



VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

FACULTAT DE FILOSOFIA I CIÈNCIES DE L'EDUCACIÓ

DEPARTAMENT DE FILOSOFIA

PROGRAMA DE DOCTORADO: 165 G – “ART I FILOSOFIA”

TESIS DOCTORAL

**TÍTULO: “*HISTORIA DE LA ÓPERA EN VALENCIA: LA MONARQUÍA DE
ALFONSO XII*”**

AUTOR: FERNANDO TORNER FELTRER

**DIRECTORES: FRANCISCO CARLOS BUENO CAMEJO, RICARD HUERTA
RAMÓN Y RAMÓN ALMAZÁN HERNÁNDEZ**

VALENCIA, 2015

ÍNDICE

1.- INTRODUCCIÓN.	10
1.1.- OBJETIVOS.	10
1.2.- METODOLOGÍA: FUENTES EMPLEADAS Y PROGRAMA PROPEDÉUTICO INVESTIGADOR.	12
1.3.- ESTADO DE LA CUESTIÓN.	16
2.- EL CONTEXTO.	19
2.1.- EL CONTEXTO HISTÓRICO: RASGOS GENERALES DE LA MONARQUÍA DE ALFONSO XII. LA RESTAURACIÓN.	19
2.2.- ALFONSO XII Y LAS CANTANTES DE ÓPERA. EL TEATRO REAL, UN ESPEJO DE CONDUCTA SOCIAL.	25
2.3.- EL CONTEXTO OPERÍSTICO LOCAL: LA VIDA OPERÍSTICA EN VALENCIA: BREVE HISTORIA.	27
2.4.- LA ÓPERA EN OTRAS CIUDADES ESPAÑOLAS DURANTE LA MONARQUÍA DE ALFONSO XII.	35
2.5.- BREVE PANORÁMICA DE LA ÓPERA EN EL EXTRANJERO, DURANTE LA MONARQUÍA DE ALFONSO XII.	41
3.- LA HISTORIA DE LA ÓPERA EN VALENCIA DURANTE LA MONARQUÍA DE ALFONSO XII.	52

3.1.- RASGOS GENERALES.	52
3.1.1.- LOS CANTANTES.	52
3.1.2.- LOS DIRECTORES DE ORQUESTA.	55
3.1.3.- LAS ORQUESTAS, COROS Y CUERPOS DE BAILE.	56
3.1.4.- ESCENOGRAFÍAS, PINTORES ESCENÓGRAFOS Y ESCENARIOS.	57
3.1.5.- COMPAÑÍAS Y EMPRESARIOS.	58
3.1.6.- PRECIOS, LOCALIDADES Y TIPOS DE FUNCIONES.	61
3.1.7.- EL PÚBLICO.	64
3.1.8.- LA CRÍTICA MUSICAL Y LOS MUSICÓGRAFOS.	65
3.1.9.- LOS REPERTORIOS Y LOS TEATROS.	71
3.2.- TEMPORADA TEATRAL 1875-1876.	74
3.2.1.- CARACTERÍSTICAS GENERALES.	74
3.2.2.- EL EMPRESARIO JOSÉ DE LA CALLE ARRIENDA EL TEATRO PRINCIPAL.	78
3.2.3.- COSTANTINO DALL'ARGINE, EN EL TEATRO PRINCIPAL. LA SOPRANO ANNA ROMILDA PANTALEONI. ESTRENO DE "MIGNON".	82
3.2.4.- EL ROBO A ANNA ROMILDA PANTALEONI.	125
3.2.5.- EL BENEFICIO DE ANNA ROMILDA PANTALEONI.	126

3.2.6.- LA COMPAÑÍA RÍOS. EL ESTRENO DE "AIDA". ABRUÑEDO Y UETAM.	129
3.3.- TEMPORADA TEATRAL 1876-1877	147
3.3.1.- CARACTERÍSTICAS GENERALES	147
3.3.2.- TEATRO PRINCIPAL: LA COMPAÑÍA RÍOS INTERRUMPE SUS FUNCIONES POR ENFERMEDADES MÚLTIPLES. AMELIA CONTI-FORONI.	149
3.3.3.- LA ÓPERA "MARTHA" EN EL TEATRO APOLO.	163
3.3.4.- TEATRO PRINCIPAL: UN CICLO OPERÍSTICO PRIMAVERAL: LA COMPAÑÍA LÍRICO-ITALIANA DE ALEJANDRO RUIZ. ROBERTO STAGNO Y AMELIA CONTI- FORONI.	164
3.3.5.- EL NUEVO ARRIENDO CON ADECENTAMIENTO DEL TEATRO PRINCIPAL.	185
3.4.- LA TEMPORADA TEATRAL 1877- 8.	187
3.4.1.- CARACTERÍSTICAS GENERALES.	187
3.4.2.- UNA COMPAÑÍA DE ZARZUELA ESTRENA LA ÓPERA ESPAÑOLA "GUZMÁN EL BUENO", EN EL TEATRO PRINCIPAL.	189
3.4.3.- LA FALSA EXPECTATIVA DE JULIÁN GAYARRE, EN EL TEATRO PRINCIPAL DE VALENCIA.	190
3.4.4.- TEMPORADA DE ÓPERA EN EL TEATRO PRINCIPAL: COMPAÑÍA DE ÓPERA LÍRICO-ITALIANA DE EUSEBIO	191

DALMAU. ANNA ROMILDA PANTALEONI Y LORENZO ABRUÑEDO.	
3.4.5.- ELÍAS MARTÍNEZ ARRIENDA EL TEATRO DE LA PRINCESA.	205
3.5.- LA TEMPORADA 1878-1879.	207
3.5.1.- CARACTERÍSTICAS GENERALES.	207
3.5.2.- COMPAÑÍA DE AGOSTINO DELL'ARMI, EN EL TEATRO PRINCIPAL.	209
3.5.3.- LAS QUEJAS DEL PÚBLICO Y DE LA PRENSA AL EMPRESARIO ELÍAS MARTÍNEZ.	216
3.5.4.- EL DRAMATURGO JOSÉ ZORRILLA, TELONERO EN UNA FUNCIÓN DE ÓPERA. ELÍAS MARTÍNEZ RECTIFICA.	217
3.5.5.- EL FRACASO DE "RIGOLETTO". "LA AFRICANA". EL ENFADO DEL PÚBLICO ANTE EL ESTRENO DE "NORMA". "LINDA DE CHAMONIX".	217
3.5.6.- LA INDISPOSICIÓN DE ENRIQUETA DE BAILLOU. LOS MÉDICOS INTERVIENEN EN LA ESCENA, TRAS LAS BAMBALINAS.	223
3.5.7.- EL TENOR TOMASO VILLA DESTINA LA RECAUDACIÓN DE SU <i>FUNCIÓN DE BENEFICIO</i> A REDIMIR DEL SERVICIO MILITAR AL PINTOR CECILIO PLA.	229
3.5.8.- EL DIRECTOR DE ORQUESTA GUILLERMO CERECEDA, NUEVO ARRENDADOR DEL TEATRO	235

PRINCIPAL.	
3.6.- TEMPORADA 1879-1880.	236
3.6.1.- CARACTERÍSTICAS GENERALES.	236
3.6.2.- EL “ORGASMO” DE LA SOPRANO SOLISTA, ANA FERRER, EN ESCENA.	237
3.6.3.- UNA NUEVA COMPAÑÍA DE ÓPERA ITALIANA EN EL TEATRO PRINCIPAL: LA “SOCIEDAD LÍRICA ITALIANA” DEL BARÍTONO VINCENZO QUINTILLI-LEONI.	239
3.6.4.- UNA SUGERENCIA DE LA PRENSA: LAS EXPOSICIONES DE PINTURA EN EL TEATRO PRINCIPAL.	256
3.7.- LA TEMPORADA 1880-1881.	257
3.7.1.- CARACTERÍSTICAS GENERALES.	257
3.7.2.- COMPAÑÍA DE ÓPERA ITALIANA DE COSME RIBERA Y MIRÓ. JULIÁN GAYARRE.	259
3.7.3.- UN NIÑO, A PUNTO DE NACER DURANTE LA REPRESENTACIÓN INAUGURAL DE LA TEMPORADA: “LA AFRICANA”.	265
3.7.4.- EL DEBUT DEL PRIMER TENOR, LUIGI MAURELLI: “RIGOLETTO”.	273
3.7.5.- LAS ENFERMEDADES DE LOS CANTANTES. LUIGI MAURELLI RESCINDE EL CONTRATO.	285
3.7.6.- LA RECTA FINAL DE LA TEMPORADA. “AIDA”. LAS FUNCIONES A BENEFICIO DE LOS CANTANTES Y EL	294

DIRECTOR.	
3.7.7.- EL GRAN <i>DIVO</i> MUNDIAL, JULIÁN GAYARRE, EN EL TEATRO PRINCIPAL.	305
3.7.7.1.- BREVE BIOGRAFÍA Y RASGOS CANOROS DE GAYARRE.	305
3.7.7.2.- LAS CIRCUNSTANCIAS DE LA CONTRATACIÓN DE GAYARRE, EN EL TEATRO PRINCIPAL DE VALENCIA.	306
3.7.7.3.- EXPECTACIÓN ANTE LA LLEGADA DE GAYARRE A VALENCIA.	308
3.7.7.4.- GAYARRE CANTA EN EL TEATRO PRINCIPAL: “ <i>LA FAVORITA</i> ”, “ <i>LA AFRICANA</i> ” Y “ <i>LUCIA DI LAMMERMOOR</i> ”.	309
3.8.- LA TEMPORADA 1881-1882.	324
3.8.1.- CARACTERÍSTICAS GENERALES.	324
3.8.2.- EL CONTINUISMO: LA COMPAÑÍA DE ÓPERA ITALIANA DE COSME RIBERA. BIANCA REMONDINI, REPITE. SEGUNDA VISITA DE JULIÁN GAYARRE.	326
3.8.3.- JULIÁN GAYARRE, DE NUEVO EN EL TEATRO PRINCIPAL DE VALENCIA.	340
3.8.4.- LOS REGALOS A GAYARRE.	378
3.8.5.- GAYARRE Y LA PUBLICIDAD INTERESADA.	379
3.8.6.- LA TEMPORADA CONTINUÓ: EL TENOR FENAROLI.	379
3.8.7.- UN NUEVO ARRENDAMIENTO DEL TEATRO	385

PRINCIPAL: LA POLÉMICA EN LA PRENSA.	
3.9.- LA TEMPORADA 1882-1883.	388
3.9.1.- CARACTERÍSTICAS GENERALES.	388
3.9.2.- TEATRO DE LA PRINCESA: UNA COMPAÑÍA DE ZARZUELA INAUGURA LA TEMPORADA CON ÓPERA.	391
3.9.3.- TEATRO PRINCIPAL: COMPAÑÍA DE ACHILLE BABACCI. ANTONIO ARAMBURO ABAD.	394
3.9.4.- DEBUT DEL TENOR ZARAGOZANO ANTONIO ARAMBURO ABAD.	411
3.10.- LA TEMPORADA 1883-1884.	427
3.10.1.- CARACTERÍSTICAS GENERALES.	427
3.10.2.- TEATRO PRINCIPAL: LA COMPAÑÍA DE ÓPERA ITALIANA DE RICCARDO BONICCIOLI.	429
3.10.3.- LA TEMPORADA SE PROLONGA: LLEGAN REFUERZOS PROCEDENTES DEL LICEO DE BARCELONA.	458
3.11.- TEMPORADA ESTIVAL DE 1884: TEATRO APOLO: COMPAÑÍA DE ÓPERA ITALIANA DE FRANCISCO PÉREZ CABRERO.	470
3.11.1.- CARACTERÍSTICAS GENERALES.	470
3.11.2.- DESARROLLO DE LA TEMPORADA: VERDI, DONIZETTI Y GOUNOD. EMILIO PETTENATTI, EL TENOR QUE NUNCA CANTÓ. UNA NIÑA TOCANDO EL ARPA ENTRE LOS MÚSICOS DE LA ORQUESTA.	473

3.12.- TEMPORADA 1884-1885.	478
3.12.1.- CARACTERÍSTICAS GENERALES.	478
3.12.2.- TEATRO PRINCIPAL: COMPAÑÍA DE ÓPERA ITALIANA DE RICCARDO BONICCIOLI. ÚLTIMA VISITA DE JULIÁN GAYARRE.	482
3.12.3.- LA ENFERMEDAD DE RICCARDO BONICCIOLI. EL RETRASO DE LA PUESTA EN ESCENA DE "MIGNON". LAS INDISPOSICIONES DE VARIOS CANTANTES Y LOS APLAZAMIENTOS Y SUPRESIONES DE VARIAS ÓPERAS.	488
3.12.4.- EL DESASTRE DE LA REPRESENTACIÓN DE "IL TROVATORE". PAULINA ROSSINI SE DESMAYA EN ESCENA.	493
3.12.5.- PAULINA ROSSINI ES SUSTITUIDA POR LA SOPRANO DRAMÁTICA MATILDE RICCI. "AIDA" Y "MEFISTÓFELES".	496
3.12.6.- LAS FUNCIONES A BENEFICIO DE RICCARDO BONICCIOLI Y ORESTES CAPELLETTI. "LOS HUGONOTES", AL FIN: UN FIASCO.	500
3.12.7.- EL BROCHE FINAL A LA TEMPORADA: ÚLTIMA COMPARECENCIA DE GAYARRE EN EL TEATRO PRINCIPAL.	503
3.12.8.- EL DEBUT DEL TENOR NAVARRO: "LA FAVORITA".	504
3.12.9.- LA POLÉMICA EN TORNO A LA DEFICIENTE INTERPRETACIÓN DE "LOS HUGONOTES".	505
3.12.10.- "AIDA": GRAN INTERPRETACIÓN DE	512

GAYARRE.	
3.12.11.- "RIGOLETTO", SIN EL CONCURSO DE GAYARRE. EL TEATRO PRINCIPAL, DESIERTO.	515
3.12.12.- LA REVANCHA DE GAYARRE: UN BRILLANTE "FAUST".	517
3.12.13.- LA DESPEDIDA DE GAYARRE: "LUCRECIA BORGIA".	520
3.13.- TEMPORADA DE PASCUA EN EL TEATRO APOLO: COMPAÑÍA DE ÓPERA ITALIANA DE FRANCISCO PÉREZ CABRERO.	523
4.- CONCLUSIONES.	527
5.- BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA	531
6.- FUENTES E INSTITUCIONES CONSULTADAS.	546

1.- INTRODUCCIÓN.

1.1.- OBJETIVOS.

El propósito primordial de la presente Tesis Doctoral es la reconstrucción de la Historia de la Ópera en Valencia durante el decenio aproximado en que le tocó reinar a Alfonso XII, 1875-1885, a partir de las fuentes periodísticas, la prensa diaria valenciana.

Ha menester hacer la siguiente precisión: cuando nos referimos a la Historia de la Ópera en Valencia, en realidad se trata de la *vida operística* en la ciudad del Turia, y no al análisis de partituras musicales nacidas de la pluma de compositores valencianos de ópera. Por consiguiente, se trata de una investigación consagrada a la *musicología externa*, y no a la *musicología interna*.¹

Para poder llevar a cabo la Historia de la Ópera en Valencia hemos debido abarcar múltiples aspectos.

En primer lugar, perseguimos un objetivo canoro: la historia y valoración de los cantantes que transitaban por los proscenios valencianos. En este sentido, no sólo hemos recogido documentalmente sus actuaciones, merced a las fuentes periodísticas, sino también hemos hecho una valoración de los mismos, con atención a sus tipologías vocales, basándonos en las propias fuentes locales, foráneas, y en la bibliografía. Como resultado de la conjunción de los cantantes, las compañías de ópera; con un rastreo de su formación, contratación y rutas de tránsito. La valoración de la calidad de las *troupes*

¹ Cfr. CHAILLEY, J.: *Compendio de Musicología*. Madrid, Alianza, 1991.

líricas ha venido determinada por la crítica musical, sus actuaciones en las temporadas teatrales, y por un examen compositivo, estructural de las mismas, de sus plantillas e individualidades.

En segundo lugar, el papel de los directores de orquesta, las agrupaciones corales, el cuerpo de baile, los profesores del foso proscénico, los escenógrafos y tramoyistas, con el correspondiente aparato escénico. En suma: los agentes *activos* del espectáculo operístico, dentro de la escena.

Pero también hemos atendido a los agentes *pasivos* del teatro lírico, aquellos que no intervienen en escena, pero sin cuyo concurso es imposible la realización de las representaciones operísticas: los empresarios teatrales y sus políticas mercantiles y culturales. De igual modo, las condiciones contractuales impuestas por la Diputación de Valencia a los empresarios arrendatarios del Teatro Principal, a la hora de establecer como *conditio sine qua non* la obligatoriedad de la celebración de una temporada de ópera dentro de la anualidad teatral. No se nos ha escapado tampoco los aspectos más crematísticos del espectáculo operístico: los precios. En la medida en que nuestras fuentes periodísticas nos lo han permitido, hemos podido establecer un análisis mínimamente riguroso sobre el alambicado panorama tarifario en taquilla, tomando como referencia un tipo de localidad determinada y ofreciendo un breve estudio evolutivo, haciendo las correspondientes matizaciones cuando los *cachettes* de los cantantes hacían modificar al alza los precios de las funciones.

Son también agentes *pasivos* del hecho artístico interpretativo sus destinatarios: el público y la crítica musical. A través de las críticas musicales hemos podido esclarecer los gustos del público y sus comportamientos, *grosso*

modo. Obviamente, al ser la crítica musical nuestra principal herramienta, la hemos examinado a fondo. Por un lado, las opiniones de los musicógrafos sobre el espectáculo operístico *per se*, desde la política empresarial hasta los resultados artísticos. Por otro lado, las preferencias y opiniones de los artígrafos sobre las distintas escuelas o estilos operísticos, así como sobre los cantantes y el director de orquesta. Pero también hemos podido determinar cómo estructuraban los críticos sus textos periodísticos.

El resultado final son los repertorios programados, con las óperas representadas. En aras de poder ponderarlos con un criterio global, hemos trazado una breve panorámica de las óperas representadas en otros coliseos españoles y extranjeros. De este modo, puede comprenderse mejor que la ciudad de Valencia no fue un caso aislado; pues, en buena medida, el repertorio es bastante común, y supera los lindes nacionales. Es en este resultado final donde el trabajo ha sido más satisfactorio, según nuestro modesto parecer. El estudio cuantitativo no sólo se ha realizado de manera global, sino que ha ido acompañado de un recuento más prolijo en un nivel interno, temporada a temporada, con el propósito de ofrecer una reconstrucción histórica lo más fidedigna posible.

Por último, y al hilo de este resultado final, hemos perseguido como objetivo valorar cuál fue el papel de los coliseos valencianos en el mantenimiento de la actividad operística.

1.2.- METODOLOGÍA: FUENTES EMPLEADAS Y PROGRAMA PROPEDÉUTICO INVESTIGADOR.

Esta Tesis Doctoral ha tomado como fuente primordial la prensa diaria valenciana: los periódicos “Las Provincias” y “El Mercantil Valenciano”. El

periódico “La Correspondencia de Valencia” se publicó durante el bienio 1884-1885, primero, y 1920-1926, después.² Sin embargo, aunque durante los años veinte del pasado siglo XX se conservan ejemplares en buen estado de conservación, no puede decirse lo mismo del bienio final de la monarquía de Alfonso XII; por lo que no hemos podido hacer uso de él.

En general, el estado de conservación del rotativo liberal “El Mercantil Valenciano” es relativamente bueno. Por eso, buena parte de esta investigación descansa sobre sus páginas. También las previas y críticas de este periódico están mejor elaboradas, y proporcionan mayor información. Y como muestra, un botón: “El Mercantil Valenciano” detalla los comprimarios en las listas de las compañías de ópera, aspecto éste que, en ocasiones, es elidido por “Las Provincias”; sencillamente porque los consideraba cantantes de ínfimo rango que no merecen consumir líneas del periódico conservador. En alguna ocasión, el diario “Las Provincias” así lo manifestó explícitamente. Sucede, sin embargo, que en determinados años, “El Mercantil Valenciano”, pese a estar microfilmado, es ilegible. El formato del papel empleado por “El Mercantil Valenciano” era mucho más amplio que el de “Las Provincias”, hecho que dificulta su manejo y su conservación, y, a la postre, su lectura. La situación durante la temporada teatral postrera, 1884-1885, es más grave: sencillamente no se conservan los ejemplares.

El periódico “Las Provincias” cuenta con una herramienta auxiliar que ha sido muy ventajosa en nuestra investigación: los “Almanaques”. Aunque no los hayamos citado al pie de página, los “Almanaques” nos han permitido determinar, con relativa exactitud, los meses en que actuaron las compañías de

² BLASCO, R.: *La prensa del País Valencià (1790-1983). Materials per al seu estudi. Vol. I.* València, I.V.E.I., Institució Alfons El Magnànim, Diputació Provincial de València, 1983, p. 862.

ópera, al hacer un resumen por secciones de lo acontecido en el año anterior a la anualidad en la que se publicaba el “Almanaque”. Ello nos ha evitado leer años enteros de periódicos.

Dejando a un lado los “Almanaques”, ha menester aseverar que faltan bastantes ejemplares del diario “Las Provincias” en determinados años. Otras veces lo que sucede es que el microfilm tampoco es legible, o bien, su lectura ofrece numerosas lagunas. Y así lo hemos recogido en las críticas musicales; por eso algunos textos están amputados, dada su ilegibilidad. Afortunadamente, la conservación de ejemplares durante la temporada teatral 1884-1885, nos ha permitido reconstruir con un mínimo de fiabilidad esta anualidad teatral; aunque las cesuras en las funciones de este año se deben a la inexistencia de periódicos conservados durante determinados días.

El programa propedéutico investigador ha pasado por hacer una triple división en los textos periodísticos utilizados como fuentes. Por un lado, las *previas*. Es un tipo de información escueto, *a priori* del evento operístico, en donde se anuncian las próximas óperas, las llegadas o partidas de cantantes, los directores de orquesta y las compañías. Asimismo, las listas de cantantes de la *troupe* y los precios en taquilla. Si la *previa* no es refutada *a posteriori*, nada hace suponer que una ópera programada no se hubo representado; por lo que el dato de la *previa* lo hemos dado por válido. Por el contrario, si una *previa* anuncia que una ópera será sustituida por otra a causa de la indisposición de uno o varios cantantes, o bien el retraso en la puesta en escena de un título operístico porque la obra no ha sido suficientemente ensayada, -hecho bastante frecuente en Valencia-, entonces hemos anulado esa representación y

no ha quedado registrada en nuestro estudio, ni por supuesto, tampoco en el recuento cuantitativo.

Las críticas las hemos dividido en las críticas musicales propiamente dichas y los *suellos*. Ambas se producen *a posteriori*, y sancionan la veracidad de la representación de una ópera con rotundidad. Las primeras suponen unos textos más elongados; mientras que los *suellos* son parcos resúmenes de las funciones que se llevaron a cabo, sin el concurso del musicógrafo, sino de un redactor ordinario del periódico. Aunque nuestra investigación pivota sobre todo sobre las críticas musicales, sin embargo los *suellos* también nos han procurado información, pese a que la reconstrucción de los papeles que encarnaron los cantantes quede reducida a la pareja canora estelar, en muchas ocasiones.

En un capítulo aparte están los artículos de opinión del periódico sobre la política arrendataria del Teatro Principal, y las cartas al director.

Debemos confesar con total honestidad que no hemos consultado algunos programas de mano conservados en el Archivo de la Diputación de Valencia, pertenecientes al Teatro Principal. Hay una razón de peso para ello: las constantes indisposiciones de los cantantes y los aplazamientos de algunas óperas, -algunos de ellos sempiternos, *sine die*-, no nos permiten averiguar si las óperas anunciadas y publicitadas en los programas de mano se representaron o no lo hicieron. Y, en muchos casos, como el lector podrá comprobar, no fue así. Otra circunstancia que invalida aún más los programas de mano como fuente es el hecho de las sustituciones y contrataciones de nuevos cantantes, -un hecho muy común en Valencia-, los cuales tampoco vienen reflejados en los programas de mano. Empero, no es menos cierto que

los programas de mano nos habrían ayudado a determinar con exactitud los papeles que interpretaron los cantantes, sobre todo los cantantes secundarios o *segundos papeles*, amén de comprimarios y partiquinos; pues nuestra labor de inferirlos tomando como única fuente la prensa ha sido ardua, fatigosa; si bien hemos obrado con extrema cautela, teniendo en cuenta las características tipológicas de las voces que actuaron y su adecuación a los *roles* de las óperas. Y, como muestra, un botón: una soprano *ligera, d'agilità*, nunca encarnaría un personaje confiado por el compositor a una soprano *dramática*.

Como fuentes periodísticas secundarias, hemos consultado los "Almanaques del diario de Barcelona". Se trata de unos almanaques que revisten características similares a los de "Las Provincias", si bien hay un sutil rasgo diferenciador, por lo que al orbe canoro respecta: los del periódico de la Ciudad Condal incluían valoraciones sobre los cantantes, las cuales nos han sido de gran utilidad a la hora de establecer su categoría artística.

De manera ya más episódica, meramente testimonial, hemos consultado la prensa milanesa y la "Gaceta Valenciana".

La bibliografía la hemos consultado en aras de completar el estudio canoro, ora las características de las voces ora sus currículums. Asimismo, para conocer un poco la vida teatral de otros proscenios nacionales y extranjeros.

1.3.- ESTADO DE LA CUESTIÓN.

Son escasos todavía los estudios de Historia de la Ópera en Valencia que se han realizado hasta la fecha presente.

Si los enumeramos por cronología histórica, esto es, los periodos que los investigadores han estudiado, corresponde el más antiguo al libro de Arturo Zabala, quien aprovechó su circunstancia de ser Director del Archivo de la Diputación Provincial de Valencia. Su libro está consagrado al siglo XVIII.³

La monografía del Doctor Josep Lluís Sirera Turó está íntegramente consagrada al Teatro Principal.⁴ Ahora bien: Sirera estudia el Teatro Principal en toda su integridad, incorporando los dramas teatrales, -que son su especialidad-, la ópera, la zarzuela y las compañías de variedades acrobáticas. La dedicación de este Catedrático de la Universitat de València, de la Facultat de Filologia, se centra en la dramaturgia. Cimenta su investigación en los programas de mano, sin el concurso de la prensa. No hace ningún estudio canoro, ni tampoco de las compañías; pues su formación no procede del orbe musical, sino del literario y teatral.

La Tesis Doctoral de Enrique Llobet Lleó sí se centra, en cambio, en la ópera.⁵ Pero, como bien indica en su título, está dedicada íntegramente a la ópera wagneriana. Se trata de un riguroso estudio sobre el impacto de las óperas del compositor germano en Valencia y las polémicas que se suscitaron alrededor de él y de sus óperas en la ciudad del Turia. Empero, no se representó ninguna ópera de Wagner en Valencia durante la monarquía de Alfonso XII.

El autor que más esfuerzos ha dedicado –y publicado- sobre la Historia de la Ópera en Valencia es, con toda justicia, el Doctor Francisco Carlos Bueno

³ ZABALA, A.: *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*. Valencia, Alfonso El Magnánimo, 1960.

⁴ SIRERA, J. Ll.: *El Teatre Principal de València. Aproximació a la seua història*. I.V.E.I., Alfons El Magnànim, 1986.

⁵ LLOBET, LLEÓ, E.: *Recepción wagneriana en Valencia: 1874-1914*. Valencia, Universitat de València, Tesis Doctoral, inédita, 2012.

Camejo. La formación académica de este profesor del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universitat de Valencia es de amplio espectro, -Licenciado en Geografía e Historia y en Historia y Ciencias de la Música-, y le ha permitido abordar con comodidad la vida operística valenciana durante buena parte del siglo XX. Su condición de crítico musical y de Asesor Musical de “Música 92”, de la Generalitat Valenciana, le ha ayudado en el profundo conocimiento que posee del proscenio operístico, así como en el manejo de la prensa diaria. Su Tesis Doctoral, que versa sobre la Historia de la Ópera en Valencia durante la monarquía de Alfonso XIII y la II República Española, ha sido nuestro modelo investigador.⁶ No en vano, es co-director de esta Tesis Doctoral. El doctor Bueno Camejo ha estudiado la *época dorada* de la ópera, abarcando el fenómeno en toda su integridad y contemplando los numerosos teatros que celebraron ópera durante los 36 primeros años de la pasada centuria vigésima.

De entre las diversas publicaciones del Doctor Francisco Carlos Bueno Camejo, destacamos la ampliación de su investigación a la primera década del franquismo, los años 40, en la posguerra; aunque desde una óptica estética y contemplando en su globalidad el teatro lírico.⁷

La Tesis Doctoral de Pilar Vañó Bacete se ha dedicado a las óperas escritas por compositores valencianos durante la segunda mitad del siglo XX. Se trata, por tanto, de un estudio de *musicología interna*, con análisis de las

⁶ BUENO CAMEJO, F. C.: *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*. Valencia, Federico Domenech (Colab. Generalitat Valenciana / Diputació de València – S.A.R.C.), 1997.

⁷ BUENO CAMEJO, F. C.: “Las orientaciones estéticas en la música valenciana durante el franquismo: los años 40”. En: AA. VV.: *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1959)*. Actas del Congreso. Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 135-141.

partituras. Empero, traza una breve panorámica de la vida operística valenciana durante el franquismo y la transición democrática.⁸

Por último, la Tesis Doctoral de José Antonio García Casasempere, publicada inmediatamente en Cuadernos de Bellas Artes, se ha dedicado a la crítica musical operística en el Palau de Les Arts, analizando tanto la crítica nacional cuanto la internacional. Por consiguiente, ha consagrado su estudio a la actualidad.⁹

2.- EL CONTEXTO.

2.1.- EL CONTEXTO HISTÓRICO: RASGOS GENERALES DE LA MONARQUÍA DE ALFONSO XII. LA RESTAURACIÓN.

Alfonso XII nació en el Palacio Real de Madrid el 28 de noviembre de 1857. El triunfo de la Revolución de 1868 le obligó a exiliarse en París, junto con su madre, Isabel II, y el resto de la Familia Real. El Sexenio Democrático contó con un inesperado eco europeo, y los acontecimientos del mismo tuvieron una inmediata repercusión internacional.¹⁰ De acuerdo con Joaquín Maurín, la revolución española de 1868 puede considerarse como un eco epigonal de las revoluciones europeas de 1848.¹¹

⁸ VAÑÓ BACETE, M. P.: *La creación operística valenciana en la segunda mitad del siglo XX: Maror y El Triomf de Tirant*. Valencia, Universitat de València, Tesis Doctoral, inédita, 2014.

⁹ GARCÍA CASASEMPERE, J. A.: *La ópera en Valencia. El Palau de Les Arts y la crítica musical nacional e internacional*. La Laguna, (Tenerife), Cuadernos de Bellas Artes, col. Música, nº 8, Sociedad Latina de Comunicación Social, 2012.

¹⁰ MORENO ALONSO, M.: “La revolución española de 1868 en Inglaterra”. En: *Revista de Historia Contemporánea*. Sevilla, Universidad de Sevilla, nº 2, diciembre de 1983, pp. 64 y ss. Para consultar el impacto de la Revolución de 1868 en la Alemania de Bismarck, cfr.: ÁLVAREZ GUTIÉRREZ, L.: *La revolución del 68 ante la opinión pública alemana*. Madrid, Fragua, 1976. En Francia, cfr.: ALBEROLA FIORAVANTI, M. V.: *La revolución de 1868 y la prensa francesa*. Madrid, Editora Nacional, 1973.

¹¹ MAURÍN, J.: *La revolución española: De la monarquía absoluta a la revolución socialista*. Madrid, Anagrama, 1977.

Durante los años de exilio, Alfonso XII completó su formación académica y militar en París, Viena y la localidad inglesa de Sandhurst. En 1870, su madre, Isabel II, abdicó en favor suyo, presionada por Antonio Cánovas del Castillo. Fue precisamente este político malagueño el *factótum* de la elaboración del ideario político de la Restauración de la monarquía borbónica que, a la postre, alzaría al trono a Alfonso XII. Cánovas redactó el *Manifiesto de Sandhurst*, en la academia militar inglesa homónima, el 1 de diciembre de 1874. En este manifiesto ya se apelaba al deseo de estabilidad política y de entendimiento social, que fueron en adelante criterios fundamentales restauracionistas: *<lo único que inspira ya confianza en España es una Monarquía hereditaria y representativa, mirándola como irremplazable garantía de sus derechos e intereses desde las clases obreras hasta las más elevadas>*.¹² En opinión de Manuel Espadas Burgos, el programa restaurador se movió dentro de unas coordenadas europeas:

*La cuestión Hohenzollern, planteada con la aparición de la candidatura prusiana al vacío trono español y mantenida su presencia durante el Sexenio; la repulsa europea al régimen republicano y el sesgo favorable al reconocimiento del régimen español, iniciado por la Alemania de Bismarck tras el golpe de Pavía; la evolución política de Francia, desde la <humillación> de 1870, aislada y abatida, al comienzo de los movimientos de <regeneración>, asilo de la monarquía destronada, cómodo exilio de emigrados españoles que en las ciudades de la frontera pirenaica tuvieron amplio campo para la intriga; refugio del pretendiente carlista, cuyos seguidores contaron con la benevolencia de los prefectos franceses para llevar a cabo sus operaciones guerrilleras sobre las regiones del norte de España; el legitimismo del estado austriaco, a cauta distancia con el compromiso con el movimiento Alfonsino, mientras Viena era residencia estudiantil del príncipe Alfonso, pero con simpatías no disimuladas hacia el carlismo español.*¹³

¹² FERNANDEZ GARCIA, A. et alii: *Documentos de historia contemporánea de España*. Madrid, Actas, 1996, p. 283.

¹³ ESPADAS BURGOS, M.: *Alfonso XII y los orígenes de la Restauración*. Madrid, C.S.I.C., Biblioteca de Historia, 1990, p. 6.

La inestabilidad de la situación política española favoreció el arribo de la Restauración borbónica de Alfonso XII: las guerras carlistas y el conflicto cubano aún seguían en curso; las Cortes de la I República Española fueron disueltas el 3 de enero de 1874 por el general Manuel Pavía, Capitán General de Castilla la Nueva, ocupando el Congreso de los Diputados, para impedir que el eldense Emilio Castelar fuera desalojado del gobierno; y la llegada de la Dictadura de Francisco Serrano, en la "República Unitaria".

El 29 de diciembre de 1874, el general Arsenio Martínez-Campos Antón forzó los acontecimientos al proclamar en Sagunto a Alfonso XII como Rey de España, ante los alfonsinos valencianos. El riojano Práxedes Mariano Mateo-Sagasta y Escolar, jefe del Partido Constitucional y que luego fundaría el Partido Liberal en 1880, era el Presidente del Consejo de Ministros *in illo tempore*. Sagasta aceptó bien pronto el regreso de la monarquía borbónica, y ésta se formalizaría el 13 de enero de 1875. El reinado de Alfonso XII fue breve, pues duró tan sólo una década. El 25 de noviembre de 1885, cuando faltaban tres días para que el monarca cumpliera sus 28 años, falleció en el Palacio de El Pardo de Madrid, víctima de la tuberculosis.

Durante la monarquía de Alfonso XII se heredaron dos problemas fundamentales. Por un lado la guerra carlista. Se propone para su solución una doble política, en cierto sentido heredada de los Reyes Católicos para someter a la levantisca nobleza castellana en el último cuarto del siglo XV, y que combinaba medidas enérgicas con negociaciones políticas. En el caso que nos ocupa, el general Arsenio Martínez-Campos Antón aportó la solución militar, que contó incluso con la participación del propio monarca, quien acudió al frente para mandar las tropas. La campaña militar finalizó victoriosamente para

el ejército real en febrero de 1876.¹⁴ Por otro lado, la negociación. Así, se concedieron a las diputaciones vascas y la navarra el célebre Concierto Económico: a cambio de negociar las aportaciones económicas de las provincias vascas y de Navarra a la Hacienda Pública durante cada sexenio, aquéllas debían contribuir con un cupo determinado a las *quintas* militares anuales.

El segundo problema es la Guerra de Cuba. De nuevo el general Arsenio Martínez-Campos Antón alcanza la Paz de Zanjón en 1878, en donde se hacen ciertas concesiones a los cubanos insurrectos. Empero, la falta de respeto a este acuerdo será lo que haga que este general abandone el campo político conservador para unirse a los liberal-fusionistas. Ha menester agregar que el insurgente cubano Antonio Maceo prolongó durante algún tiempo más las hostilidades.

Aunque la Constitución Española de 1876 hizo una declaración de derechos individuales muy progresista, calcada de la Constitución de 1869, Cánovas ideó el sistema *turnista*: la alternancia en el gobierno de los dos partidos dinásticos; el Partido Conservador del político malagueño y el Partido Liberal de Sagasta. El sistema *turnista* dejaba al monarca el papel de árbitro, pues nombraba a los ministros y al Presidente del Gobierno. Cuando el rey consideraba que un gobierno estaba agotado, llamaba al líder del otro partido dinástico y le encargaba formar gobierno. Además, le entrega el decreto de disolución de las Cortes. Por consiguiente, convocaba elecciones. Estas elecciones eran supervisadas por el Ministro de Gobernación del nuevo gobierno, quien da las instrucciones al gobernador civil de cada provincia, y

¹⁴ COMELLAS GARCÍA-LLERA, J. L.: *Historia de España contemporánea*. Madrid, Rialp, 2014, décima edición, pp. 256 y ss.

éste a los *caciques* locales, con el fin de alterar el resultado de las elecciones y resulte ganador, así, el partido a quien le corresponde el *turno*. De esta forma, el gobierno cuenta con la doble confianza, del Rey y de las Cortes, y puede ejercer el poder sin problemas. Los gobiernos de la Restauración se mantendrán sobre este *pucherazo* constante, sobre todo a raíz del sufragio universal masculino de 1890.¹⁵ El *turnismo* se basa, pues, en una suerte de equilibrio entre fuerzas contrapuestas.

Aunque las primeras Cortes de la Restauración fueron elegidas por sufragio universal, el 28 de diciembre de 1878 se reimplantó un sufragio restringido, censitario. El derecho al voto se reservó para los varones mayores de 25 años que pagaban una cuota mínima de 25 pesetas al año por contribución territorial. Tan sólo 850000 electores figuraron en el censo electoral. Empero, como ya hemos apuntado, este sistema electoral fue modificado en 1890, pero sin resultados efectivos que no llegaron a alterar el orden *turnista* establecido.

Los *caciques* ejercían una función mediadora entre la sociedad rural y la administración. En ese sentido, sería más apropiado hablar de *clientelismo* o *patronazgo*. Una manera de proceder muy pragmática que articulaba un constitucionalismo urbano con una sociedad rural.¹⁶

La monarquía de Alfonso XII supuso un periodo de prosperidad económica, beneficiada por la paz política del país. Fue una época dorada para la banca española. La red ferroviaria española se fue extendiendo por todo el

¹⁵ ORDAZ ROMAY, J. y GARCÍA GÓMEZ, M. C.: *Materiales para la Historia de España*. Madrid, Akal, 2005, pp. 219-220.

¹⁶ VARELA ORTEGA, J. y DARDÉ MORALES, C.: “Las claves de la política oficial: jefes, familias y clientelas”. En: AA. VV (JOVER ZAMORA, J. M., dir.) : *Historia de España Menéndez Pidal*. Madrid, Espasa Calpe, 1989-1999, vol. XXXVI, 1, p.95.

país. El comercio exterior fue muy activo: Bilbao se convirtió en un referente de la industria siderúrgica, gracias a las inversiones británicas, y exportaba elevadas cantidades de hierro, al tiempo, se desarrolló la minería asturiana; la epidemia de filoxera en Europa ayudó a las exportaciones de vino español, andaluz, riojano y manchego; otro tanto puede decirse de las ventas al exterior del aceite andaluz y los cítricos valencianos. La Exposición Universal de Barcelona, celebrada en 1888, fue un magnífico escaparate mundial del desarrollo económico que estaba viviendo el país.

El desarrollo económico mejoró las condiciones de vida de las clases medias. Una consecuencia de ello es el auge de la zarzuela, sobre todo tras la alternativa que supuso el *teatro por horas*. Es probable que la ópera también se viese beneficiada, aunque en menor medida.

El proletariado sufrió un desengaño con los políticos del Sexenio Democrático. En 1868 llegó a España el anarquista Giuseppe Fanelli, directamente enviado por Bakunin. Poco después, Karl Marx enviaba a su yerno, Paul Lafargue, introductor del socialismo marxista. Este semillero germinó en la creación de un conjunto de organizaciones y movimientos políticos que pretendían alterar el orden *turnista* de la Restauración Alfonsina. En 1879 Pablo Iglesias fundó el Partido Socialista Obrero Español. Dos años después, en 1881, se establecía el sindicato anarquista Federación de Trabajadores de la Región Española, ilegalizado luego tras una serie de atentados en 1883. Ya fallecido Alfonso XII, en 1888, se creaba la Unión General de Trabajadores.

2.2.- ALFONSO XII Y LAS CANTANTES DE ÓPERA. EL TEATRO REAL, UN ESPEJO DE CONDUCTA SOCIAL.

Alfonso XII casó en primeras nupcias con su prima hermana María de las Mercedes de Orleáns, el 23 de enero de 1878, en contra de la voluntad de su madre Isabel II; pero esta primera esposa falleció el 25 de junio del mismo año. El monarca se avino entonces a buscar un matrimonio políticamente correcto, encontrando por mediación de Augusto Conte una de las pocas damas disponibles entre las familias reales católicas: María Cristina de Habsburgo-Lorena, hija de la Archiduquesa Isabel de Austria y sobrina del Emperador Francisco José. Se entrevistó con María Cristina en Orleáns e inmediatamente después contrajo matrimonio, el 29 de noviembre de 1879.

Pero el monarca encaminó su pasión amorosa hacia una antigua conocida: la cantante de ópera española Elena Nicolasa Sanz y Martínez de Arizala. Una *diva* de gran belleza escultural.

Benito Pérez Galdós, el magno novelista grancanario, retrató a la *diva* en los siguientes términos: *<Moza espléndida, admirablemente dotada por la Naturaleza en todo lo que atañe al recreo de los ojos, completando así lo que Dios le había dado para el goce y encanto de los oídos>*.¹⁷

Alfonso XII había tratado a la soprano castellanense durante su adolescencia en Viena. Se había reencontrado con ella en Madrid, poco antes de sus primeras nupcias, en una temporada de ópera en la que Elena Sanz cantó *“La Favorita”* de Donizetti. La castellanense tuvo tres hijos. El primero, Jorge, cuya paternidad no fue revelada. Posteriormente tuvo dos vástagos

¹⁷ ZAVALA, J. M.: *Elena y el Rey. La historia del amor prohibido entre Alfonso XII y Elena Sanz*. Madrid, Plaza y Janés, 2014, p. 3.

varones más, con Alfonso XII: Alfonso, nacido en 1880, y Fernando, que vino al mundo al año siguiente. Aunque perseguida y vejada por la reina María Cristina, Elena Sanz recibió una asignación mensual de 5000 pesetas para la manutención de sus hijos. Toda una fortuna para la época.

De acuerdo con el doctor Enrique Llobet Lleó, Alfonso XII mantuvo también una relación amorosa posterior con la cantante Borghi-Mamo, apodada *La Biondina*, probablemente Erminia (1855-1941), hija de Adelaide (1829-1901), quien también era cantante. Ante la amenaza de la reina María Cristina de regresar a Austria, el Gobierno, presidido por Cánovas, intervino expulsando de España a la cantante italiana, quien, sin embargo, regresaría dentro de una gira artística.¹⁸

La desordenada conducta amorosa del monarca encontró en las funciones de ópera del Teatro Real un coliseo en donde los grupos sociales se observaban de cerca, manteniendo la distribución jerárquica de las localidades, y en donde el palco real no disimulaba unas pautas de comportamiento que influían en el talante desenfadado de la sociedad Alfonsina. Un espejo social. Así lo describe Isabel Margarit:

El Madrid de Alfonso XII fue el de los salones aristocráticos y la ópera, el de los toros y la zarzuela, el del café, el teatro retórico y las castizas verbenas. Un mundo socialmente injusto pero bienhumorado, en el que corría el dinero aunque extensas capas de la población seguían sumidas en la miseria. La alta sociedad mostraba su lujo en palacetes y carruajes, en joyas y atuendos, en fiestas y tertulias de salón, en almuerzos (...) y veladas de ópera. Las grandes noches del teatro Real fueron uno de los fenómenos más emblemáticos del reinado de Alfonso XII. Tan importante como el espectáculo representado en el escenario era el oficiado en la propia sala. El público del "paraíso" admiraba la elegancia de los que ocupaban las "butacas". Estos, a su vez, no perdían detalle de los palcos

¹⁸ LLOBET, LLEÓ, E.: *Recepción wagneriana en Valencia: 1874-1914*. Valencia, Universitat de València, Tesis Doctoral, inédita, 2012, pp. 75 y ss.

laterales, gracias a los implacables gemelos, que seguían y perseguían amores secretos, intrigas políticas o maniobras financieras. Capítulo aparte merecía el palco real. Desde los tiempos de Isabel II, aquel espacio congregaba la atención de toda la sala. Con Alfonso XII, la curiosidad popular iba a vivir noches gloriosas, dada la debilidad del monarca hacia las bellas cantantes.¹⁹

2.3.- EL CONTEXTO OPERÍSTICO LOCAL: LA VIDA OPERÍSTICA EN VALENCIA: BREVE HISTORIA.

La ópera siempre fue un espectáculo artístico muy popular en la capital del Turia. Una urbe de claro predominio de la ópera italiana. Estas son las dos *ideas fuerza* que resumen la vida operística en la ciudad de Valencia.

Ya en el siglo XVIII, especialmente en la primera mitad de la centuria, Valencia fue el segundo bastión operístico de importancia en la España de Felipe V, tras la *tacita de plata*. Así lo proclama Arturo Zabala:

Después de Cádiz, es Valencia la ciudad que tuvo mayores representaciones de ópera en el periodo que venimos reseñando.

(...)

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.²⁰

El gobernador de Valencia, el Marqués de Campofiorito, favorito de la segunda esposa de Felipe V, la *Princesa de los Ursinos*, Isabel de Farnesio, utilizaba al público valenciano como *cobayas* para, en caso de ser bien acogida

¹⁹ MARGARIT, I.: *La vida y la época de Alfonso XII*. Barcelona, Planeta, 1999, p.197

²⁰ ZABALA, A.: *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*. Valencia, Alfonso El Magnánimo, 1960, p. 31.

una ópera determinada, se escenificase luego en la *Villa y Corte*. En suma, de la Botiga de la Balda al Teatro de Palacio.

En el caso de Cádiz, -dado que la ciudad había sido beneficiada con el traslado de la *Casa de Contratación* desde Sevilla, durante el siglo XVIII-, era la residencia de un nutrido grupo de comerciantes genoveses que comerciaban con las colonias hispano-americanas. Una buena clientela para coliseos en la ciudad en donde se representaban óperas italianas.²¹

Con el arribo del siglo XIX, la popularidad de la ópera se mantiene en Valencia, según se desprende de las afirmaciones de Josep Lluís 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.*²²

Durante la centuria decimonónica se asiste en Valencia –como en el resto de España- a la construcción masiva de coliseos, fruto de la fiebre desamortizadora del ministro granadino, Mendizábal, así como también del ministro pamplonés, Madoz; pero también consecuencia del éxito arrollador de la ópera como espectáculo teatral.

El más madrugador, el coliseo decano en la ciudad del Turia, fue el Teatro Principal, inaugurado el 24 de julio de 1832. Hubo sido iniciado en 1831,

²¹ Para ampliar esta cuestión, cfr.: CARREIRA, X. M.: “Orígenes de la ópera en Cádiz. Un informe de 1768 sobre el coliseo de óperas”. En: *Revista de Musicología*. Vol. X, nº 2, 1987, pp. 581-600.

²² SIRERA, J. Ll.: *El Teatre Principal de València. Aproximació a la seua història*. I.V.E.I., Alfons El Magnànim, 1986, p. 83.

aunque su remodelación definitiva tendría que esperar a la *Desamortización de Madoz*.²³

El 20 de diciembre de 1853, el día del cumpleaños de la Princesa de Asturias, abrió sus puertas el Teatro de la Princesa.

El 7 de junio de 1868, en los albores del Sexenio Revolucionario, lo hizo el Teatro Ruzafa, un café-teatro a la moda *in illo tempore*.

Por fin, el 28 de octubre de 1876 abrió sus puertas el Teatro Apolo, apto para el teatro y para el circo. Fue éste el gran rival del Teatro Principal.

La popularidad de la ópera llegará a tal extremo que incluso se inaugurará en Valencia un teatro estival, para solazar al público cuando el resto de los coliseos se encontraban cerrados por vacaciones: fue el Teatro Pizarro, que abrió sus puertas un cálido día de estío, el 27 de junio de 1891.

La fiebre edificadora de proscenios proseguirá durante la monarquía de Alfonso XIII, toda vez que el Teatro Olympia hubo sido inaugurado el 10 de noviembre de 1915. Por supuesto, abrió sus puertas con sendas funciones de ópera.²⁴ Para su flamante inauguración, se contrató una compañía de ópera de primerísima categoría, la del empresario italiano Ercole Casali.²⁵

Pero Valencia no es *rara avis* en el capítulo del furor constructivo decimonónico. Barcelona fue una de las primeras ciudades madrugadoras que

²³ BUENO CAMEJO, F. C.: “Las artes escénicas en Valencia en la época de Sorolla: La Ópera”. En: AA. VV. (DE LA CALLE, R., Dir.): *El arte valenciano en la época de Sorolla, 1863-1923*. Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2008, p. 152.

²⁴ BUENO CAMEJO, F. C.: *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*. Valencia, Federico Domenech (Colab. Generalitat Valenciana / Diputació de València – S.A.R.C.), 1997, pp. 170 y ss.

²⁵ BUENO CAMEJO, F. C.: “Una fascinación secular: la Ópera”. En: AA. VV. (BUENO CAMEJO, F. C., Dir.): *Un siglo de Música en la Comunidad Valenciana*. Madrid, Unidad Editorial – Diario El Mundo, 1998, p. 60.

contempló la creación de nuevos coliseos, los cuales comenzaron a proliferar a partir de 1835, como, por ejemplo, el Teatre de la Santa Creu.²⁶

El trienio 1847-1850 es de especial importancia en la historia de los teatros españoles. Así, el 4 de abril de 1847 se alzó el telón por primera vez en el proscenio del “Gran Teatro del Liceo de Isabel II”, en Barcelona.²⁷ Meses después, el 21 de diciembre de 1847, abriría sus puertas el Teatro de San Fernando en Sevilla.²⁸ Por su parte, el Teatro Real de Madrid fue solemnemente estrenado el 19 de noviembre de 1850.²⁹ Una manifestación simbólica del poder político.³⁰ La reina Isabel II contribuyó a ello. Tal vez no sea baladí recordar que la soberana era cantante de ópera en sus años de juventud. En efecto, Isabel II interpretaba, a sus 19 años de edad, en el Teatro de Palacio, -inaugurado en 1849-, óperas de Bellini –“*La Straniera*” y “*Capuletti e Montecchi*”- y de Donizetti –“*Ana Bolena*”-.³¹ Varios años después, el 16 de marzo de 1858, está documentada la actividad del Teatro Provisional en Murcia. En este coliseo murciano, por cierto, fue Verdi el compositor de ópera más representado aquél año: “*La Traviata*”, “*Il Trovatore*”, “*Hernani*”, “*Rigoletto*” e “*I due Foscari*”. Junto a él, Donizetti: “*La Favorita*”, “*Lucrezia Borghia*”.³²

Pero Isabel II no era la única admiradora de la ópera italiana. El gusto italianizante ya se había extendido con anterioridad por todos los grupos de la

²⁶ RADIGALES I BABÍ, J.: *Els orígens del Gran Teatre del Liceu*. Montserrat, Abadía de Montserrat, 1998, p. 27.

²⁷ ALIER I AIXALÀ, R. y MATA, F. X.: *El Gran Teatro del Liceo (Historia Artística)*. Barcelona, Edicions Francesc X. Mata S. L., 1991, p. 17.

²⁸ MORENO MENGÍBAR, A.: *La ópera en Sevilla (1731-1992)*. Col. Biblioteca de temas sevillanos. Sevilla, Ayuntamiento, 1994, p. 66.

²⁹ GÓMEZ DE LA SERNA, G.: *Gracias y Desgracias del Teatro Real*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1976, p. 24.

³⁰ MOISAND, J.: “Dal tempio monumentale alla baracca da fiera: mutamenti dello spazio urbano e luoghi teatrali a Madrid e Barcellona alla fine del secolo XIX”. *Memoria e Ricerca*, 2008. Roma, Franco Angeli Edizioni, pp. 29-45.

³¹ *Ibidem*, p. 10.

³² CRESPO, A.: *Antiguos teatros de la ciudad de Murcia*. Murcia, Real Academia Alfonso X El Sabio, Col. Biblioteca de Estudios Regionales nº 21, 1997, pp. 15-27.

sociedad española, desde los tiempos de la compañía de “Los Trufaldines”, durante el reinado de Felipe V, en el siglo XVIII. Las propias *troupes* italianas se encargaron de ahogar el nacimiento de la ópera nacional, de manera que el público llegó a asociar la lengua de Dante con la ópera; mientras que la lengua de Cervantes, conjuntamente con el resto de las lenguas hispánicas, se asociaron a la zarzuela. Intentar estrenar una ópera española implicaba traducir el libreto al italiano:

*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.*³³

Una de las consecuencias lógicas es que el público español recluyó el castellano a la zarzuela, una *lengua lírica* de segunda clase; mientras que el italiano era la lengua predilecta para la ópera, *la prima lingua*. Esta situación se mantuvo hasta la II República Española. Un testigo de ello fue el compositor catalán Jaume Pahissa, autor, -entre otras obras-, de la ópera “*Marianela*”, basada en la novela homónima del magno escritor grancanario Benito Pérez Galdós:

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

³³ MARCO, T.: *Historia de la música española. El siglo XX. Vol. 6.* Madrid, Alianza Editorial, Col. Alianza Música, nº 6, 1983, p. 19.

*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.*³⁴

Aunque, en honor a la verdad, -y como veremos más adelante- no siempre la ópera italiana se enseñoreó de los proscenios valencianos.

Ciertamente, Rossini fue el primer gran compositor italiano que llegó a despertar una gran pasión, el cual alcanzó las lindes europeas. De acuerdo con Francisco Carlos Bueno Camejo, el *Cisne de Pésaro* se granjeó, incluso, la admiración de celeberrimos pintores como Eugène Delacroix.³⁵ El bautizado como *fenómeno Rossini* llegó bien pronto a España. Así, la temporada de 1815-1816 del Gran Teatro del Liceo fue inaugurada con "*L'italiana in Algeri*", desencadenando un *<verdadero furor operístico en la ciudad>*.³⁶ En buena medida, el *fenómeno Rossini* vino ayudado por un vínculo familiar: Manuel García, profesor de canto de Fernando VII y fundador de la *canción española*, fue suegro de Gioacchino Rossini. Junto con sus hijos, María Malibrán –esposa de Rossini-, Paulina Viardot y Manuel del Pópulo Vicente García, se convirtieron en la saga familiar más importante de cantantes del siglo XIX. Fue éste último quien, junto con Rossini, mantuvo una relación con Eugène Delacroix.³⁷

En la ciudad de Valencia, durante el decenio siguiente, los años 1830-1840, Vincenzo Bellini arrebató a Rossini el testigo de la popularidad. Su ópera "*I Capuletti ed I Montecchi*", -recordemos, uno de los títulos que formaban parte

³⁴ PAHISSA, J.: *Sendas y cumbres de la música española*. Buenos Aires, Edit. Hachette, 1955, p. 53.

³⁵ BUENO CAMEJO, F. C.: "Las óperas y los pintores: Rossini y Delacroix: <Otello>". En: *Itamar*. N° 3. Valencia, Universitat de València, 2008, pp. 139-149.

³⁶ ALIER, R.: *La Historia del Gran Teatro del Liceo*. Barcelona, La Vanguardia, 1985, p. 20.

³⁷ BLASCO MAGRANER, J. S. y BUENO CAMEJO, F. C.: "The image of the Opera in the History of Painting: Delacroix and Rossini's Otello." *Global Journal of Human-Social Science: A Arts & Humanities – Psychology*. Vol. 14, nº 2 A, pp. 1-8, New York, 2014.

del repertorio canoro de la reina Isabel II- será la más representada en el Teatro Principal.³⁸

El lustro 1840-1845 es dominado por Gaetano Donizetti, con títulos como “*Lucia di Lammermoor*” y “*Lucrezia Borgia*”. Giuseppe Verdi aparecerá en el lustro siguiente, y se afirmará en la nueva década, 1851-1860. Durante el decenio 1861-1870, Verdi sigue siendo el compositor más popular entre los valencianos, quien incorpora un nuevo título: “*Un ballo in maschera*”.

Sin embargo, durante el resto de la centuria decimonónica, entre 1871-1900, es Meyerbeer, el capitán de la *Grand Opéra* francesa, el compositor que disfruta de mayor preeminencia entre los valencianos; aunque a fines del siglo penetra ya la escuela *verista* italiana: son las óperas de Puccini, sobre todo, amén de Mascagni y Leoncavallo.

Durante la monarquía de Alfonso XIII distinguimos dos periodos básicos. El primero, el brillante decenio 1901-1911, con Puccini presidiendo el podio de la popularidad. En menor medida, otros italianos, como Verdi y Rossini, y Meyerbeer, gracias a títulos como “*L’Africaine*”.

La irrupción de las óperas de Wagner es lenta. El gran impulsor fue el *divo* gerundense Francisco Viñas Dordal, quien tenía a “*Lohengrin*” en su repertorio, como ópera de cabecera. La primera función de esta ópera tuvo lugar el 5 de enero de 1889. El drama musical del *Caballero del Cisne*, por tanto, fue el primer título wagneriano que los valencianos contemplaron y

³⁸ SIRERA, J. Ll.: *El Teatre Principal de València. Aproximació a la seua història*. I.V.E.I., Alfons El Magnànim, 1986, p. 83. y ss. Op. Cit.

escucharon, en el Teatro Principal.³⁹ Luego vinieron “*Tannhauser*” y “*Die Walkire*”.

Durante el segundo periodo operístico, -seguimos en el contexto de la monarquía de Alfonso XIII-, 1911-1929, asistimos a una contracción de la oferta operística en la ciudad de Valencia, agravada por el *Great Crash de 1929*. Es Verdi el compositor más popular en este periodo, sobre todo con su ópera “*Aida*”.⁴⁰

La proclamación de la II República Española trajo consigo las óperas rusas.⁴¹ Así, por el Teatro Principal desfilarán “*Boris Godunov*”, “*La Khovantchina*”, “*La Feria de Sorotchinsky*” y “*Sniegourotchka*”.⁴²

Entre 1939 y 1969, Puccini fue el compositor más popular.⁴³

Con la creación de la Asociación Valenciana de Amigos de la Ópera, A.V.A.O., en 1971, la ópera italiana recuperó a los compositores *belcantistas* de la primera mitad del siglo XIX, Bellini y Donizetti, amén de la presencia de Verdi. Tras la desaparición de la A.V.A.O., en 1980, la Diputación de Valencia, primero, y el I.V.A.E.C.M., después, diversificaron el menú, con compositores como Galuppi o Martín y Soler. La llegada de “Música 92” multiplicó la oferta: subieron a la escena valenciana títulos de Mozart (“*Idomeneo*, *Re di Creta*”; “*Die Entführung aus dem Serail*”), otros de Rossini más infrecuentes, como “*La Cenerentola*”; o bien, obras de compositores autóctonos como “*Una cosa rara*”

³⁹ LLOBET LLEÓ, E.: *Recepción wagneriana en Valencia: 1874-1914*. Valencia, Universitat de València. Tesis Doctoral, 2012, inédita, p. 264.

⁴⁰ BUENO CAMEJO, F. C.: “El Arte de la Ópera en la Valencia contemporánea: el reinado de Alfonso XIII.” En: *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 1993, pp. 180-191.

⁴¹ BUENO CAMEJO, F. C.: “La ópera rusa y Tchaikovsky: su aceptación en España.” En: *Temporadas de la Música*, n° 27. Madrid, 1993.

⁴² BUENO CAMEJO, F. C.: *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*. Valencia, Federico Domenech (Colab. Generalitat Valenciana / Diputació de València – S.A.R.C.), 1997, pp. 44. Op. Cit.

⁴³ VAÑÓ BACETE, M. P.: *La creación operística valenciana en la segunda mitad del siglo XX: Maror y El Triomf de Tirant*. Valencia, Universitat de València, Tesis Doctoral, inédita, 2014, p. 55.

de Vicente Martín y Soler y *“El Triomf de Tirant”*, de Amando Blanquer. Ha menester reconocer que, hasta la inauguración del Palau de Les Arts Reina Sofía, también el Palau de la Música puso su granito de arena, con sus óperas en versión de concierto, o *semiescenificadas*.⁴⁴

Finalmente, el Palau de Les Arts, uno de los coliseos más importantes de Europa, ha diversificado enormemente su programación, combinando óperas de repertorio italiano y germánico con otras menos conocidas de compositores eslavos. Para hacer frente a la actual crisis económica, el Palau de Les Arts Reina Sofía ha abaratado los costes, participando en coproducciones con otros teatros, o bien ha alquilado las producciones propias y ajenas, y ha dado cabida a cantantes noveles, por medio del *Centre de Perfeccionament “Plácido Domingo”*.⁴⁵

2.4.- LA ÓPERA EN OTRAS CIUDADES ESPAÑOLAS DURANTE LA MONARQUÍA DE ALFONSO XII.

Tras el predominio absoluto de Rossini en la primera mitad del siglo XIX, la actividad del Teatro Real de Madrid durante la segunda mitad de la centuria –que incluye, por tanto, los últimos decenios del reinado de Isabel II, el Sexenio Democrático, la monarquía de Alfonso XII y la Regencia de María Cristina de Habsburgo-Lorena-, atravesó diferentes fases, a saber:

⁴⁴ BUENO CAMEJO, F. C.: “Las artes escénicas en la Comunidad Valenciana desde la instauración de la Democracia a la actualidad: La Ópera”. En: AA. VV. (DE LA CALLE, R., Dir.): *Los últimos treinta años del arte valenciano contemporáneo (I)*. Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2012, pp. 131-141.

⁴⁵ BUENO CAMEJO, F. C.: “La música en Valencia: de la Catedral al Palau de Les Arts.” En: AA. VV.: *La ciudad de Valencia. Geografía y Arte. Vol 2*. Valencia, Universitat de València, 2009, pp. 468-475.

- 1) El mantenimiento de la influencia italiana a través de las óperas de Donizetti durante los últimos lustros de la monarquía de Isabel II. Bellini disfrutaba de predicamento; mientras que Verdi despertaba un interés cada vez mayor.
- 2) El predominio de la *Grand Opéra* francesa. No es baladí destacar que la temporada 1873-1874 comenzó el 10 de noviembre en el Teatro Real con “*Los Hugonotes*”, verdadero *Opus Magnum* de Meyerbeer.
- 3) Posteriormente, hubo cierta inclinación al wagnerianismo, provocando fuertes controversias entre la <nueva escuela> y la vieja tradición italiana.
- 4) Concluiría el siglo XIX con una favorable aceptación de las óperas de la escuela *verista*.⁴⁶

Obviamente, el Teatro Real de Madrid disfrutó de las grandes voces mundiales de la época. Acaso la más memorable fuera la del tenor Enrico Tamberlick, quien compareció en el coliseo regio durante la temporada 1868-1869; aunque los madrileños ya lo conocían desde 1845, año en que debutó en el Teatro del Circo de la *Villa y Corte*.

En Cataluña, el gran emporio operístico es el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, aunque a comienzos de la monarquía de Alfonso XII aún sufría la competencia del Teatro Principal de Barcelona. En éste último coliseo se representó “*Aida*” en 1875, encarnando el papel de Radamés el tenor asturiano Lorenzo Abruñedo, quien también cantaría en Valencia durante la monarquía

⁴⁶ DE MOYA MARTÍNEZ, M. del V.: “Semblanzas decimonónicas del Teatro Real de Madrid”. *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 1998, nº 13, pp. 91-104.

Alfonsina. La *Grand Opéra* francesa de Meyerbeer tuvo una destacada presencia en el Liceo barcelonés, como también la ópera francesa en general. Así, en la temporada 1875-1876 encontramos “*L’Africana*”, “*Dinorah*” y “*Roberto il Diavolo*”. Otras óperas galas en esta misma temporada fueron: “*Fra Diavolo*” y “*La muta di Portici*”, ambas de Daniel Auber; “*La Juive*”, de Halévy; y “*Faust*”, de Charles Gounod. El 13 de febrero de 1875 se estrenó otra notable ópera francesa: “*Mignon*”, de Ambroise Thomas. Todas ellas se interpretaban siempre en versión italiana. En aquella temporada el Liceo contó con buenos cantantes, como la soprano udinesa Romilda Pantaleoni –cantaría luego en Valencia-, la soprano Rosa Vercolini, el tenor Francisco Tamagno y el bajo mallorquín Uetam. En el mes de mayo de 1884 se estrenó otra importante ópera francesa: “*Romeo et Juliette*”, de Charles Gounod.⁴⁷

La ópera wagneriana recibió el impulso en la Ciudad Condal gracias al Doctor Josep de Letamendi. En sus clases en la Facultad de Medicina, Letamendi no sólo enseñaba a sus alumnos Anatomía, sino también nociones de la *nueva música wagneriana*. “*Lohengrin*” fue la primera ópera de Wagner que pisó el proscenio liceístico: el 17 de mayo de 1882. El estreno no causó un gran impacto porque los cantantes no eran expertos en música wagneriana. Sin embargo, al año siguiente, el 6 de marzo de 1883, ya obtuvo mejores resultados, con el tenor Roberto Stagno encarnando al *Caballero del Cisne*. Otra ópera alemana importante e infrecuente por aquellos días también se representó en el Liceo: “*Der Freischütz*”, de Carl Maria Von Weber, en 1885.⁴⁸

En la ópera italiana contemporánea, el estreno de “*La Gioconda*” de Amilcare Ponchielli, el 26 de febrero de 1883, supuso también, en opinión de

⁴⁷ ALIER, R.: *El gran llibre del Liceu*. Barcelona, Edicions 62, 2004, pp. 75 y ss.

⁴⁸ Idem.

Roger Alier, el nacimiento de la *claque*, en este caso, de la *anti-claque*, contra el barítono Sante Athos. La más frecuentada de las óperas italianas en el Gran Teatre del Liceu fue “*La Favorita*” de Donizetti, representada en 1881, 1882 y 1883.⁴⁹ Cuenta el compositor bergamasco también con otras obras durante la monarquía Alfonsina,⁵⁰ así como Bellini,⁵¹ Rossini,⁵² Pacini,⁵³ Verdi⁵⁴ y Arrigo Boito.⁵⁵

La vida operística sevillana fue languideciendo poco a poco durante la Restauración, con el arribo de la monarquía de Alfonso XII, eclipsada por el auge de la zarzuela y el *género chico*. Julián Gayarre, el inmortal tenor navarro, dinamizó la vida operística del Teatro San Fernando con sus actuaciones, los años 1880, 1881 y 1885. Recordemos que también en Valencia será la gran figura estelar durante la monarquía de Alfonso XII. En 1880, el cantante de Roncal cantó “*I Puritani*” de Bellini y “*La Favorita*”. En 1881, además de estas dos óperas, incluyó “*La Africana*” de Meyerbeer. Como acontecerá en Valencia, Gayarre fue agasajado por los grupos sociales pudientes sevillanos, como es el caso de los marqueses de Gaviria, quienes organizaron una suntuosa fiesta en su mansión, en honor del tenor navarro, con ocasión de la *función de su beneficio*, el 11 de mayo de 1881. Fue la primera vez que hubo “*reventa*” de entradas en Sevilla. En 1885, Gayarre amplió su repertorio, cantando “*La*

⁴⁹ Idem.

⁵⁰ “*L’elisir d’amore*”, “*Linda di Chamounix*”, “*Lucia di Lammermoor*”, “*Lucrezia Borgia*” y “*Poliuto*”.

⁵¹ “*I Capuletti ed I Montecchi*”, “*I Puritani*”, “*La Sonnambula*”.

⁵² “*Guglielmo Tell*”, “*Il Barbiere di Siviglia*”, “*Semiramide*”.

⁵³ “*Saffo*”.

⁵⁴ “*Aida*”, “*Il Trovatore*”, “*La Forza del Destino*”, “*La Traviata*”, “*Rigoletto*”, “*Un ballo in maschera*”.

⁵⁵ “*Mefistofele*”.

Favorita”, “*Lucrezia Borgia*”, “*Fausto*”, “*Rigoletto*”, “*Los Hugonotes*”, “*La Africana*”, “*Lucia di Lammermoor*”, “*Aida*” e “*I Puritani*”.⁵⁶

En los teatros de Murcia, la situación para la ópera fue más dramática, acorralada por la zarzuela. La ópera tan sólo tuvo una presencia epigonal en el Teatro-Circo de La Rambla, durante el “brillante” primer semestre de 1881. El 27 de febrero de 1881 se escenificó “*Marta*”, de Friedrich Von Flotow.⁵⁷

En Oviedo, capital del Principado de Asturias, destacó por aquellos años el Teatro-Circo Santa Susana. Allí cantarían el tenor ovetense Lorenzo Abruñedo en 1885, quien cosechó grandes éxitos, con las siguientes óperas, todas ellas italianas, salvo el incombustible “*Faust*” del francés Charles Gounod: “*La Favorita*”, “*Un ballo in maschera*”, “*Ernani*” y, por supuesto, “*Faust*”. Abruñedo fue un *segundo espada nacional*, de categoría artística inferior a Gayarre, que también actuó en Valencia. En Oviedo, la ópera resistió mejor los embates de la zarzuela, gracias a la fundación, en 1892, del Teatro Campoamor.⁵⁸

En Bilbao se vivió una situación parecida. El vetusto Teatro Principal de la ciudad a orillas del río Nervión vivió en 1882 una de sus temporadas más brillantes cuando el empresario Luciano de Urizar consiguió contratar al gran tenor navarro Julián Gayarre para que viniese a cantar 20 óperas a partir del Domingo de Resurrección, el 9 de abril de 1882. A título de curiosidad, el infausto Urizar, -que era amigo del tenor de Roncal-, sin embargo, no llegó a escucharlo, pues falleció la víspera del debut de Gayarre. Eso sí: el tenor

⁵⁶ MORENO MENGÍBAR, A.: *La ópera en Sevilla (1731-1992)*. Col. Biblioteca de temas sevillanos. Sevilla, Ayuntamiento, 1994. Op.cit., pp. 107-110.

⁵⁷ CRESPO, A.: *Antiguos teatros de la ciudad de Murcia*. Murcia, Real Academia Alfonso X El Sabio, Col. Biblioteca de Estudios Regionales nº 21, 1997. Op.cit., pp. 135-141.

⁵⁸ ARRONES PEÓN, L.: *Teatro Campoamor. Crónica de un coliseo centenario. Oviedo 1892-1992*. Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 1993, pp. 18 y ss.

navarro acudió a los funerales, en la iglesia de San Nicolás, en donde cantó el aria de Stradella, <*Pietà, signore*>, para homenajearlo. Durante la temporada teatral bilbaína, que tuvo lugar entre el 9 de abril y el 16 de mayo de 1882, Gayarre cantó los siguientes títulos: “*I Puritani*”, “*La Favorita*”, “*Lucrezia Borgia*”, “*Los Hugonotes*”, “*La Africana*” y “*Faust*”. En Bilbao también registró la ópera mejor suerte, merced a la apertura del Teatro Arriaga, en 1890.⁵⁹

Aunque la actividad teatral en Santa Cruz de Tenerife fuese muy notable durante el siglo XIX, sin embargo los coliseos tinerfeños no dispusieron de escenarios con espacio suficiente para albergar la complicada tramoya y maquinaria escénica de la ópera, al menos durante la primera mitad de la centuria. La gran excepción fue el Teatro Guimerá, abierto al público el 26 de enero de 1851, con el arquitecto Manuel de Oráa al frente, quien dimensionó convenientemente el primer coliseo de la isla, para poder representar óperas. Las escenografías eran importadas de la península, razón por la cual resulta paradójica la existencia de una escenografía, -boceto en acuarela-, de un artista autóctono, para la ópera “*Aida*”, obra de Eusevi, fechada y firmada en 1887. El sevillano Francisco Mela, afincado en la isla, llegó a constituir una compañía de ópera y zarzuela, en 1862. Empero, no obstante, la dramaturgia fue la actividad teatral más importante en Tenerife, contemplada de manera global.⁶⁰

⁵⁹ BASAS, M., BACIGALUPE, C. y CHAPA, A.: *Vida y milagros del Teatro Arriaga. 1890-1990*. Bilbao, Ayuntamiento de Bilbao, 1990, pp. 39 y ss.

⁶⁰ FUENTES PÉREZ, G.: “Público, empresarios, directores, actores y escenografía en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife durante el siglo XIX”. *Coloquios de Historia Canario-Americana*, 2012, Cabildo de Gran Canaria / Casa de Colón, pp. 891 y ss.

2.5.- BREVE PANORÁMICA DE LA ÓPERA EN EL EXTRANJERO, DURANTE LA MONARQUÍA DE ALFONSO XII.

En Francia, la monarquía de Alfonso XII es coetánea con la III República. Ésta instrumentalizó la ópera en aras de glorificar el estado y potenciar los valores patrios, tras la debacle de la guerra franco-prusiana que puso fin al III Imperio de Luís Napoleón. La III República Francesa fundó la Sociéte Nationale, en 1871, para promover el “*ars gallica*”. Fallecido Meyerbeer, en 1866, fue Charles Gounod el compositor de ópera escogido para tales fines. La longevidad de las óperas de Gounod, en particular de “*Faust*”, le permitieron enseñorearse de la música francesa.⁶¹ Pero eso no quiere decir que la ópera italiana perdiese su *cuota de presencia* en el proscenio, como veremos a continuación.

Otra característica de la Ópera en Francia es el rápido envejecimiento de las óperas de *género histórico* escritas por los compositores italianos y franceses anteriores; es decir, aquellas cuyos argumentos están inspirados en grandes acontecimientos de la Historia, y que fueron escritas por compositores *belcantistas* italianos de la primera mitad del siglo XIX, o bien, las propias de Meyerbeer –la prestigiosa revista de crítica operística gala, “*Annales du Théâtre et de la Musique*” aún defendía este género durante el lustro 1880-1885; pero a fines de la década siguiente, 1890-1900, vilipendiaba “*Les Huguenots*”, *Opus Magnum* del genial Meyerbeer, capitán de la Grand Opéra francesa, símbolo de la Francia del III Imperio de Luís Napoleón, y cuyo funeral recibió los honores en París de Jefe de Estado. La atonía de este tipo de óperas es un rasgo característico durante el periodo 1875-1885, llegando a

⁶¹ KELLY, B. L.: “The roles of Music and Culture in National Identity Formation”. En: KELLY, B. L. (edit.): *French Music, Culture and National Identity, 1870-1939*. Nueva York, University of Rochester Press, 2008, p. 4.

afectar, incluso, al abono. Frente a ellas, se alzó el *nuevo repertorio*, en donde entraron las óperas de Wagner, -una entrada masiva a partir del lustro 1885-1890-; pero, también, las más recientes creaciones verdianas o, incluso, óperas históricas de nuevo cuño de autores franceses como Massenet, y, en general, el auge de los compositores de la escuela francesa. Así nos lo explica Frederique Patureau, en el veterano *Palais Garnier*:

Poussée en cela par le milieu musical français, la Chambre des Deputés, la presse, le Ministère des Beaux-Arts, la direction de l'Opéra fait subir au repertoire de sa scène une ouverture considerable entre 1875 et 1914, nettement accélérée à partir du tournant 1885-1890, et dont les signes les plus évidents sont l'acceptation tardive mais massive des oeuvres wagnériennes et l'accès beaucoup plus facile de l'Opéra aux musiciens de l'école française par le doublé biais des créations lyriques es des concerts des saisons 1895-1896 et 1897.

Cette ouverture très sensible conduit à un plus grand éclecticisme de la programmation, d'autant plus net qu'il s'oppose à la première période 1875-1885, où les mêmes ouvrages alternent invariablement au répertoire, amenant une lassitude assez générale, parfois manifesté par les abonnés du théâtre eux-mêmes. Une des manifestations –et aussi une des conséquences- de cette tendance, est l'apparition progressive d'une différenciation entre <ancien> et <nouveau> répertoire, l'<ancien> -c'est-à-dire les ouvrages relevant du genre historique de Meyerbeer, Halévy, Rossini, Donizetti- devenant rapidement pour certains synonyme de vieux, suranné ou désuet, et le <nouveau> synonyme de progres nécessaire, ou du moins d'acquis ineluctable et irréversible: dès 1885, dans une lettre adressée au Ministre des Beaux Arts, le directeur de l'Opéra rappelle à ce dernier <que le vieux répertoire n'offre plus assez d'attrait pour le public, et qu'il est absolument indispensable de jouer des pièces nouvelles, le plus souvent possible>. Il constate même plus loin qu'un seul ouvrage lyrique nouveau par an est désormais insuffisant, et que si ce rythme trop restreint ne s'accélère pas, <ce será la ruine et la mort de notre Académie Nationale de Musique>. Corroborant cette affirmation, les rédacteurs des "Annales du Théâtre et de la Musique" critiquent la reprise, en décembre 1889, de l'ouvrage de Donizetti, Lucie de Lammermoor qui, selon eux, est reçu assez froidement par le public: <il s'en fallut de peu que la soirée ne devint orageuse>. En juin 1897, cette même revue – qui, dans les années 1880-1885, prenait nettement parti en faveur des ouvrages historiques et contre tout ce qui pouvait s'apparenter, de près ou de loin, à Wagner -constate, au sujet

des célèbres Les Huguenots de Meyerbeer <qu'il s'y trouve de parties horriblement vulgaires, comme l'orgie du premier acte et la fanfare du troisième, ou terriblement démodées comme les vocalices de la reine>-, mettant bien en lumière le chemin parcouru depuis 1875 et l'apport irréversible des créations des années 1890 et surtout, de Wagner.⁶²

Entre los estrenos más importantes en el Palais Garnier ha menester destacar los siguientes.⁶³

1877	Le Roi de Lahore	Massenet
1878	Polyeucte	Gounod
1880	Aida	Verdi
1881	Le Tribut de Zamora	Gounod
1882	Françoise de Rimini	Ambroise Thomas
1883	Henry VIII	Saint-Saëns
1884	Sapho	Gounod
1885	Rigoletto	Verdi
1885	Le Cid	Massenet
1888	Roméo et Juliette	Gounod

Como puede apreciarse, la presencia de los títulos de Charles Gounod, símbolo de la ópera *patria* para la III República Francesa, el “*ars gallica*”, es

⁶² PATUREAU, F.: *Le Palais Garnier dans la société parisienne 1875-1914*. Liege, Pierre Mardaga éditeur, 1991, pp. 267-268.

⁶³ *Ibidem*, pp. 449 y ss.

verdaderamente notoria. En 11 años, estrena 4 óperas. La *nouvelle école française*, representada en la ópera por Massenet *in illo tempore*, también ocupa una posición de relieve: 2 estrenos en 8 años. En la ópera italiana, Verdi estrena primero “*Aida*”, -con tan sólo 9 años de diferencia con respecto al estreno mundial en El Cairo-, porque es más *moderna* que “*Rigoletto*”, una ópera cuyo estreno absoluto se verificó en 1851, con 33 años de retraso, por tanto.

La situación de la Ópera en Gran Bretaña es un tanto peculiar. En Londres, la ópera estaba en manos de dos empresarios, quienes regentaban sus propias compañías de ópera: Frederick Gye, con su *Royal Italian Opera*, y Mapleson, con su *Her Majesty's Italian Opera*. Aquí radica la primera peculiaridad con respecto a las compañías de ópera valencianas. Éstas últimas se nutrían a base de *bolos*, esto es, compañías volátiles organizadas por el propio empresario teatral; o bien, encargadas por éste al director de orquesta en aras de que contratase a los cantantes para una temporada determinada. Por el contrario, Gye y Mapleson tenían unas compañías *estables* de ópera, de las que eran sus propietarios. Eso sí: la ópera italiana dominó la escena del Covent Garden londinense entre 1860 y 1885. Es allí donde actuaban ambas compañías, de Gye y Mapleson. El predominio de la ópera italiana en Londres no impidió que se diera cabida a la ópera alemana o francesa. Los títulos de Wagner madrugaron en la ciudad del Támesis. Frederick Gye estrenó “*Lohengrin*”, la primera ópera de Wagner que pisó la isla, en 1875. Al año siguiente, “*Tannhauser*” subió a la escena del Covent Garden, así como también estrenó “*Aida*”. Por su parte, Mapleson estrenó “*Carmen*” en 1878. En 1880, puso en escena por primera vez en Gran Bretaña la ópera italiana “*Mefistofele*”, de Arrigo Boito. En 1885, el predominio de la ópera italiana

empezó a resquebrajarse. Fue ese año cuando Frederick Gye legó la *Royal Italian Opera* a su hijo.⁶⁴

Otra peculiaridad que existía en Gran Bretaña es el idioma en que se interpretaban las óperas. A diferencia de lo que ocurría en España, en donde óperas francesas y alemanas eran cantadas en italiano, la *prima lingua*, la lengua *lírica* por antonomasia –amén de las óperas italianas, claro, que se interpretaban en su lengua original-, en la isla se tendió a traducirlas al inglés. Un buen botón de muestra es el *St. Jame's Theatre*. En este coliseo londinense, de segunda categoría, se prometió, a partir de 1871, que todas las obras nativas y extranjeras fuesen cantadas en inglés.⁶⁵ Por eso, hoy en día se ha mantenido la costumbre que las óperas italianas de Haendel, entre otras, se interpreten en la lengua de Shakespeare.

La situación en Italia, cuna de la ópera, es bastante similar a la que acontece en Francia e Inglaterra; aunque hay varias matizaciones que conviene precisar. En el contexto histórico, ha menester recordar que cuando Alfonso XII sube al trono en España, ya se había producido la unificación italiana.

El Teatro Alla Scala de Milán es un buen barómetro para valorar la situación de la ópera en el país transalpino. Y no sólo por ser un coliseo de referencia, sino porque existía una estrecha relación entre la Scala y los teatros españoles. De este afamado proscenio lombardo venían buena parte de los

⁶⁴ ROMELL, P.: *Opera in the British Isles, 1875-1918*. London, Ashgate Publishing Ltd., 2013, pp. 35 y ss.

⁶⁵ ROMELL, P.: *Music and Institutions in Nineteenth Century*. London, Ashgate Publishing Ltd., 2012, pp. 104 y ss. (La temporada comenzó aquél año el 30 de septiembre de 1871 con “*Rose of Castile*”, de Balfe).

cantantes y los directores, o, al menos, eran contratados allí. En raras ocasiones, algunas escenografías.⁶⁶

Tras las batallas de Magenta y Solferino, que supuso la retirada del ejército austro-húngaro, en 1859, el Teatro Alla Scala abrió de nuevo sus puertas con una ópera de Donizetti: *“Lucia di Lammermoor”*. Arrigo Boito, colaborador de Verdi y miembro de la *scapigliatura*, quien simpatizaba con la ópera wagneriana, consigue estrenar *“Mefistofele”*, en 1868. En 1873 se estrena *“Lohengrin”*, primera ópera de Wagner que pisa el proscenio milanés.

La relación de Giuseppe Verdi con la familia Ricordi fue intensa, y está bien documentada, al menos, en el periodo objeto de nuestro estudio.⁶⁷ Entre los años 1869 y 1881, Verdi cedió los derechos de una serie de óperas a Tito Ricordi: *“La Forza del Destino”* (1869), *“Simone Boccanegra”* (1881), *“Don Carlo”* (1884). Fue un espaldarazo para que estos títulos se *reestrenasen* en la Scala milanesa, ahora como segundas versiones, retocadas por el compositor. Verdi era un verdadero ídolo y sus óperas enloquecían al público milanés, incluso si se representaban óperas *antiguas*, que no eran de *nuevo cuño*. Véase, por ejemplo, cómo describe un periódico del Milanesado, “Il Pungolo”, la primera representación de *“Ernani”*, el 6 de febrero de 1881, en el Teatro Alla Scala; una ópera que ya había visto la luz treinta y siete años antes, el 9 de marzo de 1844, en el Teatro La Fenice de Venecia:

⁶⁶ Para profundizar en el estudio de la Ópera en el Teatro Alla Scala, cfr.: CELLETTI, R.: *Grandi voci alla Scala*. 2 vols. Milano, Marco Contini, Michele Servini, 1991. ZIETZ LYNN, K.: *Breve storia dei teatri d’opera italiana*. Roma, Gremese Editori, 2001. BIANCONI, L. y PESTELLI, G.: *Storia dell’opera italiana. Vol. 5. La Spettacolarità*. Torino, EDT MUSICA, EDT Edizioni di Torino, 1988. (El volumen 5 aborda el Teatro Alla Scala). GATTI, C.: *Il teatro alla Scala nella storia e nell’arte, 1778-1963. Vol 2*. Milano, Ricordi, 1964.

⁶⁷ PETROBELLI, P. y DI GREGORIO CASATI, M.: *Carteggio Verdi-Ricordi 1880-1881*. Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1988.

Si può dire che la prima rappresentazione dell'Ernani abbia avuto luogo ieri sera, tanto fu il concorso del pubblico e tanta fu l'attenzione piena di interesse colla quale l'opera fu ascoltata.

Il teatro non poteva esser più affollato; gli spettatori si piagiavano nell'atrio della platea per modo che, gli ultimi arrivati, non godettero dello spettacolo che l'eco lontana degli applausi e quella striscia di scena che si può scorgere attraverso i cristalli della porta.

È superfluo il dire che al parapetto dei palchi erano affacciate tutte quelle elegantissime frequentatrici, che sono uno dei più bei vanti del nostro massimo teatro, e che in loggione gli spettatori pareva fossero a strati, uno sopra l'altro, fino al soffitto.

Il successo fu completo e decisivo.⁶⁸

Pero no siempre la crítica musical periodística italiana fue del todo favorable al compositor de Busseto en aquellos años, especialmente con aquellas óperas que remodeló, *antiguas*. Un buen botón de muestra es la crítica del *reestreno* de “*Simone Boccanegra*”, en el diario milanés “*La Ragione*”:

Per conseguenza a questo “Simone”, –noioso pacatamente e con misura nella parte antica-, -noioso imponentemente e con fracasso nella parte moderna-, ma infiorato qua e là di peregrine bellezze, rischiarato da frequenti sprazzi di luce vera e viva –bene interpretato- non poteva mancare il successo –ad alti e bassi- che ha avuto iersera.⁶⁹

El coliseo lombardo fue generoso con las óperas *modernas, de nuevo cuño*, del compositor de La Roncole. La presentación europea de “*Aida*” tuvo lugar, precisamente, en la Scala, en 1872. El estreno absoluto de otra ópera de Verdi, “*Otello*”, se celebró en 1887, también en la Scala. Esta *première* es especialmente relevante para nuestro estudio. Junto al gran tenor Francesco Tamagno, Romilda Pantaleoni fue su *partenaire*, interpretando el papel

⁶⁸ Giornale “Il Pungolo”, Corriere di Milano, 6 de febrero de 1881, p. 3.

⁶⁹ Giornale “La Ragione”, Diario della Democrazia, Milano, 25 de marzo de 1881.

femenino estelar, Desdémona. Fueron los decenios 1870-1880 y 1880-1890, los más brillantes de su carrera. Esta soprano udinesa cantó, precisamente, durante la monarquía de Alfonso XIII, en Valencia.

En Turín, el corazón industrial y político del Piamonte, antaño bien relacionado con la Francia de Napoleón III, la influencia de la ópera francesa era perceptible. Así, es de destacar la representación de “*Hamlet*” (“*Amleto*”, en italiano), de Ambroise Thomas, en 1880-1881, representado en el Teatro Regio. En el mismo coliseo turinés, madrugó “*Lohengrin*”, que subió a la escena en 1877. Por supuesto, la presencia de la ópera verdiana era constante. Sin embargo, hay excepciones: “*Rigoletto*” no fue representada entre los años 1858-1881.⁷⁰

Una interesante investigación realizada por Paolo Fabbri y Roberto Verti sobre los teatros en Reggio Emilia, en el *Mezzogiorno* italiano, no nos permiten ser concluyentes, por cuanto el estudio finaliza en 1857. Pero, al menos hasta esa fecha, podemos afirmar que la presencia de los compositores italianos era omnímoda, sin rastro de autores de la *Grand Opéra* francesa –Meyerbeer, por ejemplo, estaba en la cima de su fama-, Wagner u otros compositores germánicos como Friedrich Von Flotow. Aún en 1857 copaban los proscenios emilianos las óperas de Rossini, Bellini y Donizetti; esto es, los autores *belcantistas*.⁷¹

Aunque la crítica germánica consideraba que Verdi era un compositor *acabado* –así lo definió Eduard Hanslick en 1867, tras escuchar “*Don Carlo*”-, lo

⁷⁰ FERRERO, M. V.: *Storia del Teatro Regio di Torino*. Torino, Cassa di Risparmio di Torino, Vol. III, 1980, pp. 421 y ss.

⁷¹ FABBRI, P. y VERTI, R.: *Due secoli di teatro per musica a Reggio Emilia. Repertorio cronológico delle Opere e dei Balli 1645-1857*. Reggio Emilia, Edizioni del Teatro Municipale Valli, 1987, pp. 307 y ss.

cierto es que el compositor italiano tuvo una relativa presencia en los teatros del orbe germánico: *“La forza del destino”* fue representada en 1878 en el Kroll’sches Theater de Berlín; *“Don Carlo”*, en Dresde (1885). *“Aida”*, por su parte, se estrenó en Viena y Berlín en abril de 1874.⁷²

En México, el Teatro Degollado de Guadalajara es el más antiguo del país azteca. También fue el que sostuvo una actividad más continua, al menos entre los coliseos decimonónicos. El Degollado destaca por ser una sala construida profesionalmente, al amparo de las experiencias arquitectónicas de los modernos teatros europeos del siglo XIX, como Le Palais Garnier de París.

En el Teatro Degollado destacó la brillante compañía de la soprano Ángela Peralta, quien sostuvo en buena medida las temporadas de ópera, no siempre constantes. Contó con cantantes mejicanos e italianos. En las batutas, Francisco Rosa y Miguel Meneses. Un rápido vistazo a la tabla que aportamos a continuación, permitirá observar que –salvo algunas obras autóctonas o francesas-, el repertorio es bastante similar al ofrecido en los teatros valencianos durante la monarquía de Alfonso XII.⁷³

1875	<i>“Marina”</i>	Emilio Arrieta
1875	<i>“La fille du régimen”</i>	Gaetano Donizetti
1875	<i>“La Traviata”</i>	Giuseppe Verdi
1879	<i>“La Traviata”</i>	Giuseppe Verdi
1879	<i>“Lucia di Lammermoor”</i>	Gaetano Donizetti
1879	<i>“Atala”</i>	Miguel Meneses
1880	<i>“Atala”</i>	Miguel Meneses

⁷² KREUZER, G.: *Verdi and the Germans. From Unification to the Third Reich*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 35 y ss.

⁷³ SOSA, J. O.: *La Ópera en Guadalajara*. Guadalajara, Jalisco, Secretaría de Cultura de Jalisco, 1994, pp. 22 y ss.

1880	<i>“La fille du régimen”</i>	Gaetano Donizetti
1880	<i>“Les cloches de Corneville”</i>	Jacques Offenbach
1881	<i>“Il Trovatore”</i> <i>“Rigoletto”</i> <i>“La Traviata”</i> <i>“Aida”</i> <i>“Ermani”</i>	Giuseppe Verdi
1881	<i>“Linda de Chamounix”</i> <i>“Poliuto”</i> <i>“Lucia di Lammermoor”</i> <i>“Maria de Rohan”</i> <i>“La Favorita”</i>	Gaetano Donizetti
1881	<i>“Il Barbiere di Siviglia”</i>	Gioacchino Rossini
1881	<i>“I Puritani”</i> <i>“Norma”</i> <i>“La Sonnambula”</i>	Vicenzo Bellini
1881	<i>“Martha”</i>	Friedrich Von Flotow
1881	<i>“Ruy Blas”</i>	Filippo Marcheti
1881	<i>“Faust”</i> <i>“Romeo et Juliette”</i>	Charles Gounod
1881	<i>“La Contessa d’Amalfi”</i>	Enrico Petrella
1882	<i>“Il Trovatore”</i> <i>“I Lombardi alla Prima Crociata”</i> <i>“Aida”</i> <i>“Luisa Miller”</i> <i>“La Traviata”</i> <i>“Rigoletto”</i> <i>“I due foscari”</i>	Giuseppe Verdi

	<i>"I masnadieri"</i>	
1882	<i>"Maria de Rohan"</i> <i>"Lucia di Lammermoor"</i> <i>"La Favorita"</i>	Gaetano Donizetti
1882	<i>"La Contessa d'Amalfi"</i>	Enrico Petrella
1882	<i>"Ruy Blas"</i>	Filippo Marcheti
1882	<i>"Il Barbiere di Siviglia"</i>	Gioacchino Rossini
1882	<i>"Norma"</i>	Vicenzo Bellini
1883	<i>"Saffo"</i>	Giovanni Pacini
1883	<i>"Rigoletto"</i>	Giuseppe Verdi
1883	<i>"Ruy Blas"</i>	Filippo Marcheti
1883	<i>"Zampa"</i>	Louise-Joseph-Ferdinand Herold

Aunque la presencia de los compositores *belcantistas* es numerosa, - Donizetti (el más frecuentado), Bellini, Rossini y Pacini-, sin embargo es Verdi el compositor que mejor coloca sus óperas. Hasta tal extremo, que en el Teatro Degollado de Guadalajara pudieron contemplarse títulos verdianos de *juventud*, insólitos o inexistentes en España *in illo tempore*, como *"I masnadieri"*, *"I due foscari"*,⁷⁴ e *"I Lombardi alla Prima Crociata"*. Nos sorprende, sin embargo, la nula presencia de las óperas de Meyerbeer, capitán de la Grand Opéra francesa.

⁷⁴ Ésta ópera ha sido representada en Valencia por primera vez en el Palau de Les Arts durante la pasada temporada 2013-2014.

3.- LA HISTORIA DE LA ÓPERA EN VALENCIA DURANTE LA MONARQUÍA DE ALFONSO XII.

3.1.- RASGOS GENERALES.

3.1.1.- LOS CANTANTES.

Durante la monarquía de Alfonso XII las subtipologías vocales no estaban aún totalmente pergeñadas, dentro de la correspondiente división por cuerdas. Esta indefinición se mantuvo hasta la monarquía de Alfonso XIII.⁷⁵

En la cuerda de sopranos, -denominación que aún alternaba con la más antigua de *tiple-*, existe ya la soprano *ligera*, esto es, la soprano de coloratura o *d'agilità*, encargada de las acrobacias aéreas en las gamas agudas y sobreagudas, y la soprano *dramática*, una voz carnosa, corpulenta, que abarcaba con solvencia las gamas graves. Ésta última, frecuentemente asociada con la denominación de *soprano absoluta*, era un cajón de sastre, una soprano de amplio espectro que abarcaba el repertorio lírico-dramático. La *soprano absoluta* era la primera cantante de la compañía. No existe, pues, una *soprano lírica*, propiamente dicha, ni tampoco otros subtipos: *lírico-spinto* y *lírico-dramática*. Todos ellos quedan englobados dentro de la soprano *dramática o absoluta*. Cuando en una lista de la compañía se incluyen otras sopranos, sin especificar, siempre como segundas voces, se trata de sopranos líricas, sin mayor relieve tipológico.

Rara vez existe una distinción entre las mezzosopranos y las contraltos. Éstas eran escasas. En una compañía sólo existía una única mezzosoprano,

⁷⁵ BUENO CAMEJO, F. C.: *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*. Valencia, Federico Doménech, Generalitat Valenciana, Diputació de València – SARC, 1997, Op. Cit., pp. 19-22.

que figuraba en la lista como “*mezzosoprano y contralto*”; frente a tres o cuatro sopranos.

Los papeles eran intercambiables en el siglo XIX. En el caso de las óperas de Rossini, cuyos *roles* estelares femeninos estaban confiados a mezzosopranos, a menudo eran interpretados por sopranos. También existen algunos casos opuestos, en donde la mezzosoprano se hace cargo de papeles de soprano.

Tampoco existe una gradación tipológica en las cuerdas masculinas. El tenor ofrece tan sólo una subdivisión, doble: el *tenore di grazia*, que es el tenor *ligero*, *rara avis* en Valencia, y el tenor *dramático*, a veces definido como *tenore assoluto*. Las circunstancias en este caso son análogas a las sopranos: no existe el tenor lírico, ni el *lírico-spinto* –o, simplemente, *spinto*–, ni el tenor lírico-dramático. De manera que, al igual que las sopranos, el tenor dramático, *assoluto* o *d’obbligo*, es el primer tenor de la compañía, dado su amplio espectro. Los segundos y terceros tenores de una *troupe* pueden considerarse como *líricos*.

En la cuerda de los barítonos no existe especificación alguna, como ocurre hoy en día, entre los barítonos líricos y los dramáticos.

El caso de los bajos es más peculiar. Existe, individualizado, un *basso caricato*, que es el bajo cómico o *bufo*, habitual en la ópera bufa italiana del siglo XVIII y los herederos de la misma, sobre todo Rossini. La prensa valenciana también distingue entre el *basso cantante*, -un bajo de amplio espectro, que abarca todo tipo de papeles *a piacere*, con comodidad, excepto el *bajo profundo*, que acomete con cierta dificultad-, y el bajo *profundo*. Éste último, rocoso, transita por las gamas de ultratumba, en los dominios

plutónicos. Este subtipo vocal, ya de por sí escaso, no existió en las compañías que visitaron los teatros valencianos, y de ello se lamenta en diversas ocasiones la prensa valenciana.

Dado el avasallador predominio de la ópera italiana, -y de las compañías italianas-, los cantantes españoles de bajo rango acostumbraban a italianizar sus apellidos hispanos. Un buen ejemplo de ello es el bajo Ángel Alsina, cuyo nombre artístico era Angelo Alzina.

En general, estamos en condiciones de afirmar que, -salvo notorias excepciones que indicaremos a continuación-, los cantantes que actuaron en Valencia eran voces de segundo orden, ora por su mediocridad ora noveles. Hemos podido rastrear los currículums de muchos de ellos gracias a la prensa foránea y, sobre todo, merced a la bibliografía.

Sin embargo, por Valencia transitaron algunos grandes cantantes. El más emblemático de todos, el *divo* por antonomasia, fue el español Julián Gayarre. El tenor de Roncal actuó en Valencia en tres temporadas, verdaderamente memorables. Casi puede aseverarse que la Historia de la Ópera en Valencia durante la monarquía de Alfonso XII está asociada a la presencia del navarro en el proscenio del Teatro Principal.

En una categoría inferior a Gayarre, pero buenos cantantes, *segundos espadas* de la lírica, existe un pequeño ramillete de artistas. En la cuerda de las sopranos, las italianas Anna Romilda Pantaleoni y Amelia Conti-Faroni. Por parte de los tenores, en primer lugar, el italiano Roberto Stagno, al que perfectamente podríamos equiparar a Gayarre. En un segundo plano, el ovetense Lorenzo Abruñedo y el zaragozano Antonio Aramburo Abad. En la cuerda de los bajos, el mallorquín Uetam. Existe un tercer nivel de buenos

cantantes: las sopranos Bianca Donadío, Isabella Galletti Gianoli y Teresina Singer; los barítonos Massimo Ciapini, el alicantino Manuel Carbonell Villar y el valenciano Pedro Fárvaro, y, finalmente, el bajo italiano Augusto Fiorini.

No quisiéramos acabar este apartado sin mencionar a los comprimarios y partiquinos. Aunque en la práctica se confunden, pues hoy en día se denominan comprimarios a todos ellos, existía una diferencia sutil entre ambos tipos de cantantes *in illo tempore*. El comprimario interpretaba un papel de tercer orden, muy secundario, aunque no por ello tuviese menor valor. Por su parte, la participación del partiquino queda reducida casi al de un figurante que canta unas pocas frases durante toda la ópera. Todos ellos, comprimarios y partiquinos, eran cantantes locales, valencianos. Uno de los que más veces pisó el proscenio fue Liberato González. En la prensa hubo una polémica entre un partiquino anónimo y el crítico del diario “Las Provincias”, “Elecé”, en las postrimerías de la monarquía de Alfonso XII.

3.1.2.- LOS DIRECTORES DE ORQUESTA.

No abundaron las grandes batutas en los teatros valencianos. Costantino dall’Argine fue un gran conocedor del mundo teatral, amén de compositor. Es una lástima que su temprano fallecimiento le privara continuar trabajando desde el foso.

Riccardo Boniccioli, un director batallador, también fue compositor. Incluso se estrenó en Valencia una ópera breve salida de su pluma. Al igual que Costantino dall’Argine, conocía el universo de las bambalinas. Desempeñó un notable papel en las últimas temporadas durante la monarquía de Alfonso XII. Sin embargo, la mediocridad de los cantantes con los que contó deslució su labor al empuñar la batuta desde el podio.

El alicantino José Valls desempeñó, asimismo, una labor incansable, pero siempre como segundo director. Dado que en las funciones teatrales los críticos no recogían su actuación, es probable que su cometido fuese el de batuta en los ensayos, trabajando al lado de los directores titulares.

Guillermo Cereceda es un caso peculiar. Se trata de un director de zarzuela que llegó a ser empresario del Teatro Principal. Pero su conocimiento del mundo de la zarzuela no le garantizó que supiese escoger buenos cantantes de ópera. Como batuta, su actuación fue muy discreta. Y como empresario, también.

3.1.3.- LAS ORQUESTAS, COROS Y CUERPOS DE BAILE.

No hubo en Valencia una orquesta estable de ópera que se dedicase por entero a este supremo género del teatro lírico. Los profesores de orquesta eran escasos, por lo que, en ocasiones, su plantilla tenía que ser reforzada con efectivos humanos procedentes de Madrid y Barcelona. El caso anecdótico de una niña tocando el arpa en el foso del Teatro Apolo es un claro ejemplo del raquitismo numérico de los instrumentistas. Al tratarse de contrataciones ocasionales, por *bolos*, a menudo las ejecuciones de los músicos en el foso dejaba mucho que desear, según constata la crítica valenciana. En los albores del siglo XIX, los profesores de orquesta se agruparían en el Ateneo.

Aunque sí existían plantillas corales y cuerpo de baile en la ciudad del Turia, lo bien cierto es que hubieron de ser reforzados con coristas procedentes del Teatro Real de Madrid. Otro tanto puede decirse del cuerpo de baile, aunque en este caso la crítica nos procura una información muy exigua.

3.1.4.- ESCENOGRAFÍAS, PINTORES ESCENÓGRAFOS Y ESCENARIOS.

La escenografía y vestuarios constituyen la *cenicienta* de la representación operística durante la monarquía de Alfonso XII. La escenografía era tan vetusta y anacrónica que, en ocasiones provocaba la burla por parte del crítico. Otro tanto puede decirse de los vestuarios. Especialmente mordaz fue, en las últimas temporadas, el crítico “Elecé”, musicógrafo del diario “Las Provincias”. Sin embargo, en ocasiones se trajeron telones procedentes de Barcelona, o bien de Milán, éstos últimos cuando la compañía era *prette a porter*, venía con todo el material escénico incorporado.

Entre los grandes escenógrafos catalanes que visitaron el proscenio del Teatro Principal destaca sobremanera Francesc Soler i Rovirosa, el capitán de la escuela escenográfica romántico-realista catalana. Valencia era la principal ciudad clientelar de la escenografía catalana, por delante de Alicante y Palma de Mallorca, dentro del área lingüística común, según Isidre Bravo.⁷⁶ Otro escenógrafo catalán que visitó la ciudad del Turia fue José Planella y Coromina. El italiano Achille Amato fue el escenógrafo extranjero que menciona la prensa valenciana, en el Teatro Principal.

La familia Alós, la mejor saga valenciana de escenógrafos, trabajó durante esta época, pero vinculados a la maquinaria escénica y la luminotecnia. Ramón Alós era el maquinista habitual del Teatro Principal. Por su parte, Ricardo Alós, -quien años después sería el pintor escenógrafo de las óperas de Salvador Giner-, se encargó de la Luz Drumond. La luz de calcio o

⁷⁶ BRAVO, I.: *L'Escenografia Catalana*. Barcelona, Diputació de Barcelona, 1986, p. 347.

Luz Drumond se utilizó en los coliseos decimonónicos.⁷⁷ Así lo expresa Marie Salgues:

Al lado del pintor escenógrafo, del peluquero o del sastre, este profesional hace su salida al mundo del espectáculo, por ejemplo en 1876 – 1877, cuando se nombra a Miguel Rodríguez, encargado de las <luces Drumond>, para el teatro Martín.⁷⁸

La Luz Drumond se instaló en los teatros por aquellos años, a fines del Sexenio Democrático y comienzos de la monarquía de Alfonso XII. Así, por ejemplo, en el Teatro Principal de Zaragoza se instaló en 1874.⁷⁹

Aún no trabajaba la sastrería de la familia valenciana Peris, como sí lo hará luego durante la monarquía de Alfonso XIII. La prensa recoge la participación de la sastrería de Ramón Mora, vinculada al Liceo de Barcelona; así como la sastrería hispano-italiana de Vasallo y Malatesta.

3.1.5.- COMPAÑÍAS Y EMPRESARIOS.

No hubo en Valencia un auténtico empresario de ópera. El caso de Guillermo Cereceda es el de un director de orquesta de zarzuela metido a empresario. Pero con pocas luces, a tenor de los resultados artísticos y de la programación de los repertorios.

Los empresarios arrendaban el Teatro Principal a la Diputación de Valencia. Por obligación contractual, debían ofrecer una temporada de ópera y destinar parte de la recaudación de la misma al Hospital Provincial. Solían

⁷⁷ Es un tipo de luz de escenario que funciona cuando una llama de oxihidrógeno se proyecta sobre una malla cilíndrica de cal viva, que puede llegar a alcanzar la temperatura de 2572° C antes de fundirse. Genera una iluminación de alta intensidad.

⁷⁸ SALGUES, M.: *Teatro patriótico y nacionalismo en España: 1859-1900*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010, p. 88.

⁷⁹ GARCÍA GUATAS, M.: *La España de José Martí*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014, p. 113.

encargar a un director de orquesta el *ajuste*, -término decimonónico con el que se denominaba a la contratación de cantantes-. Así se conformaba la compañía. Luego venían las contrataciones de los profesores de orquesta, los coros, el cuerpo de baile y banda de música en escena, cuando era necesario. El director de orquesta –a cuyo nombre figuraba la compañía- ofrecía un programa de óperas de acuerdo con los repertorios de los primeros cantantes contratados, en la mayoría de los casos. Con todo, había una gran improvisación. Si a este hecho unimos las abundantes indisposiciones de salud de los cantantes, -a menudo rescindían los contratos o, simplemente, no venían-, el resultado era que las óperas anunciadas en el cartel se cambiaban por otras con precipitación, con los lógicos resultados deficientes.

Como los empresarios solían arrendar el Teatro Principal por una temporada teatral, no había margen de tiempo para poder trabajar con calma y *amarrar* a los cantantes, contrariamente a lo que sucede en los proscenios operísticos, que trabajan con mucha más antelación, y reservan las agendas de los artistas canoros. Por eso, los empresarios valencianos debían esperar a que los grandes coliseos españoles, el Teatro Real de Madrid y el Liceo de Barcelona, finalizasen sus temporadas, o bien, a que los cantantes contratados en esos magnos coliseos estuviesen libres. Otro tanto puede decirse de los cantantes contratados en Milán, al paio del Teatro Alla Scala, o de otros proscenios itálicos. Esta constante supeditación provocó quebraderos de cabeza a los empresarios valencianos, y fue una de las principales causas de la baja calidad artística de las temporadas operísticas en el Teatro Principal.

Empresarios que tuvieran una mentalidad abierta hubieron muy pocos. José de la Calle fue un empresario enérgico, valiente, audaz, que resolvía los

problemas con celeridad. Es probable que las constantes tribulaciones que aquejaba a la contratación de cantantes en el Teatro Principal fuese una de las causas de su traslado a Valladolid, en donde De la Calle había establecido contactos. Su craso error fue la racanería a la hora de invertir en la plantilla canora, reducida, y en las escenografías.

Por su parte, Elías Martínez fue un empresario ambicioso; aunque, a nuestro humilde entender, su política fue errónea. Se hizo con el monopolio teatral de la ciudad de Valencia, al tener en sus manos, simultáneamente, los Teatros Principal, Apolo y Princesa. Pero pretender que los tres coliseos ofreciesen a la vez ópera, zarzuela y dramaturgia, en lugar de *especializar* a cada uno, no dio los resultados apetecidos. Provocó una cierta confusión y, lo que es más grave, tenía que dividir la plantilla de los profesores de orquesta entre las funciones de ópera y las de zarzuela, resintiéndose así la calidad artística de las representaciones de ópera, al disponer de unas raquíticas plantillas instrumentales en el foso.

En el orbe de las compañías, hemos de destacar al italiano Agostino dell'Armi, con función de empresario agente, que contrataba a cantantes transalpinos. Junto a él, Achille Babacci, quien también formó *troupes*. El barítono itálico Vincenzo Quintilli-Leoni formó asimismo una compañía; empero, sus resultados no fueron sobresalientes.

El sistema, pues, de contratación era el *bolo*, algo tan valenciano e hispánico: constituir una compañía para una temporada o unas determinadas funciones. Los *bolos* solían reforzarse con la presencia de algún gran cantante, como broche final a la anualidad teatral. Así se contrató a Julián Gayarre. A pesar del *bolo*, hemos podido rastrear la supervivencia de algunas *troupes*,

quienes transitaban a otras ciudades con parte de los cantantes que habían actuado en Valencia. Amén de la dependencia con Madrid y Barcelona, algunas compañías se desplazaron a ciudades de menor entidad demográfica: Valladolid –seguramente por la relación con José de la Calle-, Murcia, Alicante y Alcoy. De manera que Valencia estaba dentro de un circuito de segunda categoría, supeditada al *hinterland* conformado por el Teatro Alla Scala de Milán, el Teatro Real de Madrid y el Liceo de Barcelona.

3.1.6.- PRECIOS, LOCALIDADES Y TIPOS DE FUNCIONES.

Las funciones se agrupaban en tres categorías: las del turno *par*, el turno *impar* y las funciones *a beneficio*. El abono de la temporada, que acostumbraba abonarse en dos plazos, permitía ser adquirido sólo por mitades; es decir, abonarse únicamente a un turno, el *par* o el *impar*. Por supuesto, existía también la modalidad de abonarse a toda la temporada por completo. En este último caso, el público adquiriente contemplaba las mismas óperas dos veces cada una, en el doblote de las funciones. Eso explica las repeticiones de las óperas. Cuando una partitura era novedosa o el empresario sabía que gozaba de gran predicamento entre el público, entonces se realizaban varias funciones más de la misma ópera.

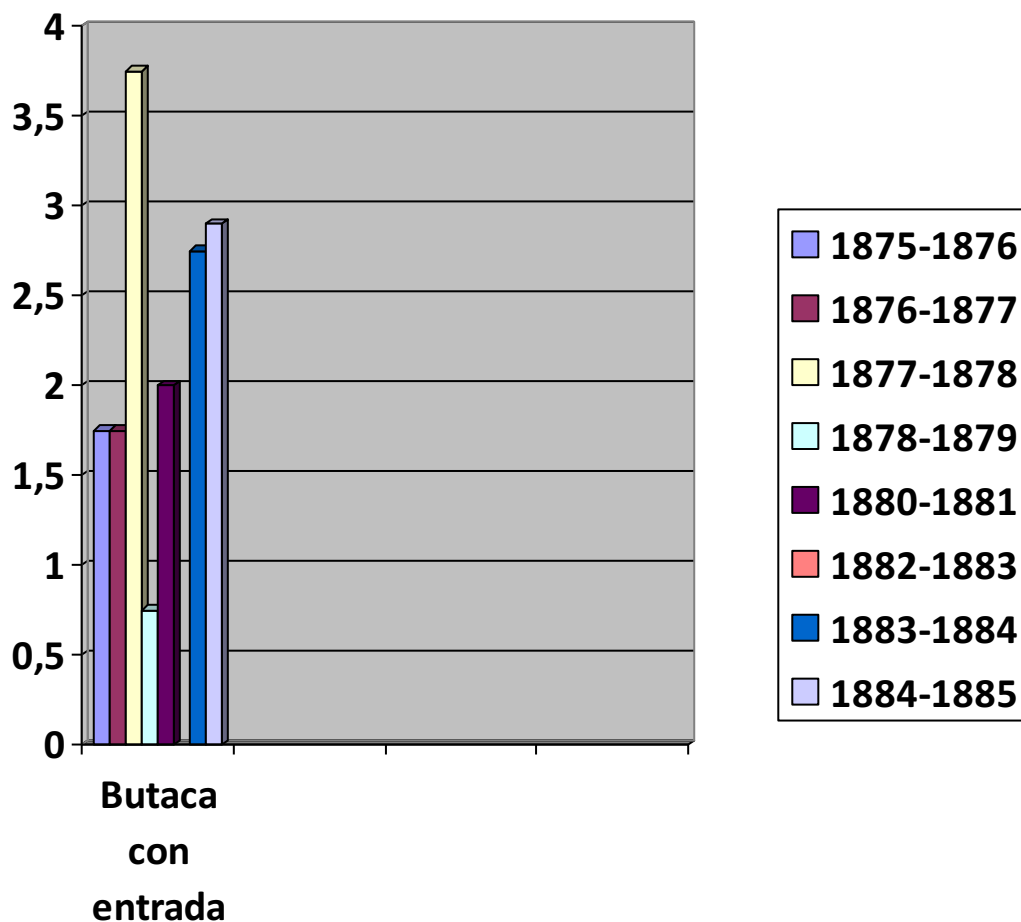
Las funciones *a beneficio* se llevaban a cabo en las postrimerías de la temporada. Su recaudación iba destinada a los bolsillos de los primeros cantantes, quienes escogían la ópera, o una miscelánea de actos sueltos de varias óperas, para su *beneficio*. Era como una suerte de gratificación extraordinaria. En estas funciones, el cantante *beneficiado* recibía asimismo dádivas en especie, a menudo objetos de oro, plata y, en el caso de que la beneficiada fuese una cantante femenina, abalorios con piedras preciosas. En

algunas ocasiones la prensa hace una lista de los regalos. Obviamente, los más cuantiosos fueron los donados a Julián Gayarre. En el caso del *dívo* navarro, la prensa dedicó una columna especial del texto del periódico para detallar con prolijidad las dádivas, así como los donantes de los mismos.

Las localidades estaban estratificadas en orden de precios, las cuales estaban en sintonía con la importancia social de sus ocupantes. Estaban en razón directamente proporcional a la cercanía al escenario y a su ubicación en altura del coliseo, comenzando por la planta baja, dentro de una disposición italiana, en herradura. Las más caras eran los palcos de platea y de proscenio. Las butacas eran algo más económicas. La más barata era la “Entrada General”, en el *gallinero o loggione*.

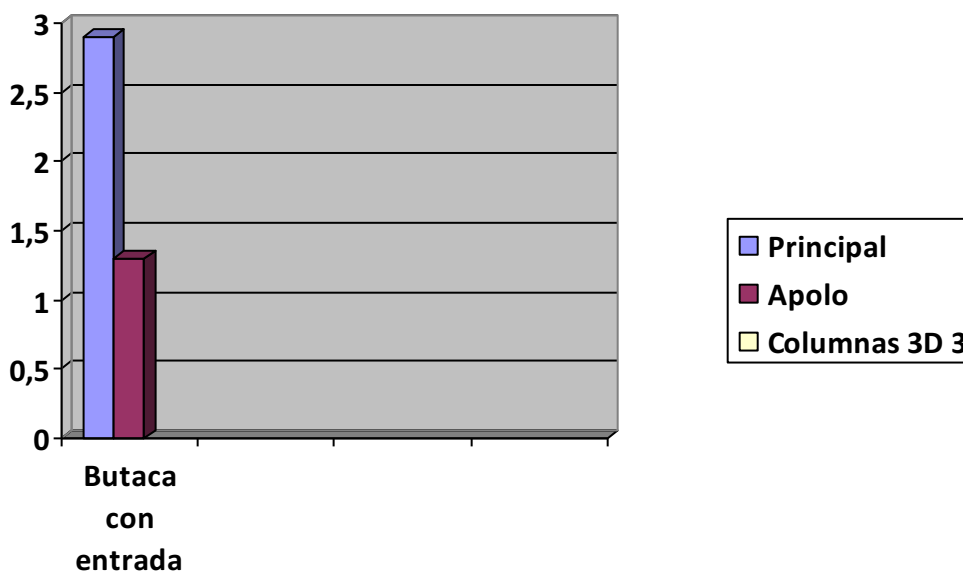
No es fácil establecer un análisis comparativo y evolutivo de los precios de las localidades. Ha menester tener en cuenta que la presencia de cantantes de primera fila, con un *cachette* elevado, aumentaba los importes de las entradas, hecho que, lógicamente, molestaba a los espectadores.

Para poder bosquejar una panorámica mínimamente rigurosa, hemos tenido en cuenta el número de funciones del abono, dividiendo el precio total del abono de las localidades por la cantidad de representaciones que incluía el abono. Hemos escogido la localidad de “butaca”, por ser harto emblemática. Ha menester hacer otra aclaración: dado que los precios se ofrecieron en reales de vellón hasta la temporada 1882-1883, inclusive, y a partir de la temporada siguiente, 1883-1884, se anunciaron en pesetas, hemos tenido que dividir por 4 las tarifas expresadas en reales de vellón, para homogeneizar todas las cantidades en pesetas. En algunas temporadas no tenemos datos: 1879-1880 y 1881-1882. Todos ellos están referidos al Teatro Principal.



La temporada 1877 – 1878 es la que registró los precios más elevados. Ello se debe a que las dos sopranos estelares, Bianca Donadío e Isabella Gianetti-Gianoli cobraban unos *cachettes* elevadísimos. En el caso de la última función de Bianca Donadío, el precio de la butaca se disparó a los 22 reales de vellón, esto es, ¡¡¡¡5'5 pesetas!!!!. No podemos apreciar, en las tarifas del Teatro Principal, el impacto de las actuaciones de Julián Gayarre; pero todo parece indicar que los precios eran menores al de las cantantes transalpinas. En general, se observa una evolución al alza de las tarifas de la localidad de butaca, sobre todo a partir de la temporada teatral 1880-1881.

Si comparamos los precios de la localidad de butaca del Teatro Principal con los del Teatro Apolo, vemos como éste último coliseo muestra unas tarifas sensiblemente más baratas, reduciéndose en un 47 %. Los datos pertenecen a la última temporada, 1884-1885.



3.1.7.- EL PÚBLICO.

El público valenciano tenía un comportamiento relativamente indulgente. Sin embargo, cuando la ópera interpretada arrojaba unos malos resultados canoros, protestaba airadamente, teniendo en cuenta los precios que había pagado por la función. En ocasiones perdía las formas, como bien lo prueba el comportamiento ante la soprano Paulina Rossini. Aunque hubieron conatos en contra de un determinado cantante, en apariencia injustificados y premeditados, -la célebre *claque de alabarderos* posterior-, no puede afirmarse que hubiere una *claque* constituída, estable; ni, por ende, tampoco una *anti-claque* o *claque de alabarderos*. En todo caso, la *claque* es episódica, ocasional.

El aficionado valoraba en grado sumo las grandes voces. Si Julián Gayarre no cantaba en una ópera determinada, entonces el público se retraía, con una asistencia menor a la función. Si la ópera no era excesivamente popular dentro del repertorio, como es el caso de “*Lucrecia Borgia*”, tampoco se llenaba el aforo.

Los valencianos asistentes al Teatro Principal eran muy generosos en sus manifestaciones de aprobación, con estruendosos aplausos, que obligaban a los cantantes a *bisar* o repetir las arias más célebres. Acostumbraban a lanzar flores al proscenio, o bien, pequeñas tarjetas con dedicatorias. Tenían poco respeto por el espectáculo, pues cuchicheaban durante la representación. Tan sólo cuando intervenía Julián Gayarre, el silencio era sepulcral.

El público local profesaba feligresía hacia la ópera italiana *belcantista* y verdiana; pero también sentía una gran estima hacia las óperas de Meyerbeer y el resto de los compositores de la *Grand Opéra* francesa. En suma, gustaban del repertorio al cual estaban acostumbrados.

3.1.8.- LA CRÍTICA MUSICAL Y LOS MUSICÓGRAFOS.

De acuerdo con Román de la Calle, los parámetros del discurso crítico se enmarcan en cuatro funciones, a saber: la mediática, la interpretativa, la evaluativa y la autocrítica.⁸⁰ La crítica musical valenciana excluyó la última de ellas. Tan sólo Ignacio Vidal Teruel esboza mínimamente algún juicio sobre sus valoraciones críticas; pero no llega a replantearse la misión del crítico, desde un punto de vista *metacrítico*.

⁸⁰ DE LA CALLE, R.: *Estética y Crítica*. Valencia, Edivart, 1983, p. 47.

De las restantes, son las funciones interpretativas y evaluativas aquellas en donde más se prodigaron.

La función evaluativa fue, sin duda, la principal. El núcleo de la crítica musical era el hecho canoro. Se centraban en los cantantes y su evaluación. Tan sólo Ignacio Vidal Teruel traza un análisis evaluativo de las condiciones de los cantantes y su actuación en el proscenio. Y lo hace con prolijidad, conociendo con profundidad las técnicas musicales de los cantantes. No en vano, Ignacio Vidal Teruel era profesor de música. Al valorar la labor de los cantantes, como es lógico, se centraban en los primeros papeles. Los papeles secundarios recibían escuetos comentarios. Los comprimarios y partiquinos eran nombrados sólo cuando su actuación era muy mala. Ya hemos adelantado que el crítico del diario “Las Provincias”, “Elecé”, fue especialista en señalar los errores de los partiquinos.

La crítica musical valenciana también abundaba en la función interpretativa, pero lo hacía con menor frecuencia. Aquellos que abordaban esta misión eran los críticos concedores del mundo operístico, en particular Ignacio Vidal Teruel, Veité, -por parte del diario “El Mercantil Valenciano”-, y “Elecé”, por parte del periódico “Las Provincias”. Eran un tanto parcos en esta función interpretativa, pues se limitaban a señalar si la interpretación se ajustaba a la ópera francesa o al *belcantismo* italiano, sobre todo.

En la función mediática, el crítico pontificaba con frecuencia sobre los repertorios y la política teatral de los empresarios arrendadores. Consciente de la influencia de la prensa, sus opiniones en alguna ocasión fueron escuchadas, y así se recogió en los periódicos. Como en la prensa italiana, se atrevían a ejercer una influencia mediadora, de opinión, sobre los lectores y aficionados,

recomendando unas partituras determinadas y denostando otras obras que estaban ya demasiado manoseadas, por repetirse incesantemente. Las óperas de Verdi anteriores a “*Aida*”, en particular la tríada compuesta por “*La Traviata*”, “*Il Trovatore*” y “*Rigoletto*”, eran censuradas por su hastío y caducidad. “*Aida*” es la obra más apreciada de Verdi, valorada por su novedad y también porque se acerca a la *Grand Opéra* francesa.

Sorprende, en cambio, que las óperas del *belcantismo* italiano eran muy apreciadas por la crítica musical. Pero, sin duda, las más veneradas en aquél tiempo eran las óperas de Meyerbeer. Son frecuentes los párrafos elogiosos hacia el compositor alemán afincado en Francia. Incluso cuando, entre el rifirrafe acaecido entre un partiquino y “Elecé”, éste crítico del diario “Las Provincias” se defiende admitiendo que él también valora mucho a capitán de la *Grand Opéra* francesa.

Cuando las críticas eran anónimas, muchas veces reducidas a *suelos*, seguramente redactadas por un periodista de la redacción, más o menos familiarizado con el teatro lírico, el texto tiene una orientación gacetillera, que no rebasa la mera crónica; aunque hay un mínimo de enjuiciamiento crítico evaluativo.

Los textos críticos se estructuraban en cuatro bloques bien diferenciados.

Si la obra no era muy conocida, o bien, llevaba años sin subir a los prosenios valencianos, solía incorporarse un bloque *propio*, en donde se explicaba el argumento de la ópera y las circunstancias de la composición de la misma. En ocasiones, este bloque *propio* era enriquecido con valoraciones sobre el compositor.

Los tres bloques restantes conforman el *ordinario* de la crítica.

El primero, con frases a modo de muletillas, como, por ejemplo, <el teatro ofrece un brillante aspecto>, y las <toilettes de las damas>, se detiene en observar al público de los palcos de platea, proscenios y butacas. Cuando hay una personalidad relevante de las autoridades civiles y militares, se recoge su presencia; o bien, su ausencia. Este primer bloque contempla la ópera como un acto social. Y, en cierto sentido, no ha dejado nunca de serlo.

El segundo bloque es el corazón del texto musicográfico. Es el más largo de todos, el que consume más párrafos de los periódicos. Está dedicado íntegramente a los cantantes, comenzando por los papeles estelares y prosiguiendo por los secundarios. Raramente se menciona a los comprimarios y partiquinos. Cuando un cantante ha actuado en Valencia anteriormente, se recuerda su paso en anualidades anteriores. No existe un orden determinado en el análisis de los cantantes: ora se establece por la pareja canora principal, ora se distribuye por sexos, ora por la importancia de los cantantes *per se*. Es en este bloque en donde el crítico musical suministra todo tipo de detalles. A veces el análisis sigue el orden argumental de la trama, desde el Acto I hasta el último, un recurso empleado por algunos musicógrafos del diario “Las Provincias”.

El tercer bloque es el consagrado al director de orquesta, los coros, la orquesta, el cuerpo de baile y la banda de música. El director de orquesta merece más atención. Entre los profesores de orquesta en el foso, rara vez se menciona a algún instrumentista con cometido solista. A los coros se les dispensa un mayor interés sobre el cuerpo de baile o la banda de música en escena. En conjunto, este bloque es breve.

El cuarto y último bloque, opcional, es el dedicado a la escenografía, atrezzo y vestuarios. Sólo se glosa muy someramente cuando se renueva la escenografía, o bien para censurar los viejos telones. Otro tanto puede decirse de los vestuarios, apropiados o anacrónicos. No hay, pues, un análisis artístico, desde el punto de vista de la historia del arte, de los escenarios ni la vestimenta teatral.

La lista de críticos musicales es relativamente abundante. Por el diario “El Mercantil Valenciano” destaca sobremanera Ignacio Vidal y Teruel. El doctor Rafael Polanco Olmos analiza la figura de Ignacio Vidal, pero ya durante la monarquía de Alfonso XIII, entre 1912 y 1917. De acuerdo con Rafael Polanco Olmos, Ignacio Vidal inició su carrera periodística de la mano de Francisco Peris Mencheta, fundador del diario “La Correspondencia de Valencia”.⁸¹ Por consiguiente, no puede tratarse de la misma persona; primero por una cuestión cronológica, y segundo porque Ignacio Vidal y Teruel ya trabajaba en “El Mercantil Valenciano” con anterioridad. Nos cuesta creer, asimismo, que Ignacio Vidal y Teruel ejerciese la crítica musical durante cuatro décadas. Sí que es posible, en cambio, que quizás la persona de Ignacio Vidal que recoge Rafael Polanco Olmos fuese hijo de Ignacio Vidal y Teruel. Además de *heredar* el mismo nombre y el primer apellido, el estilo de las críticas de entrambos es bastante similar. Para el doctor Polanco Olmos, las críticas de Ignacio Vidal son las más exigentes, *<y su cometido lo realizaba con solvencia y ponderación>*.⁸² En efecto, las críticas de Ignacio Vidal y Teruel, durante la monarquía de Alfonso XII, son escrupulosas, y las escribía con profundo conocimiento de la técnica canora y del teatro lírico, amén de sus contenidos

⁸¹ POLANCO OLMOS, R.: *La crítica musical española en los albores del siglo XX. El paradigma de la crítica musical valenciana*. La Laguna, (Tenerife), Sociedad Latina de Comunicación Social, Cuadernos de Bellas Artes nº 17, Colección Música, 2013, p. 70.

⁸² Idem.

musicales. Todo cuanto hemos podido saber de Ignacio Vidal y Teruel es que era profesor de música. “El Mercantil Valenciano” contó con un segundo crítico, que firmaba como “Veyté”. Su participación en la tribuna del rotativo liberal registra una asiduidad menor que la de Ignacio Vidal y Teruel. Empero, era también un musicógrafo bastante meticulado, aunque con una calidad levemente inferior a Ignacio Vidal y Teruel, en lo tocante a los aspectos intrínsecamente musicales.

Por su parte, el diario “Las Provincias” contó con una nómina más abultada. El trío de críticos anónimos que se cobijan bajo las siglas “G”, “A.A.C.” y “A. LL.”, ofrecen una calidad bastante uniforme, por debajo de los musicógrafos de “El Mercantil Valenciano”. En el caso del firmante con la letra “G”, nuestras dudas son mayores. De nuevo, Polanco Olmos analiza el cometido de Enrique González Gomá, a quien descubre en los años de 1912 y 1913. González Gomá también rubricaba sus críticas con la inicial “G”, correspondiente a su segundo apellido. Enrique González Gomá ejerció la crítica en el “Diario de Valencia”, “La Voz de Valencia” y “Levante”.⁸³ Un cometido posterior a la monarquía de Alfonso XII, y, además, bien metido en el siglo XX, cuando “El Mercantil Valenciano” fue rebautizado como “Levante”. También nos resulta difícil creer que se trate del mismo artífice. Aquí la cronología aún resulta más abultada. El mencionado trío de críticos, “G”, “A.A.C.” y “A. LL.”, son buenos conocedores de las óperas que suben al proscenio, pero no parece que sean músicos o musicólogos; por cuanto los aspectos intrínsecos musicales son elididos, o comentados sucintamente.

⁸³ Ibidem, p. 80.

Un caso peculiar es otro crítico del diario “Las Provincias”, que firma con el seudónimo de “Elecé”. En este caso está claro que no es un músico profesional ni musicólogo. Eso sí: un gran aficionado, buen conocedor del teatro lírico. Sus textos no dejan títere con cabeza, cuando considera que ha menester. No excluye la sátira, ni tampoco la fina ironía. Nada hay que no censure cuando es necesario: cantantes, director, coros, cuerpo de baile, escenografías y vestuarios. Es el crítico que más se detiene en comentar los anacronismos de los vestuarios y las vetustas escenografías, que, reutilizadas, no casaban con la ambientación ni el argumento de una ópera determinada.

3.1.9.- LOS REPERTORIOS Y LOS TEATROS.

Como ya hemos establecido en la breve Historia de la Ópera en Valencia, la ciudad del Turia es un solar bien abonado para la ópera italiana. De hecho, a menudo las *troupes* que actuaban en Valencia se bautizaban ellas mismas como “*compañía de ópera italiana*”. El decenio que le tocó reinar a Alfonso XII, 1875-1885, aproximadamente, no constituyó una excepción.

En el diagrama de barras que hemos elaborado a continuación, puede apreciarse cómo Giuseppe Verdi fue el compositor más representado en Valencia. Al compositor de Busetto se le dedicaron 174 funciones de un abanico muy variado de óperas, desde las compuestas en época temprana, -“*I Lombardi alla Prima Crociata*”-, hasta la más reciente -“*Aida*”-. Dentro del orbe itálico, el *belcantismo* sale bien parado. Las óperas de Donizetti, el segundo autor en importancia, subieron a la escena en 78 ocasiones. La distancia entre el compositor bergamasco y el siciliano Vincenzo Bellini es considerable, pues aquél dobla a éste en cuanto al número de representaciones. Se llevaron a cabo 33 funciones de obras de Bellini, reducidas a la tríada formada por “*La*

Sonnambula”, “*Norma*” e “*I Puritani*”. Con un solo título, su ópera de cabecera, “*Saffo*”, Pacini ocupa un digno lugar en el *póker de ases belcantista*, con 10 representaciones. Por el contrario, no fue la monarquía de Alfonso XII una época en donde brillara Rossini: sólo se produjo la *mise en scène* de una ópera bufa, “*Il Barbiere di Siviglia*”, y lo hizo en 7 ocasiones. De las óperas serias del Cisne de Pésaro tan sólo “*Otello*” (2) subió a la escena del Teatro Principal. No se celebraron otras óperas bufas como “*La italiana en Argel*”, “*El turco en Italia*” o “*La Cenerentola*”. Las óperas de Giuseppe Saverio Mercadante no fueron representadas nunca.

Completa el menú italiano la ópera “*Ruy Blas*”, de Filippo Marchetti, con 11 funciones, de vida efímera, asociada precisamente a la monarquía de Alfonso XII, y que desaparecería de la escena poco después; y “*Mefistofele*”, de Arrigo Boito, representada en 2 ocasiones.

La ópera francesa ocupa el segundo lugar en el podio. Pero fue una ópera muy querida, tanto por la prensa cuanto por el público. En conjunto, las óperas galas resisten el paso del tiempo, al menos durante este decenio 1875-1885. Meyerbeer es, con mucho, el compositor de la *Grand Opéra* francesa más representado, en 69 ocasiones. De entre sus títulos, destacaron especialmente sus *capolavori*: “*Los Hugonotes*” y “*La Africana*”. Charles Gounod está muy bien colocado, con una única ópera, “*Faust*”, que se representó 18 veces. Tanto Ambroise Thomas como Halévy sólo vieron subir un título al proscenio, como Gounod, respectivamente: “*Mignon*” (6) y “*La Juive*” (5).

En la ópera germánica, únicamente figura Friedrich Von Flotow, con “*Marta*”, representada en 6 ocasiones. Era una obra popular, querida por las

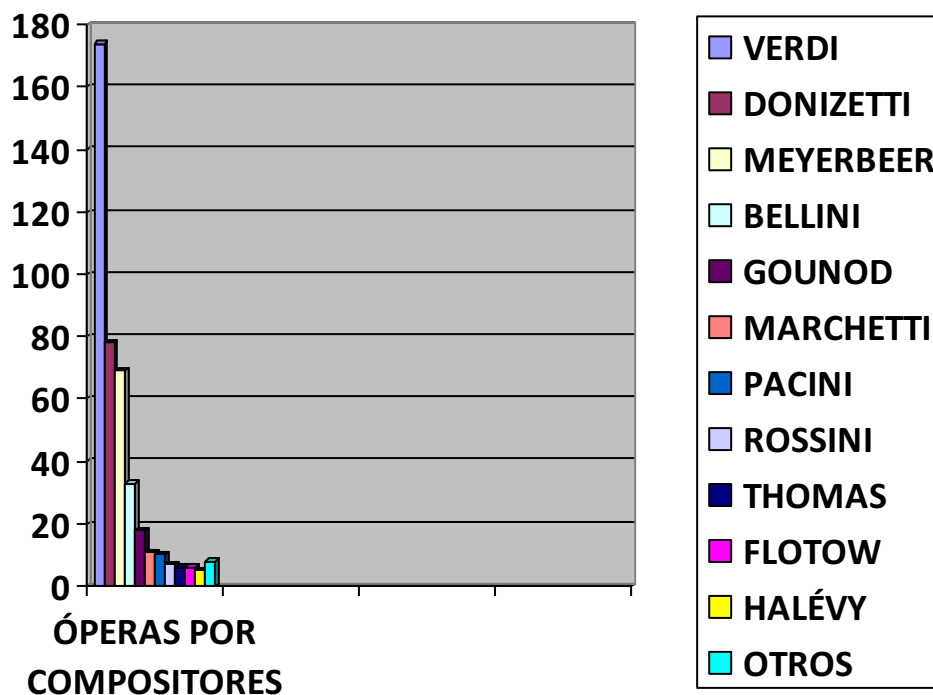
compañías de ópera y, sobre todo, de zarzuela. Aunque alemán, sin embargo el modelo que sigue Von Flotow en su obra de cabecera es el francés de Auber. Ninguna de las óperas de Wagner se estrenó en Valencia durante el decenio. Habrá que esperar a la Regencia de María Cristina de Habsburgo-Lorena y a la monarquía de Alfonso XIII para que el germano pueda ver cómo se estrenan sus títulos en Valencia.

La ópera española es testimonial, residual, quedando reducida a "*Guzmán el bueno*" (3), que no se consolida en el repertorio, y a una esporádica "*Marina*" (1), que –aunque bien asentada en los menús de los teatros- subía a la escena en la versión de zarzuela; por lo que el formato operístico que Arrieta le dio posteriormente era más caro de ver: la versión operística sólo se produjo en 1 ocasión.

El resto son partituras de algunos directores de orquesta, compositores, que aprovecharon su paso por el Teatro Principal de Valencia para representar sus obras: Boniccioli y Reparaz representaron sus respectivas óperas de cabecera en 1 ocasión cada uno.

Durante el decenio 1875-1885, el Teatro Principal mantiene la vida operística prácticamente en solitario. El Teatro Apolo apenas consigue hacerle sombra, con funciones de ópera aisladas, muy esporádicas. Empero, a partir del verano de 1884, en donde el coliseo de la calle Don Juan de Austria celebró una temporada estival, y, sobre todo, con el arribo de la temporada teatral 1884-1885, el Teatro Apolo comenzó a rivalizar con el Teatro Principal, con un abono de 20 funciones. El Teatro Princesa fue siempre un proscenio de zarzuela, -por lo que al teatro lírico respecta-, aunque celebró algunas

funciones de ópera, con un valor meramente anecdótico, durante las temporadas 1878-1879 (4 funciones) y 1882-1883 (2 funciones).



3.2.- TEMPORADA TEATRAL 1875-1876.

3.2.1.- CARACTERÍSTICAS GENERALES.

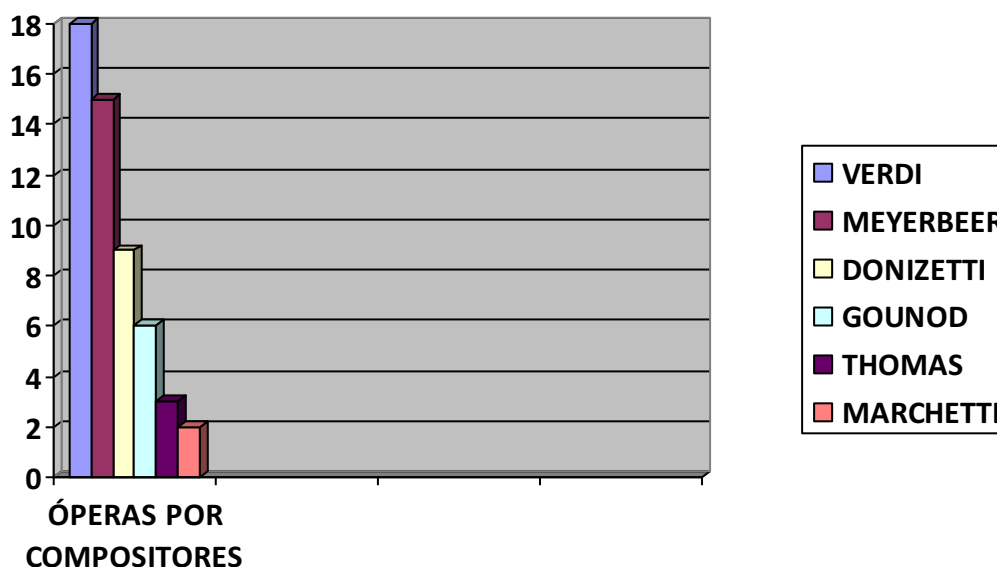
Como puede verse en el siguiente diagrama de barras, Verdi es el compositor más representado durante la temporada teatral 1875-1876, con un menú variado de obras; pero sobre todo por el número de funciones de “*La Forza del Destino*” (7) y el tirón que supuso el estreno en Valencia de “*Aida*” (5). Hemos de aclarar que la cuantía total, de cada ópera y del conjunto de las obras representadas, responden a un *número mínimo de representaciones*, ratificadas por la prensa. Es probable que hubieren más; pero las que expresan

de forma gráfica el diagrama de barras, son las contrastadas, confirmadas por los diarios valencianos.

En el orbe de la ópera italiana, Donizetti fue el segundo compositor más importante que subió a la escena, merced sobre todo a "*Lucrezia Borgia*" (5) y "*La Favorita*" (4). La ópera "*Ruy Blas*" (2), de Marchetti, por último, disfrutaba de una cierta popularidad por aquellos días, pero no se consolidó en el repertorio valenciano a medio plazo.

La ópera francesa mantiene una presencia muy importante. En primer lugar, Meyerbeer, con sus dos magnas óperas: "*La Africana*" (10) y "*Los Hugonotes*" (5). Junto a él, otros dos compositores: Gounod, con "*Faust*" (6) y Ambroise Thomas. Éste último, otro compositor de la *Grand Opéra*, cuya ópera "*Mignon*" fue estrenada en Valencia, con 3 funciones.

No se representó ninguna ópera de Wagner, ni tampoco ópera española. Existe una cierta explicación, sencilla y lógica. Al ser una compañía italiana, reclutada por Costantino Dall'Argine, desconocían completamente el exiguo repertorio hispánico. Por otro lado, y aunque la soprano Anna Romilda Pantaleoni cantaba "*Lohengrin*", sin embargo es probable que el resto de la compañía no estuviese familiarizada con las óperas del compositor alemán.



La temporada se desarrolló íntegramente en el Teatro Principal de Valencia y estuvo caracterizada por la irregularidad. Contó con un empresario arrendatario enérgico y emprendedor: José De la Calle. Hubo de tomar decisiones arriesgadas, no siempre de buen grado, pero tuvo la valentía de suplir las carencias de la plantilla con otros “fichajes”, e incluso, intentar ampliar la temporada con nuevas obras. Finalmente, se marchó a Valladolid. Le sustituyó el empresario Ríos, quien le cupo el mérito de contactar con el empresario catalán Bernis para el estreno en Valencia de “Aida”. La relación con los teatros catalanes fue muy beneficiosa, porque aportaron cuadros canoros y escenográficos eran de gran calidad.

En la cavatina de Rosina de la ópera “*Il Barbiere di Siviglia*” de Rossini se proclama que <Una voce poco fa>. Es una gran verdad. Porfiar el elenco de una compañía a una única voz de primera fila, la soprano Anna Romilda Pantaleoni, no fue suficiente garantía del éxito; aun cuando la Señora Pantaleoni cosechó notables éxitos. El cuadro canoro estuvo caracterizado por cantantes que no dieron la talla, sobre todo en las óperas *belcantistas*, -en

donde se necesita el dominio de la coloratura-, y en las óperas francesas, que requieren también de cantantes con recursos ante la conjunción de grandes masas en escena. La calidad artística mejoró con la llegada del tenor ovetense Lorenzo Abruñedo y el bajo mallorquín Uetam, amén de la soprano Teresina Singer; todos éstos ya con la compañía Bernis, procedente de los teatros Principal y Liceo, ambos de Barcelona.

La irregularidad descansó también las indisposiciones de salud de algunos intérpretes sobre el proscenio, y, acaso, en la circunstancia de considerar a Valencia como una plaza de segundo orden en los circuitos líricos teatrales, para alguno de los cantantes, que, -contratados por funciones concretas, los célebres *bolos*-, se marchaban a otros proscenios de mayor rango en cuanto finalizaban sus compromisos.

Por otra parte, la plantilla canora era insuficiente, desde el punto de vista numérico. Tampoco ayudó una cierta improvisación, -se adivina un número de ensayos insuficientes-, y una masa coral discreta. La escenografía, lamentable, por su decrepitud. En ningún momento hemos registrado en las críticas musicales que hubieren nuevos telones o decorados. Cuando la relación con Barcelona era estrecha, entonces hacían acto de presencia las creaciones de los grandes escenógrafos catalanes, en particular, Francesc Soler i Rovirosa.

En el podio, destacó la batuta de Costantino Dall'Argine, un hombre que era un profundo conocedor de la ópera italiana.

Existe una relación con Milán y Barcelona, en donde eran contratados los cantantes.

3.2.2.- EL EMPRESARIO JOSÉ DE LA CALLE ARRIENDA EL TEATRO PRINCIPAL.

Bien entrado el estío, el 19 de julio de 1875, la prensa anunció el arribo de una compañía de ópera al Teatro Principal que procedía de Alicante,⁸⁴ de donde se había despedido con una de las óperas señeras de Donizetti: *Lucia di Lammermoor*.

Las ansias por disfrutar de una temporada de ópera no se hicieron esperar en la prensa. Así, en una breve reseña, “El Mercantil Valenciano” se preguntó que <¿Cuándo tendremos en Valencia una compañía de ópera digna de este inteligente público?>,⁸⁵ por cuanto, al día siguiente, ya se anunció la presencia de esa compañía, alegando que había llegado a la capital del Turia <anteanoche>.⁸⁶ Sin embargo, fue un espejismo.

La clave de la inactividad operística, teatral en suma, radicaba en el pliego de condiciones que imponía la entidad beneficiaria del arrendamiento del Teatro Principal: el Hospital.⁸⁷ El empresario arrendatario debía contratar, al menos, una compañía de ópera por temporada. Pero, en las dos primeras subastas, no se presentó ninguna oferta. Ante el peligro que la licitación del arriendo por parte del Sr. Torres, -a la sazón, director del Hospital-, autorizase al mejor postor en la tercera subasta la presentación de una compañía de declamación (teatro) o de zarzuela, o de ambas a la vez, escamoteando así la oferta de una compañía de ópera, con el fin de que la subasta se pudiese ejecutar, “El Mercantil Valenciano” advirtió de las consecuencias. Una de ellas

⁸⁴ “El Mercantil Valenciano”, 21 de julio de 1875.

⁸⁵ “El Mercantil Valenciano”, 20 de julio de 1875.

⁸⁶ “El Mercantil Valenciano”, 21 de julio de 1875.

⁸⁷ Recordemos que el Teatro Principal era arrendado por la Diputación de Valencia, su propietaria, pero su beneficiario era el Hospital.

era que las posibilidades para contratar actores o cantantes de calidad eran escasa, por cuanto los *primeros espadas* nacionales ya habían sido contratados por los coliseos de las ciudades más importantes de la época en asuntos teatrales: Madrid, Barcelona, Sevilla y Zaragoza. Con este cúmulo de circunstancias, el rotativo aconsejaba el cierre temporal del Teatro Principal, trasladándose el público a los otros proscenios de la ciudad, más económicos:

Por lo visto, ha cesado ya de funcionar la compañía de declamación que actuaba en el teatro Principal. Éste permanecerá cerrado, Dios sabe cuánto tiempo, pues como dijimos oportunamente, no se presentó ningún postor á las dos primeras subastas de arriendo. Ahora bien, para verificar la tercera, es preciso que el Sr. Torres, director del Hospital, modifique el pliego de condiciones. Una de éstas, según nuestras noticias, es que el empresario ha de contratar una compañía de ópera, lo cual ha merecido la aprobación de toda la prensa valenciana, de los que tienen más costumbre de abonarse a dicho coliseo y de los que habitualmente concurren a él llevados con preferencia del deseo de rendir culto al arte. Como pudiera suceder que para facilitar más el buen resultado de la licitación se pensara en autorizar al mejor postor para que presente una compañía de declamación ó una de zarzuela, ó las dos á la vez, estamos en el caso de advertir que todos los actores de nota o cantantes españoles de sobresaliente mérito, que pudieran animar el espectáculo y hacerlo digno del público de esta capital, tienen contraído compromiso con las empresas de los principales teatros de Madrid, Barcelona, Sevilla y Zaragoza, y que los elementos que restan no son suficientes á constituir un cuadro completo y armónico, tal como tenemos derecho á exigirlo.

Apoyamos esta opinión en que si la compañía que se escriture para el Principal no reúne las condiciones apuntadas, muchos que van al teatro sólo por matar el tiempo, se dirigirán á los otros coliseos de menos importancia que hay en la ciudad, y en los cuales, por menos dinero, llenarán cumplidamente su objeto. No debe olvidarse en la vida, que los que asisten al teatro Principal solo por ser éste centro de reunión de la sociedad más elegante y escojida, son pocos en número, para que mediante su individual esfuerzo, pueda mantenerse aquél á la altura á que le corresponde. Por esto, y nos congratulamos de estar acordes en este puto con nuestros colegas de la capital, creemos que el Sr Torres debe dejar subsistente en el pliego de condiciones la que impone la obligación de contratar una buena compañía de ópera, pues preferible sería para los intereses del Hospital el que el teatro de su pertenencia

estuviera cerrado una temporada, medio poderoso de mover el deseo á abonarse cuando llegara la oportunidad de abrirlo, á que hoy condenaran forzosamente á presenciar los entuertos que á las obras de los más distinguidos autores españoles infiriera una mala compañía de declamación ó de zarzuela, porque mala había de ser desde el momento en que, repetimos, todos los buenos artistas españoles están escriturados para trabajar en otros teatros durante la próxima temporada de invierno.⁸⁸

Sin embargo, y para disipar los temores de la prensa, el Sr. Torres no modificó sustancialmente el pliego de condiciones para la tercera subasta: el abono de la temporada se reduciría a 90 funciones de ópera y se mantendría el precio del arriendo a subastar en 45.000 pesetas:

El director del Hospital ha devuelto ya á la Diputación el pliego de condiciones para la subasta de arriendo del teatro Principal. Según nuestras noticias, el Sr. Torres, obrando con el acierto que distingue todos sus actos, no ha introducido ninguna variación esencial, limitándose á reducir á noventa el número de funciones para el primer abono. Se ha dejado en pié, como deseaban los habituales concurrentes á aquél coliseo, la condición de que funcione en él una compañía de ópera. Asimismo no se ha variado de 45.000 pesetas el tipo al alza para la tercera y definitiva subasta que se ha de verificar.

Lo sensible es que, hasta el presente, nadie quiere tomar á su cargo la empresa del teatro Principal, pues aunque estos últimos días se habló del Sr. Escarpa como persona que iba á tomar parte en la propia licitación, sabemos que éste ha desistido de su propósito.

Es casi seguro, pues, que no se presentará ningún postor á la tercera subasta que se habrá de verificar muy pronto por lo avanzado de la estación y, en este caso, ¿cerrará sus puertas para toda la temporada el teatro Principal?⁸⁹

Durante el mes de septiembre de 1875, por fin, la Diputación de Valencia arrendó el Teatro Principal al empresario José de la Calle. Éste se hizo cargo del coliseo el día 23. El estado del coliseo valenciano era lamentable, con el

⁸⁸ “El Mercantil Valenciano”, 1 de agosto de 1875.

⁸⁹ “El Mercantil Valenciano”, 5 de agosto de 1875.

mobiliario desvencijado. Por esa razón, la Diputación destinó los beneficios de las corridas en la Plaza de Toros del mes de julio de 1875, así como el importe del arriendo del Principal durante el primer año a la restauración del mismo; en lugar de dispensar una parte al Hospital General, o, como era la costumbre, la totalidad de los beneficios. Ello refleja la preocupación de la entidad pública por dotar a Valencia de una infraestructura teatral digna para la ciudad; en detrimento de la altruista ayuda sanitaria. La desatención del Hospital fue criticada por la prensa liberal:

Nos alegraba mucho que una empresa hubiera tomado á su cargo el coliseo de la calle de las Barcas, porque con el producto de esta finca y con los beneficios que dejaron las corridas de Toros por el mes de julio, teatro y plaza que son propiedad del Hospital, podría esta casa de piedad atender holgadamente al pago de sus atenciones durante el año económico actual, pero nuestra alegría se desvaneció cuando supimos que la cantidad asignada en el contrato como precio del arriendo del primer año debía invertirse en obras de reparación.

Resulta todavía que el teatro está tan deteriorado que exige (sic) por necesidad una restauración general y la suma que á esto se destina escede (sic) con mucho á lo que se calculó al principio.⁹⁰

Esta actitud de “El Mercantil Valenciano”, que muestra una aparente desafección por la vida lírico-teatral, no debe llevarnos a engaño. Los grupos liberales burgueses eran, precisamente, los principales defensores de la actividad teatral. De hecho, el rotativo tomaba partido y aconsejaba sobre las iniciativas a seguir en aras de renovar el coliseo. Así por ejemplo, sugirió que una parte de los gastos, la renovación de las sillas de los palcos, corriera a cargo de los abonados de la temporada, siempre por orden del empresario arrendatario y supongo que por medio de un cargo adicional.⁹¹ En otra ocasión,

⁹⁰ “El Mercantil Valenciano”, 10 de octubre de 1875, p. 2.

⁹¹ “El Mercantil Valenciano”, 14 de octubre de 1875, p. 2. (No tenemos constancia, sin embargo, de que se llevase a cabo tal iniciativa).

el periódico pidió que se completasen las obras de restauración con la limpieza interior de la cúpula, proponiendo el pago de este trabajo a largo plazo para que no resultara gravoso.⁹²

Además de encargar al empresario la celebración de la tradicional temporada de ópera, la Diputación anunció la remoción de las butacas, su reparación, así como la renovación del tapizado.⁹³

3.2.3.- COSTANTINO DALL'ARGINE, EN EL TEATRO PRINCIPAL. LA SOPRANO ANNA ROMILDA PANTALEONI. ESTRENO DE "MIGNON".

Por su parte, José De la Calle se aprestó a contratar <los artistas que han de formar la compañía de ópera>⁹⁴, que era el propósito primordial del arriendo por parte de la entidad pública. El empresario optó por la solución más accesible, cómoda y comprensible. Aprovechó que el compositor italiano Costantino Dall'Argine llevaba unos meses de estancia en Valencia⁹⁵ para escriturarlo como maestro director y concertador de la orquesta. Dall'Argine ya visitaba Valencia desde el año 1872, en calidad de director de orquesta, con compañías de ópera italiana, por lo que la apuesta de José de la Calle era sólida⁹⁶. Por lo que respecta a la orquesta, La Calle pretendía reforzarla con el

⁹² "El Mercantil Valenciano", 23 de octubre de 1875, p. 2.

⁹³ "El Mercantil Valenciano", 25 de septiembre de 1875, p. 2.

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ Nacido en 1842, Costantino Dall'Argine, autor de música escénica, era, ante todo, compositor de ópera. Quizás fuere conocido por escribir una versión propia de *Il barbiere di Siviglia*, de entre las varias que hubieron, obviamente posterior a la rossiniana. (Cfr. MIOLI, P.: *Dizionario della musica italiana. La musica lirica*. Enciclopedia Tascabile, col. Il Sapere nº 127, Newton & Compton editori, Roma, 1996, p. 31). Dall'Argine se encontraba en Valencia al menos desde comienzos del verano de ese año, concluyendo su ópera "*Benala*", amén de un ballet en once cuadros, "*El Talismán*", y una composición dedicada al rey, la "*Marcha de Alfonso XII*". (Cfr. "El Mercantil Valenciano", 17 de agosto de 1875, p. 2). Pese a su juventud, pues frisaba en aquél momento los 33 años de edad, Costantino Dall'Argine fallecería dos años después, en 1877. Con todo, Dall'Argine, aun cuando era un autor de segunda fila, conocía profundamente el espectáculo operístico.

⁹⁶ GALIANO ARLANDIS, A.: "La Renaixença". En: AA.VV.: *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*, Levante – Editorial Prensa Valenciana, Valencia, 1992, p. 312.

aumento de sus efectivos.⁹⁷ Ya “El Mercantil Valenciano” advertía de la necesidad imperiosa de ampliar la plantilla orquestal; puesto que *<si así no fuere, el inteligente esfuerzo del Sr. Dall’Argine se estrellaría ante la impotencia más absoluta>*.⁹⁸

Las obras de restauración del Principal debían estar terminadas en noviembre, por lo que De la Calle actuó con celeridad. A fines de octubre, el empresario había reforzado notablemente la plantilla de músicos en el foso;⁹⁹ aunque, como veremos más adelante, resultará insuficiente. También la compañía italiana que contrató se encontraba ya en Barcelona durante la última semana de octubre, al menos sus principales cantantes.

Es muy probable que, a la hora de constituir el elenco de voces, De la Calle se dejara aconsejar por Costantino Dall’Argine, siguiendo sus dictados, pues tal era la costumbre. Y, manteniendo esta hipótesis, es plausible suponer que, dado que el compositor y director de orquesta italiano llevaba pocos meses en Valencia, éste escogiera cantantes transalpinos, cuyos proscenios y voces conocía muy bien.

Si hemos de creer en los elogios de las *previas* publicadas en la prensa catalana, la compañía seleccionada era de gran calidad. Y, en efecto, la compañía de Costantino Dall’Argine contaba con una voz de primera fila: la soprano italiana Anna Romilda Pantaleoni.

Acerca del mérito de la compañía, la “*Crónica*” de Cataluña se expresó con anterioridad en los siguientes términos:

<La referida compañía, individualmente y en totalidad, si se tiene en cuenta la gran valía que en el mundo musical disfrutaban los reputados artistas que la constituyen, corresponde con

⁹⁷ “El Mercantil Valenciano”, 6 de octubre de 1875, p. 2.

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ “El Mercantil Valenciano”, 28 de octubre de 1875, p. 2.

creces á la importancia de aquél teatro y preciso es una gran fe y una confianza especial en la empresa, para arriesgar tan espléndidamente sus capitales en negocios como los de esta clase, que no ofrecen éxito seguro, á no ser que los valencianos recompensen como se merecen tan laudables esfuerzos y sacrificios.

La signora (sic) Pantaleoni es una prima donna absoluta que goza de una reputación artística de primer orden. La otra prima donna signora (sic) Blanca Montecini, viene precedida también de lisonjera fama, habiendo hecho ya con extraordinario aplauso los principales teatros de Italia.

Los primeros tenores señores Patierno y Frapoli; la contralto signora (sic) Guidotti y el barítono señor Chapini, son nombres todos ellos que desde luego ofrecen segura garantía de lisonjeros éxitos y legítimos triunfos.

Damos, pues, la enhorabuena á los valencianos y mucho celebraríamos poder, á su tiempo, dársela igualmente á la empresa si, como es de creer, encuentra la recompensa que se merece los que, como el Sr. Calle y sus compañeros, procuran, de esa manera tan digna, dar realce á aquél teatro>.¹⁰⁰

Este texto que acaban de leer, sin embargo, era bastante corriente *in illo tempore*. Las *previas* trataban de crear un ambiente favorable para la compañía que debía comparecer algunos días después en un proscenio determinado, con el fin de atraer al público y estimular las ventas de abonos. En suma, publicidad a menudo interesada, en donde solía terciar el propio empresario contratante del teatro. En este caso tan sólo resulta extraño que se publique en la prensa catalana, cuando el destinatario es el Principal valenciano. Pero si tenemos en cuenta que José De la Calle debió encontrarse en Barcelona durante aquellos días para recibir a la compañía y viajar con los cantantes a Valencia, quizás el hecho no resulte tan singular; pues la *previa* catalana sería como una especie de “anticipo” publicitario, tal vez promovida por el propio empresario del Principal valenciano. Ciertamente, existe constancia periodística de que buena

¹⁰⁰ “El Mercantil Valenciano”, 30 de octubre de 1875, p. 2. (El texto reproducido por el rotativo valenciano menciona el original del medio de prensa catalán del que procede, publicado en la “Crónica de Cataluña”).

parte de los cantantes italianos llegaron a Valencia el 29 de octubre,¹⁰¹ procedentes de Barcelona. José De La Calle, entretanto, esperó en la ciudad condal para recoger al bajo Augusto Fiorini, así como al resto de los cantantes itálicos que completaban los dos cuartetos vocales estelares. Su regreso a Valencia estaba previsto para el día 30 de octubre.¹⁰² Pero, finalmente, llegó el día 1 de noviembre.¹⁰³ Por otra parte, la *previa* de “El Mercantil Valenciano”, reproduciendo el texto publicado en la “Crónica de Cataluña” no tenía otro objeto sino crear la expectación entre los aficionados locales.

El 4 de noviembre se publicó la lista de la compañía de ópera italiana, que tenía a su cargo la “primera temporada” de 1875 a 1876:¹⁰⁴

Maestro director, compositor y concertador:	Costantino Dall’Argine
Maestro de coros y director	José Vidal
Maestro concertino	Pascual Faubel
Maestro de coros	Vicente Esplugues
Prima donna assoluta d’obbligo	Anna Romilda Pantaleoni
Prime donne soprani assolute	Bianca Montesini / Filomena Savio
Prima donna mezzosoprano e contralto	Franceschina Guidotti
Primi tenori assoluti	Antonio Patierno / Giuseppe Frappoli
<i>Primo baritono assoluto d’obbligo</i>	<i>Massimo Ciapini</i>
<i>Altro primo baritono assoluto</i>	<i>Augusto Romiti</i>

¹⁰¹ “El Mercantil Valenciano”, 31 de octubre de 1875, p. 2. Fueron la tiple Anna Romilda Pantaleoni, la contralto Franceschina Guidotti, los tenores Antonio Patierno y Giuseppe Frappoli y el baritono Massimo Ciapini.

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ “El Mercantil Valenciano”, 2 de noviembre de 1875, p. 2.

¹⁰⁴ “El Mercantil Valenciano”, 4 de noviembre de 1875, p. 2.

<i>Primo basso assoluto d'obbligo</i>	<i>Augusto Fiorini</i>
<i>Primo basso e caricato</i>	<i>Antonio Carsali</i>
<i>Tenor: comprimario</i>	<i>Joaquín Tormo</i>
<i>Basso comprimario</i>	<i>Liberato González</i>
<i>Seconde parti</i>	<i>Isabella Aleixandre / Tommaso Costa</i>
<i>Partiquinos</i>	<i>Mariannina Alexandra / Gonzalo Bartual / Ramón Sáez</i>
Director de la escena	Sebastián Plá
Maestro de la banda	Francisco Larripa
Arpista	Petra Tormo
Director de la sastrería	Vicente Piera
Maquinista	Ramón Alós

Ninguno de los cantantes eran grandes *divos*, *pace* Anna Romilda Pantaleoni. Tan sólo el primer bajo, Augusto Fiorini, que acababa de actuar en la *Scala* milanesa, en presencia del *Kaiser* Guillermo I y de Victor Manuel I, tenía mayor relevancia.¹⁰⁵ Fue a éste precisamente a quien José De La Calle acudió a recibir en Barcelona.

Como era habitual, la *prima donna assoluta* era la cantante estelar, Anna Romilda Pantaleoni, y sobre ella se cimentó una buena parte del éxito de la

¹⁰⁵ “El Mercantil Valenciano”, 2 de noviembre de 1875, p. 2.

temporada. Anna Romilda Pantaleoni fue una soprano italiana nacida en Udine (29 de agosto de 1847) y fallecida en Milán (20 de mayo de 1917). Los mejores años de su carrera fueron las décadas 1870-1880 y 1880-1890. El repertorio de esta cantante era muy amplio: ora títulos *belcantistas* ora *Grand Opéra* francesa ora óperas de Wagner. Sus papeles principales fueron Elsa (“*Lohengrin*”), Margherita (“*Mefistófele*”) y *La Gioconda*. Fue la primera Desdémona del “*Otello*” de Verdi de la historia, aunque al compositor italiano no le pareciese apropiada para el papel, dado su apasionado carácter interpretativo:

*Romilda Pantaleoni, who created the role, proved less than satisfactory, as Verdi had feared back in 1886 on learning of her success in Ponchielli's Marion Delorme at Roma: <Such a passionate, fiery, violent artist, how will she be able to control and contain herself in the calm, aristocratic passion of Desdemona?>*¹⁰⁶

Los comprimarios, partiquinos, y aquellos que interpretaban papeles secundarios, procedían del terruño, valencianos, o bien, de otras provincias españolas. José Vidal era el segundo director, o maestro ayudante, una misión ya cumplía a comienzos de esta década, 1870-1880.¹⁰⁷ La escenografía estaba confiada a un miembro de la incombustible saga de los Alós, Ramón.

La temporada era larga: el abono constaba de 90 representaciones. Los precios de dicho abono, así como la adquisición de entradas ordinarias para funciones aisladas, fuera del abono, eran los siguientes, expresados en *reales*:

¹⁰⁶ RUTHERFORD, S.: *Verdi, Opera, Women*. Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 87 y ss. (La bibliografía en donde se aborda la relación de Verdi con Anna Romilda Pantaleoni es abundante. Cfr.: FORREST KELLY, Th.: *First Nights at the Opera*. Yale University, Sheridan Books, Ann Arbor, Michigan, 2004; WILLS, G.: *Verdi's Shakespeare*. New York, Penguin, 2011; SOMERSET-WARD, R.: *Angels & Monsters. Male and Female Sopranos in the History of Opera*. USA, Vail-Ballou Press, 2004; ABBATE, C. y PARKER, R.: *Analyzing Opera. Verdi and Wagner*. Berkeley, University of California Press, 1989). (Existe una monografía en italiano dedicada íntegramente a Anna Romilda Pantaleoni. Cfr.: GRASSO, G.: *Romilda Pantaleoni: una friulana nel mondo della lirica*. Col. Biblioteca di studi goriziani, vol. 14. Gorizia, Biblioteca Statale Isotina, 2008).

¹⁰⁷ GALIANO ARLANDIS, A.: “La Renaixença”, Op. Cit., p. 312. (Durante los meses de verano, José Vidal se encargaba de dirigir zarzuelas).

LOCALIDAD	PRECIO ABONO (90)	ENTRADA ORDINARIA
Palco (platea/principal)	3.600 Rs. Vn. ¹⁰⁸	60
Palco de 2º piso	2.500	40
Palco de 3º piso	1.300	26
Butacas	630	14
Delantera de anfiteatro (platea)	400	9
Delantera de anfiteatro (2º piso)	400	9
Entrada General		4

Los billetes de abono se entregaban por series de 30 funciones. Los abonados, además del considerable ahorro,¹⁰⁹ tenían derecho a todas aquellas funciones de tarde que se programasen. Otra prerrogativa de los abonados era la posibilidad de asistir a los ensayos generales. Sin embargo, De la Calle prohibió taxativamente la concurrencia a los ensayos parciales, a ruegos del director de orquesta, y pese a las quejas del público. Costantino Dall'Argine quería, así, evitar que un cantante, al cometer errores de ejecución, fuese

¹⁰⁸ La abreviatura Rs. Vn. corresponde a reales de vellón. Todas las cantidades están referidas a esta moneda.

¹⁰⁹ En los palcos, por ejemplo, el precio se abarataba en un 33 % para el abonado. Conviene aclarar que el precio del palco era por 15 entradas, para 15 personas, o, lo que es lo mismo, *15 billetes de abono*. (Cfr. "El Mercantil Valenciano", 4 de noviembre de 1875, p. 3).

vituperado por el público de los ensayos, con el consiguiente sonrojo en el cantante.¹¹⁰

El aumento de los precios fue muy elevado. En el caso de la butaca de patio, tenida por referencia, casi se triplicó su importe, con respecto a la temporada anterior. “El Mercantil Valenciano” aprovechó esta carestía para sugerir una inteligente política gestora teatral. En una interesante columna, el rotativo constaba un doble fenómeno. Por un lado, tan sólo las familias pudientes podían asistir al teatro. Por otro, existía una gran afición a la ópera. La solución para el periódico valenciano pasaba por los *abonos a varios turnos*. Es lo que podríamos denominar hoy “abonos parciales”, para una o dos funciones semanales tan sólo. Los precios de estos abonos *por turnos* serían más asequibles para bolsillos de menor solvencia económica, aunque proporcionalmente más caros que los abonos del *primer turno*, los correspondientes a las 90 representaciones. Con todo, “El Mercantil Valenciano” se hizo eco de la opinión de los aficionados, quienes aceptaron la subida de tarifas, en aras de mantener una compañía de ópera italiana con un mínimo de calidad:

El público no ha recibido mal el aumento que en los precios se ha hecho, porque ya de antemano suponía que era poco menos que imposible tener una regular compañía de ópera italiana, pagando cinco reales por butaca y entrada. Si los artistas contratados tienen, pues, el mérito que la fama les señala, los abonados pagarán gustosos el precio anunciado; en cambio bueno fuera que la empresa por su parte transigiera un tanto con la costumbre y concediera alguna libertad al abonado. En Valencia son muy pocas las familias que van diariamente al teatro, pero muchas las que pueden y quieren asistir á (sic) las representaciones en días alternos; por consiguiente no ha podido ser bien recibido el acuerdo de no abonar turnos. Esto es lo que nos han manifestado muchos de los que de ordinario ocupan las localidades del teatro Principal,

¹¹⁰ “El Mercantil Valenciano”, 10 de noviembre de 1875, p. 2.

y á más la empresa no debe olvidar que para que el primero de nuestros coliseos adquiriera el esplendor que en otros tiempos tuvo, se necesita halagar algo al público y atraerlo por todos los medios posibles, así es que en bien mismo de la empresa, hubiéramosla nosotros aconsejado, que no sólo admitiera abono para un primer turno, sino que aumentando gradualmente los precios, abonara también para segundos y terceros turnos, esto es, abriera un abono especial por una ó (sic) dos abonos semanales.¹¹¹

El comienzo de la temporada sufrió un leve retraso. Primero, por la demora en la instalación de nuevos aparatos de calefacción que sustituía a los anteriores, ambos de gas.¹¹² Luego, por indisposición del tenor Antonio Patierno.¹¹³ Por fin, el 10 de noviembre debutó la compañía, con la ópera de Filippo Marchetti *“Ruy Blas”*. Sorprende que el estreno de tamaña temporada de ópera estuviera confiado a una obra y un compositor de segunda fila. Esa fue, desde luego, la opinión de la prensa. Pero la sorpresa no es tal si tenemos en cuenta que, durante las décadas 1860-80 las óperas de Marchetti adquirieron pronta fama, traspasando las fronteras italianas y representándose con gran éxito en Londres y París.¹¹⁴ En Italia, sus óperas se pusieron en escena en todos los teatros de relieve. En Valencia, *“Ruy Blas”*, que es la obra que nos ocupa, se estrenó tan sólo tres años antes, en el 22 de mayo de 1872.¹¹⁵ No es extraño, pues, presuponer que *“Ruy Blas”* constituía una obra de repertorio “fresco”, novedoso, de los cantantes italianos de la compañía. Presumiblemente, debía ser harto conocida también para Costantino Dall’Argine, como, asimismo, el autor del *comune* de Macerata. Nos encontramos ante un ejemplo más de cómo el repertorio lo determinan los

¹¹¹ “El Mercantil Valenciano”, 5 de noviembre de 1875, p. 2.

¹¹² “El Mercantil Valenciano”, 6 de noviembre de 1875, p. 2.

¹¹³ “El Mercantil Valenciano”, 9 de noviembre de 1875, p. 2.

¹¹⁴ RICART MATAS, J.: *Diccionario biográfico de la música*. Barcelona, Iberia, 1986, p. 637.

¹¹⁵ GALIANO ARLANDIS, A.: “La Renaixença”, Op. Cit., p. 312.

cantantes en buena medida, con mayor o menor connivencia con el director de orquesta.

El reparto inaugural de *“Ruy Blas”*, en sus primeros papeles, contó con el siguiente quinteto vocal: Anna Romilda Pantaleoni, Franceschina Guidotti, Antonio Patierno, Massimo Ciapini y Augusto Fiorini.

Donna Maria De Neubourg, <i>reina de España</i>	Anna Romilda Pantaleoni
Donna Giovanna De La Cueva, <i>duquesa de Albuquerque, primera dama de honor de la reina</i>	Franceschina Guidotti
Don Pedro de Guevara, <i>conde de Camporeal y gobernador de Castilla</i>	Antonio Patierno
Don Sallustio De Bazan, <i>marqués de Finlas y primer ministro del rey</i>	Massimo Ciapini
Don Fernando De Cordova, <i>marqués de Priego y superintendente general de las finanzas</i>	Augusto Fiorini

La crítica de “El Mercantil Valenciano”, anónima, fue elogiada, en consonancia con el evento de apertura de la temporada; si bien la natural prudencia ante un juicio preliminar impidió que fuera más extensa. Buena parte de la misma estuvo destinada a describir los pormenores de la renovación del Teatro Principal, así como a loar al director del Hospital, propietario de su finca. La segunda mitad del texto es la crítica propiamente dicha de la representación. Descalificó en primer lugar la elección de *“Ruy Blas”* para la

presentación de la compañía. La obra fue censurada desde todos los ángulos. El libreto, de argumento absurdo. La partitura, defectuosa y de pobre estilo. Pero ello no impidió que los cantantes salieran airosos de la prueba, en particular la *prima donna*, la tiple Anna Romilda Pantaleoni, centro de atención del crítico. En su opinión, le fueron escatimados algunos merecidos aplausos en su aria del Acto II. La orquesta, por su parte, sin pena ni gloria. El público, que llenaba el coliseo, acogió aceptablemente esta primera función. Un público, por cierto, alabado por la prensa, calificado como *<ilustrado y exigente>*.

Pese a que la calidad literaria de la crítica es mediocre, con expresiones manidas como *<bonitas están siempre las niñas valencianas>*, la reproducimos aquí íntegramente, por tratarse de la representación que alzó el telón del remozado Principal:

Vencidos todos los obstáculos, salvados todos los inconvenientes que se oponían á la apertura del primero de nuestros coliseos, debutó por fin anteanoche¹¹⁶ la compañía de ópera italiana que ha de actuar durante la presente temporada en el teatro Principal

Noche de inauguración es siempre noche de lleno completo; y en efecto, ocupadas estaban en la del último martes todas las localidades del teatro, que encerraba en su ancha platea y elegantes palcos cuanto de más notable constituye lo que ha dado en llamarse ahora la buena sociedad.

Nada más bello que el espectáculo que ofrecía el teatro á los ojos del espectador. Bonitas están siempre las niñas valencianas, pero convengamos que en ninguna parte como en el teatro se manifiesta y realza su natural hermosura. Figúrense, pues, nuestros lectores qué golpe de vista presentaría el teatro estando ocupados todos los palcos y gran número de butacas, por lo más selecto de nuestras damas.

En el Principal se han introducido, por otra parte, importantísimas reformas, que le dan magnífico aspecto y honran sobremanera al señor director del Hospital, nuestro particular amigo D. Francisco Torres.

Se han renovado los muelles de las butacas, y no solo se han forrado estas (sic) de rico terciopelo de Utrech (sic), sino que se

¹¹⁶ Sin duda fue un *lapsus* del crítico, quien tenía *in mente* la inauguración anunciada para el día 9 de noviembre. Recordemos que fue aplazada al día siguiente por indisposición del primer tenor, Antonio Patierno. De hecho, en la sección de “Espectáculos” del periódico se volvió a informar del definitivo estreno el mismo día, el martes día 10. (Cfr. “El Mercantil Valenciano”, 10 de noviembre de 1875, p. 2).

ha extendido la mejora al borde de los antepechos y tabique divisorio de los palcos, que á su vez han sido empapelados de nuevo. Las sucias bambalinas de los mismos han sido sustituidas por otras elegantísimas de damasco carmesí, prendidas de una varilla dorada, y por fin, se han pintado los corredores y escaleras.

Solo falta llevar á cabo dos reformas para completar los adornos del teatro: una de ellas se realizará á fines de mes, y consiste en cambiar los aparatos de gas, y la otra no podrá hacerse hasta el año próximo, porque exige (sic) un gran gasto y el Hospital, que no lucra nada con la posesión de esta finca, no puede ni debe gastar en su entretenimiento más de lo que le produce su arriendo; nos referimos á la limpieza y restauración del techo.

Ruy-Blas, del maestro Marchetti, fue la escojida (sic) para el debut, elección que no aplaudimos, porque difícil es que en la representación de esta obra puedan brillar artistas, cuyo sobresaliente mérito no son bastante á oscurecer lo absurdo del argumento, los defectos de la partitura y lo abigarrado y pobre de su estilo musical. Añádase a esto la natural emoción que experimentan los artistas cuando por vez primera se presentan ante un público tan ilustrado y exigente como el de Valencia, y quedará justificado el que seamos hoy muy parcos en apreciaciones. Esto sin embargo, comprendemos que el público está impaciente por conocer el concepto que de los artistas han formado los asistentes a la primera función, y con lealtad vamos a decir nuestras impresiones, con la salvedad de que no bastando una sola audición para formar cabal juicio de su mérito, rectificaremos lo equivocado del concepto desde el instante mismo en que adquiramos el convencimiento de haber incurrido en el error.

La prima donna Sra. Pantaleoni es una artista de indisputable mérito, de fresca y vibrante voz, buena escuela de canto y mucho convencimiento de la escena. Convaleciente de una ligera enfermedad que le ha obligado, sin embargo, á guardar cama durante algunos días, no pudo presentarse en el lleno de sus facultades, pero por el partido que sacó en la representación del Ruy-Blas, le auguramos nosotros justos triunfos durante la presente temporada. El público le aplaudió al terminar la romanza del segundo acto y debió aplaudirla, aunque no lo hizo, en la aria del mismo.

La contralto señorita Guidotti es una joven y bonita artista, de grandes esperanzas para el arte lírico-dramático: fue también aplaudida en el segundo acto y se sostuvo bien durante toda la representación de la ópera.

El tenor Patierno posee una magnífica voz de buen timbre y bastante extensión, de la que esperamos saque mucho partido. El barítono Chiapini y el bajo Fiorini, contribuyeron al buen éxito que alcanzó la representación, demostrando ambos que reúnen muy buenas condiciones.

*La orquesta, dirigida por el inteligente Sr. Dall'Argine, estuvo bastante regular.*¹¹⁷

El mismo día en que salía publicada la crítica de “*Ruy Blas*”, el 11 de noviembre, la compañía presentaba el melodrama donizettiano “*Lucrezia Borgia*”. Fue el título escogido por Bianca Montesini y el segundo tenor estelar, Giuseppe Frappoli,¹¹⁸ para su presentación. Un hecho que corrobora la hipótesis de la importancia capital de los cantantes en la elección del repertorio. La ópera de Donizetti fue repetida los días 12 y 14.

Lucrezia Borgia	Bianca Montesini
Gennaro, <i>joven noble al servicio de la República Veneciana</i>	Giuseppe Frappoli

De manera inusual, la crítica de “*Lucrezia Borgia*” no salió publicada en “El Mercantil Valenciano” al día siguiente, sino 48 horas después. La selección de este título *donizettiano* fue saludada con agrado por el rotativo, habida cuenta que se trataba de una ópera frecuentada en el repertorio en temporadas inmediatamente anteriores. Fue también del agrado del público. En opinión del musicógrafo anónimo, Bianca Montesini suplió con la musicalidad y el dominio de la escena su voz pequeña y depauperada, aunque de bello timbre, sin olvidar la verosimilitud de su interpretación. Todo lo contrario que la voz de Giuseppe Frappoli, con un lindo instrumento de amplia gama y gran dramatismo, amén de un conocimiento de la partitura, compartido con su

¹¹⁷ “El Mercantil Valenciano”, 11 de noviembre de 1875, p. 2.

¹¹⁸ La práctica de las compañías de mantener en sus elencos dos primeros tenores, o sopranos, los cuales iban turnándose en las representaciones, era la habitual. Recordemos, por ejemplo, en el Teatro Costanzi de Roma, a comienzos de la década 1920-1930, cómo se alternaban los tenores españoles Hipólito Lázaro y Miguel Fleta. Este “turno” de primeros cantantes acarrea la alternancia en los títulos de las óperas que se representaban, de acuerdo con sus repertorios particulares.

partenaire. Las alabanzas a Costantino Dall'Argine ponen punto y final a una crítica que se lee con dificultad a causa del mal estado del ejemplar periodístico conservado, razón por la que se reproduce extractada. Por este motivo, no hemos podido construir el resto del reparto estelar:

La señora Montesini y el tenor señor Frappoli eligieron el melodrama lírico del inmortal Donizetti, titulado Lucrecia Borgia, para hacer ante el público valenciano su presentación, que tuvo lugar en la noche del jueves. (...) un escojido (sic) público, ansioso de escuchar las melodías de una de las mejores óperas de la escuela italiana (...)

A pesar de que los debutantes tenían la desventaja de luchar con el recuerdo de otros artistas, que en temporadas anteriores habían interpretado admirablemente los papeles de que aquellos estaban ahora encargados, consiguieron ganarse bien pronto las simpatías del público, que los aplaudió en repetidas ocasiones y los llamó por dos veces al palco escénico.

La señora Montesini es una cantante que conoce perfectamente todos los resortes del arte dramático y sabe sacar de ellos todo el partido posible; por eso, aunque no raya á gran altura por las condiciones de su voz, que es por otra parte de buen timbre, la emite con desembarazo y suple con su buen estilo y envidiables conocimientos musicales, lo que la naturaleza no ha estado pródiga en concederle: siente además y se identifica tan bien con el personaje que representa, que expresó perfectamente los sentimientos que debían despertarse en el corazón de aquella terrible mujer, tan cruel y vengativa para todos, como amante y cariñosa de su hijo Genaro.

El Sr. Frappoli estuvo admirable: su voz, de gran extensión, tiene á la vez un timbre agradabilísimo, vocaliza muy bien y posee correcta escuela de canto. Es además artista dramático, que sabe siempre lo que hace, y por lo mismo interpreta con matemática exactitud las situaciones creadas por el autor. (...)

Y ya que aunque muy a la lijera (sic) hemos pasado revista á los artistas que han de actuar durante la presente temporada en el teatro Principal, injusto fuera dejar de citar el nombre del maestro director D. Costantino Dall'Argine. Bien es cierto que pudiéramos excusar (sic) nuestro silencio, por la razón de que ya es conocido su indisputable mérito, sobradamente puesto de relieve en temporadas anteriores, pero á pesar de esto no queremos pasarle en silencio, porque bien merece que de él se diga, que es hoy uno de los primeros maestros en el difícil arte de la música. Así lo comprende el público de Valencia, para el que es muy querido el Sr. Dall'Argine.¹¹⁹

¹¹⁹ “El Mercantil Valenciano”, 13 de noviembre de 1875, p. 2.

El 16 de noviembre llegó el turno para la *Grand Opéra* francesa, “*Faust*” de Gounod, que comenzó a las 19’30, la hora habitual.¹²⁰ Encabezaron el reparto Anna Romilda Pantaleoni, Franceschina Guidotti, Giuseppe Frappoli, Massimo Ciapini y Augusto Fiorini.

Dr. Fausto (anciano erudito)	Giuseppe Frappoli
Mefistófeles (el diablo)	Augusto Fiorini
Margarita (amante de Fausto)	Anna Romilda Pantaleoni
Valentín (soldado, hermano de Margarita)	Massimo Ciapini
Siébel (alumno de Fausto)	Franceschina Guidotti

La crítica de “*Faust*” es jugosa y de amplio texto. No por su calidad literaria, similar a las anteriores; sino por la opinión del crítico sobre algunas cuestiones externas a la representación. Resulta revelador cómo su autor nos desvela los gustos del público durante aquellos días en los comienzos de la Restauración borbónica. Descuella el predominio de la ópera gala, y, de modo particular, de la *grand opéra* francesa. Constató, en primer lugar, que la subida de “*Faust*” al proscenio atrajo a los grupos sociales de menor poder adquisitivo. Con la misma plantilla de cantantes, el único ingrediente novedoso que justificaba esa asistencia masiva de espectadores era el título de la ópera programada. Pero aún hay más. El crítico sanciona la predilección del público, y la suya propia, hacia la *grand opéra* francesa, al citar las dos mejores óperas de Meyerbeer: “*Les Huguenots*” y “*L’Africaine*”. Títulos que garantizan la

¹²⁰ “El Mercantil Valenciano”, 16 de noviembre de 1875, p. 2.

asistencia de los aficionados. El asunto de los turnos vuelve a campear en el texto del columnista. En esta ocasión lo traslada a la sugerencia de poder transferir las entradas de manera individual. El juicio sobre la función fue altamente positivo para todos los cantantes y el director, con mención especial para las primeras figuras, Anna Romilda Pantaleoni, Giuseppe Frappoli y Augusto Fiorini. El coro, uno de los elementos de la representación habitualmente olvidados por el crítico, es citado en esta ocasión precisamente para resaltar que no anduvo a la altura de las circunstancias:

Todavía resuenan con placentero eco en nuestro oído los entusiastas y merecidos aplausos que el público valenciano tributó en la noche del último lunes á los artistas que por vez primera en la presente temporada representaban la perla de las obras de Gounod, ópera en cinco actos, titulada Faust.

Numeroso y escogido público se congregó con este motivo en el teatro Principal, observando nosotros con satisfacción que los pisos altos estaban materialmente llenos de espectadores, signo inequívoco de que nuestras honradas clases populares van aficionándose a la música, y han adquirido ya el buen gusto de la elección. Tenga esto presente la empresa, con la seguridad de que la representación de Los Ugonotes, Africana, Otelo y demás óperas del repertorio clásico, atraerá siempre mucho público al teatro.

No era menor la concurrencia á las demás localidades, pero creemos que el abono a butacas no responde á lo que la empresa tenía derecho á esperar y que hacía presumible el deseo, tantas veces manifestado en los casinos, cafés y demás sitios en donde se reúnen las personas, que por su posición pudieran contribuir no poco á que readquiriese nuestro primer coliseo la importancia y esplendor que en otros tiempos tuvo y que exige una población que aspira á ser considerada como de primer orden.

Si la empresa, consultando sus intereses, no ha podido acceder al deseo de los abonados estableciendo turnos, no nos parece imposible llegar á un arreglo, que sin perjudicar á aquella, satisfaga parte de las exigencias de los aficionados, y con este motivo apuntaremos una idea, que al vuelo hemos recogido en los corredores del teatro: supuesto que ya no hay turno bonito ni feo, sino que todos los turnos han de estar igualmente animados, sería fácil que los abonados encontraran entre sí turnantes, si la empresa no estableciera diferencia en el precio del abono con entrada personal y entrada por billete. Piénselo el señor Calle y vea si por este medio puede atraer al teatro á los muchos que todavía se encuentran reacios (sic).

Ya el reparto anunciado nos hizo prever (sic) que íbamos a presenciar una magnífica interpretación del Faust, ópera que exige condiciones especialísimas en los encargados de representarla. No han sido burladas nuestras esperanzas, puesto que sin que aseguremos que ha sido perfecta la ejecución por parte de todos los artistas, es lo cierto que el conjunto ha satisfecho al público y que todos los que en ella han tomado parte hicieron cuanto les fue posible para salir airoso de su cometido, aun aquellos como el señor Fiorini tenían que luchar con el inconveniente de que las condiciones de su voz no son muy a propósito para cantar la parte que les correspondía.

Ya al ocuparnos por vez primera de la compañía que actúa en el Principal digimos (sic) que podía considerarse como una adquisición para la empresa el ajuste del barítono Cipiani (sic); opinión que hemos confirmado al oírle en el Faust, que arrancó nutridos aplausos, principalmente al pronunciar la frase tu puoi la'spada frangere... y al terminar la brillante e inspirada escena de las cruces.

Al final del cuarto acto fue igualmente aplaudido, lo mismo que al terminar el terceto del mismo acto.

El tenor Sr. Frappoli estuvo inspirado en su papel de Faust, cantando inimitablemente la preciosa cavatina Salve dinora, casta e pura.

La señora Pantaleoni, encargada del papel de Margarita, rayó a grande altura en toda la ópera, y muy en especial al cantar el ária (sic) de las joyas, que la dijo con un sentimiento, inspiración y maestría dignos de la reputación que legítimamente tiene adquirida. El público la aplaudió mucho en esta escena, llamando al palco escénico a la Sra. Pantaleoni y al Sr. Frappoli cuando terminaron el gran dúo con que finaliza el acto tercero, que ambos cantaron con arrebatadora expresión.

También la escena de la iglesia fue objeto de entusiastas demostraciones para esta artista, que interpretó fielmente la lucha que sostenía Margarita, atraída á la vez por el canto de los ángeles y la voz del infierno.

Del bajo Sr. Fiorini ya hemos indicado que no podía hacer un Mefistófeles completo, pero tanta es la confianza que nos inspira su talento, que creemos que por él no decaerá ninguna obra en la que tome parte. En la serenata estuvo muy bien, respondiendo al público con un aplauso al buen deseo con que la cantó.

La señorita Guidotti interpretó con propiedad su papel de Siebel, cantando con gusto la estrofa del acto tercero, La parlate d'amor.

Los coros no muy bien. El Sr. Dall'Argine ha demostrado una vez más en la dirección del Faust que es maestro muy inteligente y que trabaja siempre con constancia.¹²¹

¹²¹ "El Mercantil Valenciano", 18 de noviembre de 1875, p. 2.

El mismo día en que salió publicada la crítica de *“Faust”*, el 18 de noviembre, la compañía dirigida por Costantino Dall’Argine subió al proscenio la ópera de Verdi *“Un ballo in maschera”*. Encabezaron el elenco Anna Romilda Pantaleoni, Franceschina Guidotti, Filomena Savio, Antonio Patierno, Massimo Ciapini y Augusto Fiorini.

Gustavo III, Rey de Suecia	Antonio Patierno
Amelia, esposa de Anckarström, enamorada de Gustavo	Anna Romilda Pantaleoni
Conde Anckarström, esposo de Amelia y secretario de Gustavo, mejor amigo y confidente	Massimo Ciapini
Oscar, paje de Gustavo	Filomena Savio
Madame Arvidson, una adivinadora	Franceschina Guidotti
Cristiano	Augusto Fiorini

Aunque, en general, todos los cantantes cosecharon el éxito, -si excluimos las actuaciones algo más discretas de la contralto Franceschina Guidotti, del tenor Antonio Patierno y de la soprano debutante, Filomena Savio-, puede afirmarse que fue un triunfo personal del barítono Massimo Ciapini. De hecho, es el mayor centro de atención del crítico, Ignacio Vidal, quien le dispensa cuatro párrafos, dentro de la segunda parte del texto, dedicado específicamente a la representación. Definido como *<el verdadero héroe de la función>*, las virtudes de este barítono italiano quedan meridianamente expuestas por Ignacio Vidal: un gran talento para la interpretación teatral, llevada a cabo con gran naturalidad, una ejecución canora impecable y

apasionada y una voz asistida por un *fiato* fuera de lo corriente, de gran efecto dramático. Ciapini también se granjeó los favores del público, quien le dispensó al barítono una *<triple salva de aplausos>*, además de la interjección *¡bravo!*, que arrancó desde los más diversos colectivos de aficionados, una muestra de la unanimidad del público en su juicio sobre la actuación del barítono. Junto a él la *prima donna assoluta*, la soprano Anna Romilda Pantaleoni, de gran talento dramático, sin duda la cantante de trayectoria más regular durante la temporada.

El texto crítico es el más especial y relevante de cuantos se han reproducido hasta ahora en esta investigación. En primer lugar, porque se trata de un artículo rubricado, cuyo autor es Ignacio Vidal, un crítico musical profesional. Quizás por esa razón, “El Mercantil Valenciano” ubicó una sección de “Revista Musical” para albergar su reflexión musicográfica. En segundo lugar, por las características intrínsecas de la crítica. La pluma de Vidal es amplia –es el texto crítico más extenso, se despliega por tres columnas del periódico- y prolija. Una lectura minuciosa de esas columnas nos desvela que no se trata de la mirada de un redactor del periódico más o menos familiarizado con la ópera, sino de un musicógrafo especializado. Huye Ignacio Vidal de los juicios y sugerencias a la organización y gestión de los abonos y las entradas en general, cuyo destinatario es el empresario arrendatario. Tampoco glosa las reformas en el remozado coliseo. Todo ello es más propio de un inteligente periodista dedicado a lo que hoy sería la sección de “cultura”. Muy al contrario, las columnas de la presente crítica están íntegramente dedicadas a la música, al hecho musical en sí y a la historia de la música. El artículo contempla tres de las cuatro funciones primordiales de la crítica: la mediática, la interpretativa y la

evaluativa. Y, aunque es cierto que no existe la función autorreflexiva o metacrítica, al menos su carácter evaluativo es de un gran calado.

El artículo se divide claramente en dos mitades. La primera mitad ocupa catorce párrafos. Si excluimos el primero de ellos, dedicado a glosar escuetamente el resultado de la función, los trece restantes constituyen una meditación sobre los estilos operísticos de los compositores representados hasta ahora en el cartel de la compañía. Destaca, en primer lugar, la predilección que muestra Ignacio Vidal hacia Gaetano Donizetti. Sin mencionar los rasgos belcantistas del lenguaje donizettiano, Vidal resalta la capacidad de Donizetti para explotar los resortes dramáticos, con una obra basada en Víctor Hugo que no contiene la convencional historia de amor.¹²² También dispensa simpatías Ignacio Vidal hacia Charles Gounod, al que define como un profundo conocedor de la esencia del teatro, con su magistral habilidad para revelar la lucha entre el bien y el mal. Cuando lo ubica en la <escuela alemana> se está refiriendo, en realidad, a la ópera francesa, pero aprovecha la condición de alemán oriundo de Meyerbeer. Gounod es heredero y sistematizador de sus postulados. A los ojos del crítico, la posición de Verdi es más controvertida. Es, ante todo, un compositor camaleónico, un hombre de su tiempo, <influido por el buen gusto predominante>, que <se amolda fácilmente>, pero con una producción irregular, carente de unidad y de un lenguaje armónico bien pergeñado. En opinión de Vidal, el autor de Busseto ha perdido, progresivamente, su propia personalidad. El ejemplo más emblemático es “Aida”, fuertemente influida por la *escuela alemana*. Tal vez nos dejen atónitos estos juicios de Ignacio Vidal. Aunque pueden tener un cierto fundamento. En primer lugar, es cierto que “Aida” es una ópera de madurez en donde Giuseppe

¹²² MORDDEN, E.: *El espléndido arte de la ópera*. Buenos Aires, Javier Vergara, 1985, p. 137.

Verdi se acerca al formato de la *grand opéra* francesa al estilo de Meyerbeer – que, recordemos, el crítico denomina *escuela alemana* por ser Meyerbeer un oriundo alemán-. En segundo lugar, Verdi ya ocupaba una posición sólida en los escenarios valencianos, con un importante abanico de partituras, entre ellas “*Un ballo in maschera*”; si bien aún faltaba el estreno capital, la obra que más perduraría en los carteles de los teatros en Valencia durante los años posteriores: “*Aida*”. El estreno de “*Aida*”, -que se celebró con gran solemnidad-, tendría lugar al año siguiente, el 21 de junio de 1876. Con todo, no se puede encontrar otra justificación a las opiniones de Vidal que no pase por un cierto conservadurismo, al censurar de ese modo la producción y la personalidad verdianas. Porque Vidal comparte sus preferencias entre la nostalgia por el *belcantismo* y la *grand opéra* francesa, estilos ambos ya periclitados o en franco declive desde el punto de vista creativo; aunque no en el ámbito de su presencia respectiva en los repertorios. Su posición ante Marchetti es más clarividente: se trata, en resumen, de un compositor ecléctico con escaso talento. Hay un detalle más, harto revelador. Ignacio Vidal valora y reivindica la opinión de la crítica musical, cuando, -como si se tratase de un *alter ego*-, eleva a categoría histórico-musical las consideraciones emitidas por un <*distinguido crítico musical*> referentes a que Verdi es un resumen de la historia contemporánea de la música, caracterizada por sus múltiples y aceleradas mutaciones estilísticas.

La segunda mitad del texto resume los resultados artísticos de la representación, en donde brilló sobremanera el barítono Massimo Ciapini, convertido en <*el verdadero héroe de la función*>. Para Vidal, como para los restantes críticos anónimos de “El Mercantil Valenciano”, todo cantante debía de reunir dos condiciones esenciales. Sin duda, los valores canoros, -buen

instrumento, flexible, de bello timbre y un correcto estilo de canto-, pero, sobre todo, los valores teatrales. De manera que casi podríamos decir que el crítico anteponía al actor dramático antes que al cantante propiamente dicho; aunque ello no suponga un menoscabo de las aptitudes líricas del cantante. Eso es lo que puede inferirse de las alabanzas que dedica Ignacio Vidal a Massimo Ciapini y a Anna Romilda Pantaleoni. El crítico valenciano ensalza al barítono por su naturalidad interpretativa, haciendo creíble su papel, además de sus dotes dramáticas, sabiendo explotar el conflicto pasional buscado por el compositor. Por supuesto, su *buena escuela de canto* y la expresividad, un elemento canoro pero al servicio de la vertiente propia de un actor. Asimismo, en la *prima donna assoluta*, Vidal resalta su conocimiento que como buena actriz posee de las distintas situaciones dramáticas que embargan el papel de “Amelia”, sin menoscabo de la expresividad lírica de Anna Romilda Pantaleoni. El resto de los cantantes se mantienen en un segundo plano, más discretos en sus resultados. El tenor Antonio Patierno porque, pese a tener un bello timbre, anduvo menos expresivo. Filomena Savio, por ser una debutante. El resto, simplemente, con resultados más pobres. Como dato curioso, es una crítica en donde se nombra escuetamente la labor de los partiquinos. A Costantino Dall’Argine se le reconoce su familiaridad con la ópera. Por último, un hecho que revela la profesionalidad del crítico es la asistencia de Ignacio Vidal a los ensayos previos:

UN BALLO IN MASCHERA, ópera en cuatro actos, del maestro Verdi.

Con un éxito satisfactorio se puso anteanoche en el teatro Principal la notable ópera Un ballo in maschera. Con esta son ya cuatro las óperas que lleva puestas en escena la compañía lírica que actúa en el elegante coliseo, las cuales nos dan una idea exacta de las distintas escuelas que luchan por alcanzar el dominio en la esfera musical.

Faust, Lucrecia Borgia, Un ballo in maschera y Ruy Blas, vienen á sintetizar, digámoslo así, sus autores, las opuestas

corrientes que agitan y conmueven las tranquilas y apacibles regiones del arte.

Donizetti, Verdi y Gounod personifican con su robusta inspiración y con el estilo que les dá carácter y formas propias, esas diferentes escuelas que vienen pugando hace algunos años por abrirse paso á través de las asperezas que dificultan el camino que conduce á la inmortalidad.

Marchetti, nuevo término en esta ecuación, con sus formas de dudosa originalidad, apenas si ha logrado atraer las miradas del mundo musical con sus escasas producciones. Y es que Marchetti, al querer constituir un estilo y una escuela propios, desviándose de la que brindaba triunfos y lauros, ni midió las fuerzas que contaba para tan colosal empresa, ni llegó a vislumbrar siquiera el alcance que ésta tenía; y es que también, los límites de lo que el vulgo, con su poderoso instinto llama imposible, se necesita el vuelo poderoso y seguro del genio, y Marchetti en sus obras, hasta el presente, no ha revelado tan inestimable, como rara condición en el hombre.

Al inmortal Donizetti le vemos siempre en sus obras ajustado á los preceptos del arte, siguiendo las huellas de la escuela italiana, á la que ha dado notable impulso. Conocedor profundo de los resortes dramáticos, sacó todo el partido posible de esas luchas de afectos propias de la vida humana. Lucrecia Borgia, que es la ópera á que nos concretamos, es un testimonio fiel de lo que decimos. La historia nos ha transmitido de cuánto era capaz para el logro de sus fines, la odiosa familia de los Borgias, el más acabado tipo de las rudas venganzas; Donizetti, con el soplo de su inspiración, ha dado vida á uno de sus individuos, Lucrecia, poniéndonos de relieve las pasiones livianas que agitaban el pecho de aquella mujer, en contraposición con sus sentimientos de madre.

El inspirado poema de Goethe, encontró un intérprete admirable en Gounod. Este célebre autor ha introducido una completa revolución con sus producciones, torciendo los rumbos que hasta entonces había seguido el divino arte. Inspirándose en la escuela alemana, de la que Meyerbeer es el más genuino representante, y rompiendo las ligaduras que oprimen al genio, y que el impiden remontar su vuelo á las regiones purísimas del arte, acertó á dar forma y estilo propios á la lucha entre el bien y el mal, que Goethe con mano maestra pintó en su célebre poema.

No sucedió así en el Ruy Blas de Marchetti. Pretender huir de la escuela italiana sin confundirse con la alemana, era propósito muy laudable, pero de imposible realización. Con el estilo ecléctico á que aspiraba alcanzar, le ha pasado ni más ni menos que á esos espíritus descontentadizos, que sin querer amoldarse á una escuela determinada, pretenden formar escuela aparte de transición, cayendo en el ridículo.

Así y todo, Marchetti es un autor cuyo talento, aunque influido por las dos tendencias que hemos apuntado, es muy digno de estima por su riqueza melódica y por la delicada instrumentación que hay en su obra.

Pero fijémonos en Verdi, cuya obra representada anteanoche en el teatro Principal, es la que nos ha sugerido las presentes líneas. Conocedor, como Donizetti, de los efectos dramáticos, tocan su primera y última obra respectivamente, los dos opuestos polos en que gira el arte musical. Su espíritu flexible se amolda fácilmente á la exigencia de aquel, influido por el buen gusto predominante.

El gran número de composiciones que tiene escritas, están preñadas de bellezas de indudable valor intrínseco, pero sin obedecer á un plan armónico preconcebido, faltando en casi todas ellas la unidad, elemento primordial sobre el que deben descansar los productos del ingenio humano. Sus óperas nos revelan á la vez que el poderoso alcance de su estro musical, la falta de método que en ellas predomina, sin que en algunas ocasiones aparezca el más leve rastro del genio que en él resplandece.

Esta idiosincrasia que caracteriza sus producciones, excepto Aida, en gran parte ha desaparecido, pero con ella se ha evaporado también la originalidad que constituía uno de los más hermosos timbres de este autor. Con esa desigualdad que en sus obras encontramos, Verdi era otro de los más fieles representantes de las gloriosas tradiciones de la escuela italiana, con cuya savia ha nutrido y ha formado su inteligencia. No ha querido ó no ha podido resistir las influencias enérgicas del gusto artístico en sus múltiples gradaciones, y el Verdi de ayer, está en la actualidad completamente desconocido: difícilmente se le distingue.

Con mucha verdad dijo en cierta ocasión un distinguido crítico musical, que la historia contemporánea de la música puede leerse sin temor de equivocarse, en las partituras de aquel autor; todas ellas dan á conocer las distintas fases que el arte divino ha recorrido de algunos años á esta parte. Por esto se echa de ver en ellas una gradación creciente y no interrumpida, y una tendencia muy marcada á amoldarse á las distintas necesidades del tiempo en que han sido escritas.

Muestra patente de esto lo hallamos, entre otras óperas, en Un ballo in maschera y en Aida, en la que se notan los profundos estragos que en su rico y fogoso númen han causado las composiciones de los autores de la escuela alemana. Verdi ha ido cediendo á su empuje, transigiendo de un modo manifiesto cada vez más, hasta que por último, su identificación con aquella escuela ha sido completa.

Resumiendo estas ideas, Donizetti, es uno de los firmes campeones de la escuela italiana en su mayor pureza; Verdi representa el espíritu progresivo y flexible que modela sus obras según las exigencias del gusto; Gounod adopta en sus obras un plan sistemático y un estilo severo, que constituyen una individualidad propia en el arte; y por último, Marchetti, estrellándose al querer fundar una escuela de transición entre la italiana y la alemana, revela su impotencia para tamaña empresa.

Pasemos á la ejecución de Un ballo in maschera. Juzgados benévolamente en las obras con que hasta el presente se ha dado á conocer la compañía lírica del teatro Principal, era de esperar, dadas sus especiales condiciones, que el referido spartito obtuviera una ejecución esmerada. Los hechos han venido á dar fuerza á esta presunción, y el público que habitualmente concurre al citado coliseo estará ya convencido, si es que no lo estaba, una vez más de los esfuerzos que el activo empresario Sr. Calle está haciendo para levantar nuestro teatro de la postración en que yacía, de conformidad con los propósitos que le animaron al adquirirle en arriendo.

La Sra. Pantaleoni estuvo acertadísima en la parte de Amelia. Sus actitudes, su manera, su expresión, revelan una notable artista dramática, conocedora de las situaciones diversas en que se encuentra. Su fisonomía expresa hasta en sus menores detalles la pasión que domina en su alma. No es menos digna de mención en la parte de canto, acomodando el timbre de su voz á las variadas inflexiones de la escala. El público la aplaudió calurosamente en el dúo con el tenor del tercer acto y en el aria del mismo.

La magnífica voz que posee el Sr. Patierno, tuvo ocasión de lucirla en varias piezas musicales de esta obra. La lindísima barcarola del segundo acto, resintióse de falta de expresión, lo cual fue una lástima, pues indudablemente hubiese alcanzado un triunfo completo. En el mencionado dúo del acto tercero, estuvo ya más animado, cantando con valentía el allegro del mismo, por cuyo motivo fue saludado con generales aplausos.

La Sra. Guidotti sorprendió agradablemente al público en la parte de Ulrica, cantando con regular acierto la aria del segundo acto, y emitiendo con pureza algunas notas graves.

La debutante Sra. Savio, fue bien recibida, pues además de cantar con una voz que sin ser de gran volumen, es muy afinada y de bastante extensión, posee una figura simpática y arrogante, con lo cual dicho está que hizo un paje Oscar a satisfacción del público. A causa sin duda del natural temor que se retrataba en su semblante, no emitía la voz con la seguridad del que está avezado á esta clase de impresiones.

Fiorini arrancó un aplauso espontáneo en el coro de la Carcajada, por su sonrisa maligna é intencionada, mereciendo en unión de los demás artistas los honores de la escena.

De propósito hemos reservado el último lugar al joven y distinguido barítono Chiapini (sic), aunque á decir verdad merece ocupar el primero, pues fue el verdadero héroe de la función. Su naturalidad, sus distinguidas maneras, sin rayar nunca los límites de lo exagerado, su buena escuela de canto, su perfecta vocalización, en fin, cuantas dotes pueda reunir un artista, le aseguraron desde la primera representación de la temporada actual una serie no interrumpida de triunfos.

La bellísima romanza del cuarto acto, prescindiendo de otras piezas musicales no menos bien ejecutadas, fue interpretada de una manera magistral. Aquella lucha de la pasión y de los afectos, en la que Verdi ha acumulado toda su maestría, todo

su genio, ha encontrado en el señor Chiapini (sic) un intérprete digno de su magnífico trabajo. Su voz parecía una desencadenada tempestad de esas que dejan anonadado á quien la presencia.

El público desde las primeras notas de la romanza se vio como subyugado por la manera expresiva como aquella fue cantada. Así es que no pudo contener su entusiasmo en diferentes ocasiones, resonando la palabra ¡bravo! de todos los lados del teatro, y prorrumpiendo á su final con una triple salva de aplausos.

Es cuanto podemos decir en elogio del distinguido barítono Sr. Chiapini (sic).

Nunca con mayor razón que en el desempeño de Un ballo in maschera, merece el dictado de inteligente el distinguido maestro Sr. Dell'Argine. Nosotros que hemos presenciado los ensayos de esta ópera, podemos tributarle sin apasionamiento nuestros elogios por la manera especial y segura como maneja la batuta; si bien es preciso reconocer la fidelidad que secundan sus esfuerzos los distinguidos profesores que están bajo su dirección.

Pecaríamos de injustos si no hiciéramos extensivos nuestros elogios á los partiquinos Sres. González, Bartual y Costa, por el acierto con que interpretan sus ingratas partes, como igualmente á los coros.

I. Vidal.¹²³

El 21 de noviembre, mientras se llevaban a cabo los ensayos del “*Otello*” rossiniano, se repuso “*Faust*”.¹²⁴ “*Otello*” subiría al proscenio del Teatro Principal dos días después, el 23 de noviembre. Intervinieron, en los principales papeles, Bianca Montesini, Antonio Patierno y Massimo Ciapini.

Otello	Antonio Patierno
Desdémona	Bianca Montesini
Elmiro	Massimo Ciapini

Una representación que pasó sin pena ni gloria. El calificativo de <regular> resumió la jornada. La asistencia de público fue discreta, como

¹²³ “El Mercantil Valenciano”, 20 de noviembre de 1875, p. 2.

¹²⁴ “El Mercantil Valenciano”, 21 de noviembre de 1875, p. 2.

también los resultados artísticos de los cantantes. Tampoco mereció mayor interés por “El Mercantil Valenciano”: la crítica, -que salió publicada dos días después, el 25 de noviembre-, volvió a la sección de “Crónica Local y Regional”, en donde ocupó una porción modesta de la columna, y sin diferenciarse del resto de la misma, embutida dentro de las noticias breves. La crónica fue escrita, probablemente, por un redactor ordinario del periódico, anónimo, familiarizado, eso sí, con la ópera. Sólo así puede explicarse la constatación por el musicógrafo de que el *belcantismo*, -un estilo que explota los lucimientos vocales de los cantantes-, esté ya trasnochado, superado por el romanticismo maduro de la *grand opéra* francesa.¹²⁵ La opinión del crítico de que el argumento de Shakespeare se ha convertido en un mero trasunto para el exhibicionismo vocal de los cantantes, es todo un botón de muestra. Con todo, “*Otello*” seguía siendo una de las óperas de Rossini que se mantenía en el repertorio durante aquellos días. Por lo demás, una aceptable coloratura de Bianca Montesini, una correcta ejecución de Antonio Patierno, y un más que digno cometido de Massimo Ciapini, quien, poco a poco, iba adquiriendo mayor relevancia a medida que avanzaba la temporada:

Anteanoche con una concurrencia regular, se puso en escena en el teatro Principal la ópera trágica en tres actos del maestro Rossini titulada Otello. Escrita esta obra en una época en que la escuela del gran maestro estaba en boga, no responde en la actualidad al gusto predominante, más en armonía con el estilo y estructura adoptados en sus obras por los compositores alemanes. El Otello, al igual de otras óperas del mismo autor, sirve más para poner en relieve las facultades de un artista, que para expresar los grandes efectos dramáticos de que es susceptible la creación que inmortaliza á Shakespeare. La ejecución fue bastante regular. La señora Montesini cantó con acento dramático la interesante parte de Desdémona, luciendo su vocalización en diferentes ocasiones, por lo que mereció ser llamada á la escena al final del segundo acto. En el magnífico dúo final compartió con el señor Patierno los

¹²⁵ La *grand opéra* francesa, con Meyerbeer a la cabeza, supo, sin embargo, heredar los rasgos canoros del belcantismo italiano.

aplausos del público. No fueron menores los que obtuvo Patierno en el aria de salida del primer acto, y en el gran dúo del segundo, en unión del barítono Ciapini, quien á pesar de lo insignificante de su papel de Diago pudo sacar el mayor partido posible.

La orquesta estuvo acertada, lo cual viene á confirmar la opinión que hemos emitido en otra ocasión.¹²⁶

El 24 de noviembre se repitió “*Otelo*”. Al día siguiente, subió un nuevo título al proscenio: “*La Favorita*”.¹²⁷ Sin embargo, este melodrama de Donizetti no despertó interés periodístico alguno; pues no se registró ninguna crítica en la prensa. Empero, no obstante, dos de las tres funciones dedicadas a “*La Favorita*” –que tuvieron lugar los días 25 y 29 de noviembre y 1 de diciembre– anduvieron concurridas de público.¹²⁸ Tampoco hubieron críticas de // *Trovatore*”, cuyas representaciones se celebraron los días 27 y 28 de noviembre y 4 de diciembre. El tenor Antonio Patierno encabezó el elenco masculino en este título verdiano.¹²⁹ El 2 de diciembre se repuso “*Faust*”. El 5 de diciembre repitió “*Ruy Blas*”.

Por fin, el 7 de diciembre, la compañía subió un nuevo título al proscenio: “*Les Huguenots*” de Meyerbeer. En un principio se había previsto representarla suprimiendo el último acto,¹³⁰ basándose en la práctica consuetudinaria establecida en otros teatros europeos.¹³¹ Sin embargo, a la postre se optó por representarla completa.¹³² El amplio reparto estaba encabezado por las sopranos Anna Romilda Pantaleoni (“*Valentine de Saint-Bris*”) y Filomena Savio (“*Margarita de Valois*”), el tenor Giuseppe Frappoli

¹²⁶ “El Mercantil Valenciano”, 25 de noviembre de 1875, p. 2.

¹²⁷ “El Mercantil Valenciano”, 25 de noviembre de 1875, p. 3.

¹²⁸ “El Mercantil Valenciano”, 30 de noviembre de 1875, p. 2.

¹²⁹ “El Mercantil Valenciano”, 26 de noviembre de 1875, p. 2.

¹³⁰ “El Mercantil Valenciano”, 3 de diciembre de 1875.

¹³¹ En los escenarios alemanes, el acto V fue suprimido con bastante frecuencia, y la ópera terminaba después del dúo entre “*Valentine*” y “*Raoul*” con un salto mortal desde la ventana. Eugène Scribe, el libretista principal, lo consideraba una solución ilógica e impensable. (Cfr. Batta, A.: *Ópera*. Könemann, Barcelona, 1999, p. 315).

¹³² “El Mercantil Valenciano”, 5 de diciembre de 1875, p. 2.

(“Raoul de Nangis”) y los bajos Augusto Fiorini (“Marcel”) y Liberato González (“Conde de Saint-Bris”).

La representación resultó un fracaso calamitoso. En rigor, se trató de un fiasco, en donde concurrieron varios factores: incapacidad de los cantantes, desajustes en el coro y la orquesta, supresión de importantes fragmentos de la ópera,¹³³ desatinos del director de orquesta, y, por si fuera poco, una raquítica escenografía. Y, como es lógico, el público mostró su desagrado.

Una representación de “*Les Huguenots*” que se precie necesita de magníficos cantantes que dominen magistralmente la coloratura belcantista, especialmente en los papeles femeninos.¹³⁴ Aquí es donde puede apreciarse rotundamente la calidad de la compañía contratada por el empresario Calle y organizada por Costantino Dall’Argine. Era, sin duda, mediocre. Tiene razón el articulista cuando afirma que es una *temeridad* ofrecer una buena representación de “*Les Huguenots*” en estas condiciones; máxime si tenemos en cuenta que se trataba de una ópera muy popular en los escenarios valencianos *in illo tempore*, y que, por consiguiente, esta versión no podía resistir las comparaciones con temporadas anteriores. Unas comparaciones inevitables. Que Filomena Savio, *prima donna soprano assoluta*, no tenía capacidad para acometer su papel, omitiendo probablemente las coloraturas¹³⁵ es muy ilustrativo. Pero tampoco los restantes primeros cantantes, -incluyendo a la soprano estelar, Anna Romilda Pantaleoni-, estuvieron a la altura de las circunstancias. Por otro lado, encomendar un personaje relevante como el fanático “Conde de Saint-Bris” a un comprimario, el bajo Liberato González,

¹³³ Es una lástima que el columnista no especifique cuáles, sólo así se tendría una apreciación más ajustada del desastre.

¹³⁴ El aria de reina de Navarra, “Margarita de Valois”, a comienzos del acto II, es un buen ejemplo, con una gran cantidad de virtuosas coloraturas.

¹³⁵ Cuando se afirma que quedó *maltrecho* el papel de “Margarita” y que <*sólo escuchamos una mitad*> debe tratarse de una alusión velada a la omisión de las coloraturas, quizás por tratarse de una voz pobre en recursos canoros y agilidades vocales.

vuelve a ser otra *temeridad*; pero, en este caso, por cicatería económica del empresario teatral valenciano, quien no se proveyó de una plantilla suficiente y digna para la ejecución de la colosal partitura meyerbeeriana.¹³⁶

“*Les Huguenots*” es una obra singular dentro de la producción meyerbeeriana. En ninguna otra de sus óperas los coros y la orquesta desempeñan un papel tan importante. La cantidad de coros empleada supera los números solistas de sus obras siguientes y confiere grandiosidad a la pieza.¹³⁷ Por todo ello, cometer errores graves de interpretación por parte de las masas corales, -a los que se agregan los orquestales-, reviste, en “*Les Huguenots*”, una mayor relevancia. Y, si a ello agregamos la supresión de <importantes> pasajes de la obra, así como efectos orquestales de gran trascendencia en el decurso dramático y argumental de la obra, puede atisbarse con cierta claridad la magnitud del desaguizado. La desatención a la escena, y en particular a la escenografía, depauperada, era una constante en el Teatro Principal;¹³⁸ pero, de nuevo, constituye una agravante en este caso, toda vez que la *Grand Opéra* francesa, -y la ópera meyerbeeriana en particular-, dispensaba una gran atención a la escenografía y a la *scène* en general.¹³⁹

Por todo lo anterior, la crítica de “El Mercantil Valenciano” es bastante ajustada desde el prisma evaluativo. Aunque, quizás, descargar el peso de la

¹³⁶ Actualmente, el término *comprimario* se emplea para denominar cualquier pequeño papel de una ópera. En el siglo XIX, sin embargo, se utilizaba en su sentido originario, es decir, era el segundo cantante dentro de una categoría vocal determinada (en este caso, el segundo bajo). (Cfr. MORDDEN, E.: *El Espléndido Arte de la Ópera*. Buenos Aires, Javier Vergara, 1985, p. 366, Op. Cit.). Empero, no obstante, el personaje de Saint-Bris necesita un cantante de relieve, poco adecuado para un comprimario. Da la impresión que *el traje le vino demasiado holgado* a Liberato González.

¹³⁷ BATTA, A.: *Ópera*. Op. Cit., p. 315.

¹³⁸ SIRERA, J. LL.: *El Teatre Principal de València. Aproximació a la seua història*. Alfons el Magnànim, I.V.E.I., València, 1986, p. 226.

¹³⁹ A comienzos del año 1830 se reunió un grupo de artistas en la Ópera de París bajo la dirección de Victor León, cuyos miembros eran profesionales de la dramaturgia, de la música y de las artes escénicas. La orquesta de la Gran Ópera estaba compuesta por más de 70 músicos de entre los mejores cualificados. El coro podía poner en escena multitud de personas junto a una legión de figurantes. El ballet fue considerado como la mejor compañía de Europa, con su larga tradición. Una de las cosas a las que más se atendió, hasta ahora soslayada, fue la escenografía. El ambiente en el que ocurrían los sucesos históricos debía configurarse de la forma más fiel y detallada posible. (Cfr. BATTA, A.: *Ópera*. Op. Cit., p. 310).

responsabilidad sobre el empresario, soslayando la del director de orquesta y minimizando la de los primeros cantantes, es exagerado. Desde el punto de vista estético, no deber pasar desapercibida la delectación del columnista hacia Meyerbeer y “*Les Huguenots*”, a quienes dedica generosos epítetos. Como tampoco debe olvidarse la constatación de las preferencias del público hacia esta ópera:

Quisiéramos haber tenido ocasión de escribir una revista crítica sobre la ópera de Meyerbeer Los Hugonotes, y su ejecución el martes por la noche en el teatro Principal. La empresa de este coliseo lo ha dispuesto de otra distinta suerte, y nuestro noble y ardiente deseo queda desvanecido. No debemos ocuparnos de la obra ni de los artistas encargados de interpretarla, porque el mérito de aquélla está por encima de todo mediocre criterio, y el de los segundos es tan problemático y dudoso, que negarlo en absoluto suena más acertado que discutirlo. El colosal spartito del maestro berlinés requiere, para ser ejecutado convenientemente, la intervención en su desempeño de artistas consagrados que, a la aptitud de sus facultades vocales, reúnan el conocimiento de la escuela de canto declamado, y la necesaria posesión de las dotes dramáticas que se emplean para expresar la lucha de afectos encontrados y de grandes pasiones.

Cuando se carece de elementos para obtener este resultado, la prudencia aconseja que no se acometa con empeño una empresa tamaña como la representación de Los Hugonotes, porque en este caso la temeridad se paga muy cara, y el éxito lisonjero no corona los esfuerzos empleados. Harto lo habrá comprendido así el Sr. Calle al ver el disgusto con el que el público recibió la mencionada ópera. Sírvale esto de enseñanza para el futuro, y no persevere en su propósito de buscar el lucro á costa del arte y de las grandes concepciones del talento musical. Es verdad que entre nosotros se ha desarrollado una afición que crece incesantemente por la música alemana, pero á este amor se pule y perfecciona también el gusto de los habituales concurrentes al teatro Principal; y éstos, que se han acostumbrado á oír cantar óperas como Los Hugonotes á distinguidos artistas, no llevan con paciente resignación que a su vista se cometan profanaciones de la naturaleza y extensión de la última que se ha perpetrado. Si al menos la parte de Valentina, de Raúl y de Marcelo, encomendada respectivamente a la Sra. Pantaleoni y Sres. Frappoli y Fiorini, hubiera sido desempeñada con un poco de colorido y de brillantez, la crítica, siempre benévola con la empresa y los artistas, dispensaría a la Sra. Savio que dejara tan maltrecho su papel de Margarita, del que sólo escuchamos una mitad; que el comprimario Sr. González arremetiera con el

Saint Bris, que tan lastimosamente caracterizó; que se suprimieran varios trozos importantes de la ópera; y que los coros y orquesta, por ejemplo, anduvieran tan poco acordes, precisos y afinados. ¡Pero santo Dios! ¡Qué orgía del primer acto, qué romanza raconto, qué cavatina del paje Urbano, qué aria de la reina de Navarra, qué dueto del acto tercero, qué canto del cubrefuego, qué septimino, qué recitativo y qué coral del acto cuarto! Tan sólo pasó sin protesta del público el magnífico dúo de Valentina y Raúl, y esto por mostrar alguna simpatía a los artistas, que no eran responsables del desacierto de la empresa.

No hablemos de detalles; de la falta del toque de campana que interrumpe el dulce coloquio de los dos amantes, y anuncia que va a comenzar la matanza, al de la descarga por nadie oída, que mata en el último acto a Valentina, Raoul y Marcelo, ni de otra infinidad de particularidades. La escena, como siempre, pobre. El conjunto peor que en años anteriores.¹⁴⁰

Tras la primera representación del 7 de diciembre, “*Les Huguenots*” volvió a repetirse en la jornada siguiente, el 8 de diciembre, así como el 12 de diciembre.¹⁴¹

El repertorio de la compañía de Costantino Dall’Argine no sufrió variaciones hasta el preámbulo navideño. El 9 de diciembre, se repuso “*Il Trovatore*”. El 10, “*La Favorita*”. La ópera de Verdi “*Un ballo in maschera*” subió dos veces más al proscenio, los días 11 y 17 de diciembre. El día 16 le tocó el turno a “*Faust*”.

Si la subida a la escena de “*Les Huguenots*” abrió la *caja de los truenos*, la reposición de “*Lucrecia Borgia*” celebrada el 19 de diciembre destapó otros problemas, siempre derivados de un cuadro canoro insuficiente de la compañía. Giuseppe Frappoli llevaba varios días aquejado de una *bronquitis leve*. Resoluto, el tenor comunicó por carta su negativa a cantar en esa función de “*Lucrecia Borgia*”. En la carta se adjuntaba un certificado médico que acreditaba su enfermedad. El empresario De la Calle optó por enviar a sus

¹⁴⁰ “El Mercantil Valenciano”, 10 de diciembre de 1875, p. 2.

¹⁴¹ “El Mercantil Valenciano”, 12 de diciembre de 1875, p. 2.

propios médicos con el fin de comprobar el estado de salud del tenor italiano. Los galenos, pese a reconocer que Frappoli padecía bronquitis, sin embargo aseveraron que ésta le permitía cantar, dada su levedad. Ante la insistente negativa del cantante, el empresario lo comunicó a las autoridades, quienes conminaron a Giuseppe Frappoli a cantar en aquella función. El resultado de este *rifirrafe* se saldó con el acatamiento del tenor de la orden gubernativa, pero, al tiempo, la representación comenzó con una hora de retraso:

Anteanoche ocurrió un lamentable incidente en el teatro Principal, à consecuencia de haberse negado à cantar la parte de Genaro de la ópera Lucrecia Borgia, el tenor Frappoli, pretestando (sic) que la indisposición que viene sufriendo desde hace algunos días le impedía tomar parte en el espectáculo anunciado. La empresa avisó al referido tenor el sábado de la obra que iba à ponerse en escena al siguiente día. Sin embargo, el Sr. Frappoli anunció à aquella el domingo último à las doce de la mañana, por medio de una carta, de que no podía cantar su parte como el arte requiere, por estar sufriendo una bronquitis leve, acompañando à la carta una certificación médica.

La empresa dispuso acto continuo que sus facultativos se personaran en casa del Sr. Frappoli para que certificaran de su estado, haciéndolo estos a los pocos momentos, y declarando que si bien era cierto que el citado tenor padecía una indisposición, era esta de carácter leve y por lo tanto que en modo alguno le impedía tomar parte en la función.

Continuó negándose el Sr. Frappoli à salir à la escena, y con este motivo la empresa dio conocimiento de cuanto pasaba à la autoridad civil, la cual dictó las medidas oportunas, que dieron por resultado el que tomase parte en la función anunciada, si bien esta dio comienzo con una hora de retraso.

Por nuestra parte lamentamos profundamente estas desavenencias, que quisiéramos, en honor del arte, no verlas nunca reproducidas.¹⁴²

Entretanto, el empresario José De la Calle empezó a tomar medidas para paliar la situación, visto el desatino acaecido en la primera representación de *“Les Huguenots”*. Y la prensa valenciana, por su parte, a sugerirlas. Optó, en connivencia con Costantino Dall’Argine, por suprimir de la programación la

¹⁴² “El Mercantil Valenciano”, 21 de diciembre de 1875, p. 2.

ópera “*Norma*” de Bellini. Se reconocía así, implícitamente, la incapacidad del cuadro de cantantes para cantar una partitura belcantista ciertamente virtuosa. Una decisión que fue saludada inmediatamente por los medios de prensa valencianos. Éstos se atrevieron, incluso, a aventurar otra solución: reforzar la plantilla con la contratación de un bajo y una soprano. *A priori*, al disponerse de un cuadro de cantantes más holgado con el que se podía acometer cómodamente las distintas interpretaciones de los títulos operísticos, atraería a más público a las funciones, aumentando, teóricamente, los ingresos en la tesorería de la empresa:

Y ya que nos ocupamos del teatro Principal, debemos hacer notar que la empresa ha retirado de sus carteles la bellísima Norma (obrando muy cuerdamente en nuestro concepto), pues debe hacer conocido que las facultades del actual cuadro de ópera no son las necesarias para una feliz interpretación de aquella inmortal partitura, digna del inteligente público que honra con su asistencia aquél espectáculo. Esta retirada debe inducir á la empresa, cuyo buen deseo por complacer al público no es posible desconocer, á hacer su obsequio, al par que en pro de sus intereses, un último esfuerzo, contratando un bajo y una tiple que, reforzando el actual cuadro, permitiera introducir más variedad en el espectáculo con la interpretación de las bellas obras de la escuela italiana, que cuenta en esta localidad con entusiastas partidarios, lo que aumentarían los ingresos de la caja de la empresa, sin lo cual creemos disminuirían en las dos series de representaciones restantes.¹⁴³

El refuerzo de la plantilla se hizo de acuerdo con un procedimiento muy habitual: aprovechar el tránsito o la breve estancia de uno o varios cantantes en Valencia, teniendo en cuenta que ya habrían finalizado sus actuaciones respectivas en teatros de otras ciudades. En suma, un “bolo”. Ese fue el caso del *basso cantante* Capriles,¹⁴⁴ y de la tiple Fanny Gardosa. La contratación de esta soprano, sin embargo, reviste una cierta peculiaridad. Fanny Gardosa se

¹⁴³ “El Mercantil Valenciano”, 19 de diciembre de 1875, p. 2.

¹⁴⁴ “El Mercantil Valenciano”, 25 de diciembre de 1875, p. 2.

encontraba de paso por Valencia en aquellos días, pero fue ella la que se presentó ante José De La Calle por recomendación de un periodista.¹⁴⁵ Un hecho que demuestra la sensibilidad del empresario ante la prensa y la crítica musical. Obrando con prudencia, el arrendatario valenciano optó por someter esta proposición al criterio de Costantino Dall'Argine. De cualquier manera, ni uno ni otro eran reputados cantantes; por lo que sus *fichajes* no supusieron mejoras apreciables en la calidad canora del cuadro de cantantes.

El 20 de diciembre se puso en escena “*La Africana*”. Desgraciadamente, carecemos del elenco canoro que la interpretó. A diferencia del otro *capolavoro* de Meyerbeer, “*La Africana*” estuvo bien preparada, con abundantes ensayos. La lógica consecuencia: una representación del agrado del público, que aplaudió repetidamente durante el transcurso de la ópera:

*Ante un numeroso y distinguido público se puso anteanoche en el teatro Principal la magnífica ópera del inmortal maestro Meyerbeer, titulada La Africana. Los numerosos ensayos que habían precedido á su primera representación y el esmero que habían puesto los artistas en su desempeño, dió por resultado una ejecución muy notable, haciendo salir el público al palco escénico á los principales artistas en distintas situaciones de la ópera. Mañana nos ocuparemos detenidamente de la interpretación que le ha cabido.*¹⁴⁶

Se celebraron cinco funciones más de “*La Africana*” antes de la Nochevieja del año 1875: los días 21, 23, el día de Navidad, el 27 y 30 de diciembre. “*La Africana*” alternó en el cartel con otras reposiciones: “*Lucrecia Borgia*” (función de Nochebuena), “*Faust*” (26 de diciembre) y “*La Favorita*” (29 de diciembre). Entretanto, la compañía preparaba con calma otros títulos,

¹⁴⁵ “El Mercantil Valenciano”, 18 de diciembre de 1875, p. 2. (Aunque “El Mercantil Valenciano” no especifica a qué periódico pertenecía el *colega* que influyó decisivamente en la contratación de Fanny Gardosa, se trata del diario “Las Provincias”).

¹⁴⁶ “El Mercantil Valenciano”, 22 de diciembre de 1875, p. 2. (Pese al que el columnista anunció para el día siguiente, 23 de diciembre, una detallada crítica, sin embargo no llegó a materializarse).

desde antes de la Navidad: *“Poliuto”* y *“Maria di Rohan”*.¹⁴⁷ La tradicional función del *Día de los Inocentes*, -una miscelánea con fragmentos de *“Il Barbiere di Siviglia”* y *“La Traviata”*-, completó la oferta hasta el fin del año 1875.

El día de Año Nuevo de 1876 volvió a subir a la escena la magna ópera de Meyerbeer, *“La Africana”*, que se repitió al día siguiente, el 2 de enero. El día 3, *“Lucrecia Borgia”*. A este melodrama en dos actos, con libreto de Felice Romani y música de Gaetano Donizetti, le sucedería otro título dramático del compositor bergamasco: *“María di Rohan”*. Fue escogida para la función a beneficio del barítono Ciapini, la víspera del día de los Reyes Magos.¹⁴⁸ Una ópera que pasó sin pena ni gloria, porque *“Maria di Rohan”* es un melodrama trágico de escasa popularidad, que no resiste comparación con *“La Africana”*, magno capolavoro de Meyerbeer:

El miércoles último por la noche se cantó en el teatro Principal la ópera que lleva por título María di Rohan. La función era á beneficio del barítono Sr. Ciapini, al cual regalaron una corona magnífica, á más de otros regalos que particularmente le fueron hechos con tal motivo.

*La obra no obtuvo grande aceptación, á pesar de los esfuerzos de los artistas, y ello es debido en gran parte á la brusca transición musical que ha de experimentar el que pasa de La Africana á María di Rohan. Todo lo que pueda diferenciar radicalmente una obra de otra, lo tienen las dos citadas óperas. En consecuencia, está explicado el indiferentismo con que fue recibida María di Rohan. El beneficiado obtuvo sin embargo muchos y merecidos aplausos.*¹⁴⁹

¹⁴⁷ “El Mercantil Valenciano”, 22 de diciembre de 1875, p. 2

¹⁴⁸ “El Mercantil Valenciano”, 5 de enero de 1876.

¹⁴⁹ “El Mercantil Valenciano”, 8 de enero de 1876.

“*María di Rohan*” se repetiría dos días después, el 7 de enero.¹⁵⁰ Sin embargo, la compañía optó por reponer luego obras más conocidas: “*La Africana*” (8-9-15, con el bajo Capriles), “*Los Hugonotes*” (12-13-16).

El 20 de enero de 1876 se puso en escena “*La forza del destino*”, con el reparto estelar que detallamos a continuación en la tabla:

El Marqués de Calatrava	Augusto Fiorini
Don Carlo di Vargas, hijo del Marqués de Calatrava	Massimo Ciapini
Leonora, hija del Marqués de Calatrava	Anna Romilda Pantaleoni
Don Álvaro, pretendiente de Leonora	Giuseppe Frappoli

El *diario decano* valenciano, “Las Provincias”, no tenía excesiva estima por esta ópera de Verdi, acusando al compositor de Busetto de haber descuidado la instrumentación de algunos acompañamientos, así como motivos y frases musicales repetitivos, salvo cuando se conjugan bien las voces con la orquesta:

Después de tantos años como va recorriendo todos los teatros de Europa La forza del destino, del célebre maestro Verdi, ha tocado por fin su turno al teatro Principal, donde se ejecutó por primera vez en la noche de anteayer. Y en verdad no se concibe el motivo que hayan tenido otras empresas para abstenerse de poner en escena esta obra, pues ni exige para su desempeño cantantes de un orden superior, ni impone grandes sacrificios para presentar el espectáculo con decoro y decencia; lo primero, porque el éxito de esta composición musical estriba, mas en el conjunto general de la ejecución, que en la mayoría de sus detalles. Quizás por esta razón se nota que la instrumentación en los acompañamientos de

¹⁵⁰ “El Mercantil Valenciano”, 7 de enero de 1876.

algunos periodos melódicos está bastante descuidada, y que varios pezzi escritos á conciencia, pero pesados á veces por la repetición de los motivos y frases musicales, no logren producir grandes efectos. En cambio todas las piezas, en las que entran los elementos vocales é instrumentales, causan en el ánimo del espectador impresiones muy agradables, por la variedad y el buen gusto de los motivos que se desarrollan de una manera magistral.

La ejecución de esta obra, en el conjunto y en algunos de sus detalles, no sólo satisfizo completamente al distinguido y numeroso público que acudió en la noche de anteayer á oír su estreno, sino que dio ocasión para que con frecuencia saludase con entusiastas aplausos á los artistas encargados de las principales partes, á los coros y á la orquesta.

Ésta, bajo la inteligente batuta del maestro Del Argine (sic), tocó con corrección y perfecto ajuste la grande obertura, en cuyo allegro hay rasgos de imaginación sorprendentes y atrevidas modulaciones, que el público no puede escuchar sin entusiasmarse.

Predispuesto éste favorablemente por el excelente efecto de la apertura, y aunque en el primer cuadro del acto primero sólo la romanza de la tiple, muy bien cantada por la Pantaleoni, obtuvo algunos aplausos, llegó el segundo cuadro, y ante la animación y belleza que presenta éste por sus ligeros y preciosos trozos de música y baile, se despertó de nuevo el entusiasmo de los espectadores, sobre todo en la magnífica plegaria, que canta el coro con algunas partes principales al finalizar el segundo acto.

El tercero, dividido en tres cuadros, es precioso y el mejor y más acabado de la obra. Descuellan en él un magnífico dúo de tenor y barítono, que cantaron de una manera inimitable los Sres. Frappoli y Ciapini, especialmente el andante, en donde el primero de dichos artistas se colocó á grande altura, por el exquisito sentimiento con que fraseó la última parte de aquel sublime y delicado pezzo. Cierra este admirable cuadro el coro, simulando los tambores en una marcha ingeniosamente escrita, y que mereció los honores de la repetición.

En el cuarto hay piezas en que la ternura se revela en toda su pureza, tales como la romanza de tiple acompañada por el arpa, que cantó la Pantaleoni con mucha expresión y correcto estilo, y el terceto final, en que la misma artista contribuyó con los Sres. Frappoli y Fiorini á darle una entonación verdaderamente encantadora.

Repetimos que el éxito de La forza del destino ha sido muy satisfactorio, y muy justos además los entusiastas aplausos que en su acertada ejecución han obtenido del público todos los artistas encargados de las partes principales, y que fueron hábilmente secundados por la orquesta y los coros.¹⁵¹

¹⁵¹ “Las Provincias”, 22 de enero de 1876.

Para “El Mercantil Valenciano” el estreno de “*La forza del destino*” fue el mayor éxito de la temporada, en particular por la fidelidad interpretativa de la batuta, Costantino D’all’Argine:

Vengamos a la ejecución, y para ser como siempre justos, dejaremos consignado que *La forza del destino* ha sido la ópera más fielmente interpretada durante la temporada actual.

*El Sr. Dall’Argine es digno de los aplausos que el público le tributó en la noche del último jueves, aplausos merecidísimos que nosotros repetimos enviándole a la vez nuestra más sincera felicitación: la orquesta admirable, y los coros como nunca. Hemos principiado por hablar de los coros y orquesta, aunque no sea esta la costumbre, por lo mismo de que por regla general las revistas musicales solo se ocupan de tales agrupaciones cuando se portan mal, y rara vez hay para estos modestos artistas una palabra de elogio. El Sr. Faubel y el Sr. Aldert, sobresalieron, como siempre, en sus respectivos solos de violín y clarinete.*¹⁵²

“*La forza del destino*” volvió a representarse los días 23 y 24 de enero, con el mismo reparto estelar:

El sábado y el domingo volvió á cantarse en el teatro Principal La forza del destino, que indudablemente será una de las óperas que más gente atraigan este año á aquel coliseo. Al atractivo de la novedad y al buen efecto que ha hecho la partitura, hay que añadir lo bien interpretada que es por la actual compañía lírica.

*La señora Pantaleoni, que canta con tanto gusto como afinación y sentimiento la parte de Eleonora, el tenor Sr. Frappoli, que entusiasma con razón al público en los más bellos trozos de la ópera, y el barítono Sr. Ciapini, que le acompaña dignamente en ellos, obtienen todas las noches grandes aplausos y son llamados á la escena. También se repiten á cada representación los aplausos que merecen la orquesta y los coros, haciéndoles repetir el final de los redobles en el tercer acto.*¹⁵³

¹⁵² “El Mercantil Valenciano”, 25 de enero de 1876.

¹⁵³ “Las Provincias”, 25 de enero de 1876.

En la función del domingo 25 de enero se repuso “*Lucrecia Borgia*”. Se suprimió el dúo del desafío entre el tenor y el barítono, porque, según “*Las Provincias*”, es una ópera cuyas repeticiones cansa a los cantantes:

En la función del domingo hubo de suprimirse el dúo del desafío entre el tenor y el barítono, porque la repetición de esta ópera cansa a los cantantes.

Aquella noche, por la solemnidad regia, estaba expuesto en el interior del teatro, sobre el palco de la presidencia, el retrato de S.M., que descubrió y cubrió el gobernador de la provincia, á los sones de la marcha real. En el palco de la presidencia estaban, con el citado señor gobernador, el brigadier segundo cabo y varios tenientes de alcalde y concejales en traje de ceremonia.

En la fachada del edificio, profusamente iluminada, estaba también expuesto el retrato de S.M. y una banda militar tocaba piezas escogidas en el vestíbulo.¹⁵⁴

El día 26, en *La forza del destino*, se suprimió la parte de su canto de Fiorini, en el último acto de la ópera.¹⁵⁵ La indisposición de Augusto Fiorini trastocó los planes de la compañía también con la reposición de *Lucia di Lammermoor* al día siguiente, anulada a causa de su enfermedad:

Anteanoche estaba anunciada en el teatro Principal Lucía, pero no pudo cantarse por indisposición del Sr. Fiorini, substituyéndola con actos sueltos del Trovador y el Ballo.¹⁵⁶

Finalmente, Augusto Fiorini fue sustituido por Frappoli (o Ciapini), y *La forza del destino* pudo ofrecerse de nuevo el penúltimo día del mes de enero. El interés del público por esta ópera de Verdi se materializó en una excelente entrada y acogida:

El público corresponde á los esfuerzos que ha hecho la empresa del teatro Principal, para darle á conocer, de un modo digno, La forza del destino. Todas las noches que se canta esta

¹⁵⁴“*Las Provincias*”, 25 de enero de 1876.

¹⁵⁵“*Las Provincias*”, 28 de enero de 1876.

¹⁵⁶“*Las Provincias*”, 29 de enero de 1876.

ópera está muy concurrido aquél teatro. El domingo presentaba un brillante aspecto, que recordaba sus mejores tiempos.

Los artistas que toman parte en la representación recogen gran cosecha de aplausos. Anteanoche fueron llamados á escena repetidas veces la señora Pantaleoni, y los Sres. Frappoli y Ciapini, y en varios pasajes obtuvieron entusiastas palmadas los coros y la orquesta.

Muy merecidos son estos aplausos, pues la ejecución de La forza deja poco que desear, en lo que puede exigirse en Valencia.¹⁵⁷

“La forza del destino” subió a la escena de nuevo el primer día de febrero. Al día siguiente, 2 de febrero, “Faust”.

La temporada de la compañía alcanzó su recta final durante el mes de febrero, con las funciones *a beneficio*. La primera de ellas se celebró el día 5, dedicado a la *prima donna*, Elvira Pantaleoni. La tiple *assoluta* escogió *La Africana*. Además de la interpretación de la partitura de Meyerbeer, la soprano interpretó el dúo de la zarzuela *El Barberillo del Avapiés*, en compañía del Sr. Frappoli.¹⁵⁸

Tres días después, el martes siguiente, *Las Provincias* publicó una breve crónica, destacando el idiomatismo hispánico de ambos solistas:

Concurrido y brillante como pocas veces se ha visto, estuvo el teatro Principal la noche del sábado, en que tuvo lugar el beneficio de la distinguida artista Sra. Pantaleón. Elegida para ello La Africana, ópera en la que esta apreciable cantante se distingue de una manera admirable por sus facultades especiales, no sólo se conquistó de nuevo los justos y entusiastas aplausos que el público le tributa, sino que fue obsequiada con preciosos ramos de flores, entre ellos uno colosal y de buen gusto, al terminar el aria del segundo acto y el precioso dúo del cuarto. Ofreció esta función la particularidad de que la beneficiada y el tenor Sr. Frappoli cantaron el popular dúo del Barberillo del Avapiés, con tanta gracia y desenvoltura como lo pudieran hacer los mejores, artistas de zarzuela, lo cual, si no sorprendió en cuanto al Sr. Frappoli, porque posee perfectamente nuestro idioma, admiró por la corrección con que

¹⁵⁷“Las Provincias”, 1 de febrero de 1876.

¹⁵⁸“Las Provincias”, 5 de febrero de 1876.

lo hizo la Sra. Pantaleón, cuyas palabras parecían brotar de una garganta española.

*El público oyó á ambos artistas con sin igual gusto é hizo repetir la pieza, saludándolos con entusiastas aplausos.*¹⁵⁹

Por su parte, Giuseppe Frappoli eligió para su *beneficio* la partitura verdiana “*La forza del destino*”, en compañía de Anna Romilda Pantaleoni y el barítono Massimo Ciapini.¹⁶⁰ Entretanto, la empresa barruntaba la posibilidad de prolongar la temporada, abriendo un nuevo abono por veinte o treinta funciones más.¹⁶¹

Además del estreno de “*La forza del destino*”, la compañía realizó el estreno absoluto de “*Mignon*”, partitura de Ambroise Thomas, el 23 de febrero de 1876:

Estamos convencidos de que los apasionados al divino arte y los asiduos concurrentes al teatro Principal, han de agradecer los esfuerzos que ha hecho la empresa para cumplir sus compromisos, pues si bien ésta, por haberlos aceptado en ocasión en que la temporada estaba muy adelantada, tuvo que luchar con grandes dificultades y someterse á las leyes de la necesidad en cuanto á la formación de la compañía lírica, en cambio no ha omitido ningún sacrificio para dar aliciente al trabajo, presentando dos obras nunca oídas en esta capital.

A La forza del destino, que tan esmerada ejecución ha alcanzado, salvo en algunos pequeños detalles, ha seguido el Mignon, cuyo argumento publicamos anteayer.

Este spartito, debido á la inspiración del maestro Thomas, uno de los compositores franceses que gozan de justa fama en el mundo del arte, se estrenó en la noche de anteayer, viéndose llenos los ámbitos del teatro por una numerosa y distinguida concurrencia, atraída por el aliciente que ofrecía esta novedad.

No es lícito ni prudente juzgar del mérito de una obra en absoluto por la primera audición, mucho menos en aquellas que, como el Mignon, necesitan por sus condiciones especiales de una perfecta unidad en el conjunto, que rara vez se consigue en su estreno. Pero á juzgar por las impresiones del público, no titubeamos en asegurar que esta obra ha de gustar más cada noche, por las innumerables bellezas que encierra, y

¹⁵⁹ “Las Provincias”, 8 de febrero de 1876.

¹⁶⁰ “Las Provincias”, 23 de febrero de 1876. (El *beneficio* conjunto de la Pantaleoni y de Ciapini será la última función de la compañía).

¹⁶¹ “Las Provincias”, 23 de febrero de 1876.

sobre todo por lo magistralmente que está trabajada la instrumentación. En esta parte, el autor ha tenido el buen gusto de hacer predominar los instrumentos de cuerda y madera, de modo que los elegantes motivos que se desarrollan en todo el curso de la obra, deleitan el oído y estasián (sic) el espíritu.

El Mignon, en la que entran los elementos cómicos y dramáticos, como lo requiere el asunto del libro, contiene graciosos motivos en la música alegre y juguetona y sublimes rasgos de inspiración y sentimiento en los pasajes patéticos. Es verdad que en lo general las voces están subordinadas á la orquesta, y que invadiendo ésta la jurisdicción de la melodía, hace desmerecer los efectos del canto.

Por eso, sin duda, los artistas que tomaron parte en su ejecución no consiguieron alcanzar los frecuentes aplausos que en otras obras más melódicas han recibido con justicia, si bien no se escasearon tampoco en algunos momentos en que el canto recobraba sus derechos. Tanto la Pantaleoni, encargada del papel de la protagonista, como la Montesini, alcanzaron el favor del público, la primera por ese delicado sentimiento y arrebatadora energía que sabe imprimir al canto con su privilegiada voz y correcto estilo, y la segunda por la limpieza y buen gusto con que ejecutó algunos pasajes que requieren una grande agilidad de garganta. Los papeles confiados á la contralto Guidotti y á los Sres. Frappoli y Fiorini no tienen grande importancia, pero contribuyeron al buen éxito de la ejecución. Ésta fue muy acertada por la orquesta, pues con la perfecta unidad y colorido que imprimía al acompañamiento, bajo la hábil batuta del maestro del Argine, logró vencer todas las dificultades que en lo relativo á la orquestación ofrecen las obras de las condiciones del Mignon.

Repetimos que, en nuestro concepto, este bien trabajado spartito gustará más cuando se aprecien todas las bellezas que encierra, y no quisiéramos equivocarnos, porque sólo de este modo podrían recompensarse los esfuerzos que la empresa ha hecho para vencer las dificultades que se presentaban al adquirir esta partición.¹⁶²

Al día siguiente, 24 de febrero, “Mignon” volvió a subir al escenario, esta vez como *beneficio* de la tiple Montesini:

Anteanoche tuvo lugar en el teatro Principal el beneficio de la tiple señora Montesini, poniéndose en escena la ópera Mignon. La concurrencia fue bastante numerosa y escogida y premió al finalizar el tercer acto con una corona y muchas palmadas á la beneficiada, que demostró una vez más su buen gusto para el canto, haciendo unos inimitables gorjeos.

¹⁶² “Las Provincias”, 25 de febrero de 1876.

*También la señora Pantaleoni obtuvo muchas muestras de simpatía.*¹⁶³

Dos días después, 26 de febrero, llegó la *función a beneficio* del segundo tenor estelar, Giuseppe Frappoli, quien escogió para su beneficio “*La forza del destino*”. Siguió el ejemplo de Tamberlik en Madrid y *bisó* al público con el zortziko en honor de “*Hernani*”.¹⁶⁴ Poco tiempo después, Frappoli proseguiría su carrera en México. Fue contratado para actuar durante el verano de aquel año 1876, durante los meses de junio a septiembre, en un coliseo de la capital mejicana.¹⁶⁵

3.2.4.- EL ROBO A ANNA ROMILDA PANTALEONI.

La soprano udinesa vino a Valencia con sus alhajas.

Los ensayos obligaban a los cantantes a permanecer en el coliseo, como es lógico. Unos cacos de guante blanco desvalijaron, la noche del 27 de febrero, mientras la soprano se encontraba en un ensayo, la habitación en donde residía Anna Romilda Pantaleoni. Se hicieron con un botín que era una pequeña fortuna, valorado en 50.000 reales, en oro y plata:

Anteanoche, y á la hora en que la señorita Pantaleoni y el Sr. Cipriani se encontraban en el teatro, entraron ladrones en la habitación que estos señores tienen en la calle de la Nave, núm. 52, cuarto piso, y les fueron robados 50.000 reales en oro y plata, dos relojes y tres cadenas de oro y algunas alhajas. Los cacos no violentaron puerta ni cofre alguno, por lo que se cree que iban provistos de llaves a propósito, y que la intención era exclusivamente apoderarse del dinero, puesto que en otros cofres que estaban abiertos y contenían alhajas de valor no se notó falta alguna. Los inspectores de orden público y Guardia

¹⁶³ “Las Provincias”, 26 de febrero de 1876.

¹⁶⁴ “Las Provincias”, 26 de febrero de 1876.

¹⁶⁵ “Las Provincias”, 3 de marzo de 1876.

*municipal registraron la habitación, y no encontrando señal alguna que diese á conocer los autores del hecho.*¹⁶⁶

3.2.5.- EL BENEFICIO DE ANNA ROMILDA PANTALEONI.

Entretanto, proseguían las funciones *a beneficio*, siguiendo la tónica natural de una compañía cuando va finalizando la temporada. El primer día de las calendas de marzo le tocó el turno al bajo Augusto Fiorini. El cantante italiano consiguió llenar el coliseo de la calle de las Barcas. Además de la ejecución de “*Mignon*”, aquel 1 de marzo de 1876 fue insólito porque Fiorini incluyó en el programa el *aria del catálogo* de “*Don Giovanni*”, confiada al criado “Leporello”. Al menos en materia operística, Mozart era un perfecto desconocido en Valencia durante aquellos años de la Restauración alfonsina. Incluso el estreno de “*Don Giovanni*”, acaecido casi tres décadas después, el 11 de diciembre de 1902, fue un descalabro, con descalificaciones de la crítica hacia el compositor.¹⁶⁷ Dado que se trató de una función *a beneficio*, la prensa fue muy parca en su crónica. Concentró su atención en hacer una breve semblanza del bajo italiano y en los regalos que recibió:

Anteanoche tuvo lugar en el teatro Principal el beneficio del primer bajo de la compañía lírica señor Fiorini, habiéndose ejecutado el Mignon, el ária de bajo del Don Giovanni y el dúo de tenor y tiple del Barberillo de Lavapiés. El beneficiado, que ha sido uno de los artistas que más ha trabajado durante la temporada, y que es un cantante de muy apreciables condiciones, recibió en dicha noche una prueba evidente de lo mucho que el público le estimaba, pues el elegante coliseo se vio invadido por una concurrencia tan numerosa como distinguida. Galantes y justos los amigos de este modesto, aunque inteligente y laborioso artista, le regalaron una hermosa corona y algunas alhajas preciosas al terminar el ária del

¹⁶⁶ “El Mercantil Valenciano”, 1 de marzo de 1876.

¹⁶⁷ BUENO CAMEJO, F. C.: *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*. Valencia, Federico Doménech / Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana / Sarc – Diputació de València, 1997, p. 69. Op. Cit.

*segundo acto. Creemos que el señor Fiorini conservará grata memoria de este beneficio.*¹⁶⁸

Obviamente, la *función a beneficio* de gala fue la de la *prima donna assoluta d'obbligo*, Anna Romilda Pantaleoni. Compartía cartel y *beneficio* con el *primo barítono absoluto d'obbligo*, Massimo Ciapini. La partitura escogida por ambos beneficiados, “*La forza del destino*”. Se completó el programa con el dúo de “*El barberillo de Lavapiés*”. Los precios de los palcos subieron en esta *función a beneficio* estelar, a petición del público abonado. Véase un cuadro comparativo:

ABONO DE LA TEMPORADA	BENEFICIO PANTALEONI / CIAPINI
Palcos y plateas de principal: 60 Reales	100 Reales
Palcos de segundo piso: 40 Reales	60 Reales
Palcos de tercer piso: 26 Reales	30 Reales
Butacas: 14 Reales	14 Reales
Entrada General: 4 Reales	4 Reales

Ciertamente, no es frecuente el aumento de los precios en un *beneficio*. Pero el hecho insólito en este caso es que lo solicitara el propio público del abono. Existe una razón primordial que justifica tamaña petición: pocos días antes del *beneficio*, Anna Romilda Pantaleoni y Massimo Ciapini fueron objetos de un hurto, perdiendo ambos una respetable cantidad de dinero.¹⁶⁹ Pero, por otro lado, puede inferirse la estima que el público valenciano sentía hacia ellos –en particular, hacia la *prima donna*, escenificado en la lluvia de ramos y flores al término del Acto II de “*La forza del destino*”-, corroborado por la crítica

¹⁶⁸ “Las Provincias”, 2 de marzo de 1876.

¹⁶⁹ “Las Provincias”, 7 de marzo de 1876. (No estuvo documentado en la prensa el hurto a Massimo Ciapini, como sí se detalló el de Anna Romilda Pantaleoni).

periodística a lo largo de la temporada. Una vez más, los aficionados se volcaron con ellos también en esta función especial, así como con el segundo tenor *assoluto*, Giuseppe Frappoli:

Nunca los artistas que formaban la compañía de ópera este invierno recogieron tantos aplausos, justos y merecidos, puesto que se esforzaban en corresponder al aprecio del público. En especial la Sra. Pantaleoni fue repetidísimas veces llamada á la escena, y sobre ella cayó una lluvia de ramos y flores en el segundo acto, que también sabe interpretar aquella artista. También el Sr. Frappoli (sic) fue calurosamente aplaudido y llamado a escena en el acto tercero, que canta con delicado gusto y arrebatador sentimiento.¹⁷⁰

Con el beneficio de Pantaleoni y Ciapini, se clausuró bruscamente la temporada de ópera el día 5 de marzo de 1876, por lo que a la compañía de Costantino Dall'Argine respecta. Como Antonio Patierno ya estaba ausente de Valencia, la empresa tan sólo contaba con el segundo tenor *assoluto*, Giuseppe Frappoli. Pero Frappoli había recibido una oferta del Liceo de Barcelona, para incorporarse inmediatamente a su temporada. El cantante italiano trataba de matar dos pájaros de un tiro. Pretendía que la empresa del Liceo actuase en Valencia, con el estreno de algunos nuevos títulos. En una reunión celebrada el día 2 de marzo, en donde participaron por un lado el empresario arrendatario del Teatro Principal, José De la Calle; y, por otro, el director del Hospital Provincial, Sr. Torres, junto con algunos comisionados delegados por la Diputación, e incluso del público abonado; además, claro está, del propio Frappoli, entre otros; trataron éstos de convencer a José De la Calle para que mantuviera viva la temporada, e impedir así que el Principal cerrara sus puertas. Sin embargo, el empresario no cejó en su empeño:

¹⁷⁰ “Las Provincias”, 7 de marzo de 1876.

A pesar de los buenos deseos del Sr. Frappoli, no ha sido posible salvar las dificultades que se oponen á que el elegante coliseo de la calle de las Barcas abra de nuevo sus puertas. Con el objeto de vencerlas, celebraron el miércoles una larga conferencia con la empresa varios individuos de la comisión provincial, el distinguido tenor antes citado, el Sr. Torres, director del Hospital provincial, y algunos señores abonados.

El Sr. Frappoli ha presentado al parecer buenas proposiciones, que la actual empresa no se ha considerado en el caso de aceptar. Nosotros sentimos de todas veras que no se haya encontrado medio de conciliar todos los intereses, y lo sentimos en primer lugar por el perjuicio que han de sufrir las muchas familias que viven del teatro, y además porque según noticias, se proyectaba poner en escena algunas obras de gran reputación no oídas todavía en Valencia.¹⁷¹

Giuseppe Frappoli, por su parte, se marcharía a Barcelona a fines del presente marzo.¹⁷²

3.2.6.- LA COMPAÑÍA RÍOS. EL ESTRENO DE "AIDA". ABRUÑEDO Y UETAM.

Dos meses después, a mediados de mayo, el Teatro Principal de Barcelona trataba de estrenar en el coliseo homónimo valenciano la magna "Aida". Era un proyecto *prette á porter*, con casi todos los elementos necesarios para la realización de una representación de ópera aportados por el propio Principal barcelonés, a saber, decorados, vestuarios, cantantes y una numerosa orquesta, con algunos instrumentistas valencianos.¹⁷³ Tan sólo faltaban el *atrezzo*, los coros y el cuerpo de baile, que deberían ser aportados por el Teatro Principal de Valencia, claro está. Por otro lado, existieron también negociaciones para que la compañía que trabajaba en aquellos días en el Liceo catalán actuase durante la feria de julio en el Teatro Principal de Valencia.

¹⁷¹ "Las Provincias", 5 de marzo de 1876.

¹⁷² "Las Provincias", 30 de marzo de 1876.

¹⁷³ "Las Provincias", 16 de mayo de 1876.

Unas negociaciones postergadas, en el primer caso, y que fueron al traste, en el segundo.¹⁷⁴

Pero, ¿qué motivos impulsaron al empresario José de la Calle en sus constantes negativas? Probablemente existiera una suerte de concausas. Por un lado, el coliseo valenciano de la calle de las Barcas contaba con un *atrezzo* en pésimo estado. Según el rotativo matutino “Las Provincias”, era <reducido y pobre>.¹⁷⁵ Otro tanto puede afirmarse de los decorados. Era inminente la construcción de un almacén para guardar los escenarios y el *atrezzo* en un solar contiguo a las cuadras de la Plaza de Toros, que pertenecía, como el coso taurino y el propio Teatro Principal, a la Diputación Provincial y el Hospital General.¹⁷⁶ Entretanto, el material escénico iba degradándose. Aún cuando coliseos como el Principal de Barcelona ofreciesen producciones *prette á porter*, no incluían el *atrezzo*, y la sola idea de invertir en modernizar el mobiliario del proscenio valenciano retrajo a De la Calle. Por otro lado, debió pesar la discreta afluencia de público; con los consiguientes ingresos en taquilla menguados. Aunque no disponemos de datos concretos, objetivos, puede inferirse, -a tenor de la crítica periodística-, que la asistencia a las representaciones operísticas no era, en general, masiva. Como consecuencia de todo ello, José de la Calle, que era un *inteligente empresario de teatros*,¹⁷⁷ visto el panorama, pondría luego *pies en polvorosa*. Para la próxima temporada 1876-7, José de la Calle aceptó tomar las riendas del Teatro Calderón de Valladolid. De hecho, se encontraba ya en el proscenio vallisoletano a fines del

¹⁷⁴ “Las Provincias”, 7 de junio de 1876.

¹⁷⁵ “Las Provincias”, 16 de mayo de 1876.

¹⁷⁶ “Las Provincias”, 16 de mayo de 1876.

¹⁷⁷ Así lo califica el diario “Las Provincias”, en una crónica publicada el día 17 de junio de 1876.

mes de junio, nada más finalizar la temporada en Valencia, con una compañía que no era de ópera sino de declamación, la de la señorita Boldún.¹⁷⁸

Pocos días antes de emprender una *tournee* con la compañía Boldún, José de la Calle partió para Barcelona.¹⁷⁹ Es probable que este viaje estuviera relacionado con la presencia de la compañía de ópera que tenía que actuar la semana siguiente en el Principal de Valencia, -la que estrenaría “*Aida*”-, y con el empresario encargado de gestionar el evento, el Sr. Ríos. Al fin y al cabo, José de la Calle ya hubo entablado consultas con los teatros catalanes, el Principal y el Liceo, para prolongar la temporada de ópera 1875-6.¹⁸⁰

Para el estreno absoluto de “*Aida*” en Valencia, el empresario Ríos recurrió a dos *primeros espadas* de la lírica nacional: el tenor Lorenzo Abruñedo y el bajo Francisco Mateu y Nicolau, conocido en toda Europa con su nombre artístico, un acróstico que invierte las letras de su primer apellido: Uetam.

El tenor asturiano, que aparecía en los carteles y en la prensa con su apellido italianizado, “Abrugnedo”, según costumbre de la época, se había presentado en el Teatro Real de Madrid diez años antes, en 1866, compartiendo cartel con Enrico Tamberlick y Giuseppe Fancelli. En el mismo año debutó también en el Liceo de Barcelona, coliseo al que regresó precisamente en el presente año de 1876. Abruñedo ya era un especialista en el papel de “Radamés”, de la ópera verdiana “*Aida*”, aunque sus dos títulos más señalados fueron “*La favorita*” y “*Un ballo in maschera*”.¹⁸¹ Al año siguiente, 1877, con ocasión de la inauguración del Teatro Payret de La

¹⁷⁸ “Las Provincias”, 17 de junio de 1876.

¹⁷⁹ Idem.

¹⁸⁰ “Las Provincias”, 4 de marzo de 1876.

¹⁸¹ MARTÍN DE SAGARMÍNAGA, J.: *Diccionario de cantantes líricos españoles*. Madrid, Acento Editorial / Fundación Caja de Madrid, 1997, pp. 43-44. (A partir de 1880, Lorenzo Abruñedo ya disponía de su propia compañía de ópera, antes de iniciar giras que lo llevarían por todo el mundo).

Habana, se contrató a Lorenzo Abruñedo para tal evento.¹⁸² El 9 de marzo de 1882, Abruñedo también cantó en la inauguración de otro coliseo: el Teatro Caracas. Allí estrenó “*Aida*”, cosechando un gran éxito.¹⁸³

Por su parte, el célebre bajo mallorquín Francisco Mateu y Nicolau, -al que nos referiremos de ahora en adelante siempre con su nombre artístico, Uetam-, era un perfecto *basso cantante*. Uetam poseía una voz de buen timbre y bastante robusta. El estilo de canto del mallorquín era correcto y bastante expresivo, en opinión de la prensa catalana.¹⁸⁴ En 1872, cantó en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife, y allí llegó a ser considerado como uno de los primeros bajos del mundo.¹⁸⁵ Su principal maestro de canto fue el director de orquesta Juan Goula.¹⁸⁶ La batuta de Sant Feliú de Guíxols gozaba de gran predicamento entre los cantantes.¹⁸⁷ Era, precisamente, Juan Goula, el maestro concertador y director de esta “*Aida*” que se estrenó en Valencia. Uetam era una joven promesa cuando cantó “*Aida*”. Nacido el 4 de mayo de 1847, contaba tan sólo con diecinueve años de edad. Su debut artístico está fechado el 27 de noviembre de 1869 en el Teatro Principal de Palma de Mallorca.¹⁸⁸

El bajo Ángel Alsina, -se anunciaba en la prensa como Angelo Alzina-, fue también contratado en Barcelona. Ríos se desplazó a Milán para buscar otras voces: la soprano Teresina Singer, la mezzosoprano Rosina Vercolini Tay

¹⁸² GUERRA y SÁNCHEZ, R. (Dir.): *Historia de la nación cubana*. Vol. 7. La Habana, Edit. Historia de la Nación Cubana, 1952, pp. 449 y ss.

¹⁸³ SALAS, C.: *Materiales para la historia del teatro en Caracas*. Vol. 7. Caracas, Ediciones de la Secretaría General, 1967, p. 50.

¹⁸⁴ Almanaque del “Diario de Barcelona” para 1873, p. 77.

¹⁸⁵ MARTÍNEZ VIERA, F.: *Anales del teatro en Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife, Editora Católica, 1968, pp. 95 y ss.

¹⁸⁶ HERNÁNDEZ GIRBAL, F.: *Cien cantantes españoles de ópera y zarzuela (siglos XIX Y XX)*. Torrejón de Ardoz, Lira, 1993, pp. 391 y ss.

¹⁸⁷ Juan Goula era muy apreciado incluso por algunos de los *primeros espadas* de la lírica mundial. Así, Adelina Patti le prometió cantar en algunas funciones de ópera a sus órdenes durante la temporada 1876-7. (Cfr. “Las Provincias”, 2 de agosto de 1876).

¹⁸⁸ MARTÍN DE SAGARMÍNAGA, J.: *Diccionario de cantantes líricos españoles*. Op. cit., p. 318.

y el barítono Sante Caldani. Teresina Singer era una soprano, por cierto, apreciada por Giuseppe Verdi. En 1881 la encontramos actuando en Barcelona.¹⁸⁹ En 1887 intervino en el estreno del “*Requiem*” de Verdi en Buenos Aires.¹⁹⁰

El resto de los efectivos canoros, maestros directores, coristas, instrumentistas, escenógrafos y *atrezzistas* provenían también de Barcelona, y fueron contratados por Ríos al empresario catalán Bernis. Así, la batuta orquestal, Juan Goula; el maestro instructor de los coros, Eduardo Amigó; los escenógrafos José Planella y Coromina y el famoso Francisco Soler y Rovirosa; y el *atrezzo* de los talleres de Eduardo Tarascó. La sastrería provenía de Turín, de Raffaello Viginelli. El tercer escenógrafo, Achille Amato, también era italiano, y procedía de Milán. El compositor Ricardo Moragas se encargó de escribir y dirigir los bailes. Carecemos de información alguna sobre el comprimario, Giovanni Paroli.

La lista completa de la compañía Ríos era la siguiente:¹⁹¹

Director de orquesta	Juan Goula
Prima donna soprano assoluta	Teresina Singer
Primo tenore assoluto	Lorenzo Abrugnedo

¹⁸⁹ Almanaque del “Diario de Barcelona” para el año 1882, p. 79.

¹⁹⁰ SANGUINETTI, H. J.: *La ópera y la sociedad argentina*. Buenos Aires, MZ Ediciones, 2001, p. 25.

¹⁹¹ Tomamos la lista de “Las Provincias”, 17 de junio de 1876.

Prima donna mezzosoprano assoluta	Rosina Vercolini Tay
Primo barítono absoluto	Sante Caldani
Primo basso assoluto	Francesco Uetam
Altro primo basso	Angelo Alzina
Suggeritore	Eugenio Ferlotti
Maestro istruttore dei cori	Eduardo Amigó
Comprimario	Giovanni Paroli
Cuerpo de coros	40 coristas
Orquesta	60 profesores
Escenógrafos	José Planella y Coromina,
	Francisco Soler y Roviroa y Achille Amato

Compositor y director de los bailes	Ricardo Moragas
Sastrería	Rafaello Vignelli
Atrezzo	Talleres de Eduardo Tarascó

La plantilla canora era exigua: seis cantantes, amén del comprimario. Pero hemos de tener en cuenta que no venían a regentar una temporada, sino únicamente unas pocas funciones con el estreno de “*Aida*”. El coro conformaba un conjunto suficiente de efectivos. El número de profesores de la orquesta, por el contrario, era un tanto escaso. En cuanto a la escenografía, se trajeron ocho decoraciones pintadas *ex profeso*. Como puede comprobarse, en esta ocasión el empresario Ríos traía una producción con equipamiento completo, *prette á porter*.

La compañía llegó el día 17 de junio a Valencia.¹⁹² Tenía previsto dar ocho representaciones de “*Aida*”. Pero no sólo venía al estreno de esta *grand opéra* verdiana; sino también para la puesta en escena de “*Il Trovatore*”. Para interpretar esta partitura de los años centrales de Verdi, fue contratado al efecto el tenor español Juan Prats. La empresa Bernis se encargó de esta contratación particular.¹⁹³

Pero volvamos al estreno de “*Aida*”. Tuvo lugar el miércoles 21 de junio de 1876. Encabezaron el reparto Teresina Singer, Rosina Vercolini Tay, Lorenzo Abruñedo, Sante Caldani, Uetam y Angelo Alzina.¹⁹⁴

¹⁹² “Las Provincias”, 18 de junio de 1876.

¹⁹³ “Las Provincias”, 20 de junio de 1876.

¹⁹⁴ “Las Provincias”, 21 de junio de 1876. (Los papeles que interpretaron han sido parcialmente deducidos).

Aida	Teresina Singer
Amneris	Rosina Vercolini Tay
Radamés	Lorenzo Abruñedo
Amonazro	Sante Caldani
Faraón	Uetam
Ramfis	Angelo Alzina

El estreno absoluto de “*Aida*” en Valencia mereció elongadas críticas, en orden lógico a su histórica importancia. Las columnas del diario “Las Provincias” se intercalaron en dos páginas del periódico.¹⁹⁵

Anteayer tuvo lugar en el teatro Principal la primera representación de Aida, última creación musical debida al potente genio de Verdi, y en la que el famoso compositor, modificando su manera y estilo, dá relevantes pruebas de su talento y elevada inspiración.

Como era de esperar, el elegante coliseo se vió lleno de bote en bote por un público distinguido é inteligente, ansioso de oír una obra, que además de ser nueva en esta capital, venía precedida de una justa y merecida fama.

No basta una sola audición para formar juicio exacto del mérito de una obra como esta, ni tampoco de las facultades y condiciones artísticas de los cantantes; pero á juzgar por la impresión que producía la obra en el público, y por las manifestaciones de entusiasmo con que éste saludaba á los artistas, á la orquesta, coro y baile, de esperar es que Aida alcance aquí la misma fortuna que en otros teatros, premiando de este modo los esfuerzos del Sr. Bernis, empresario diligente, y que no omite sacrificio alguno para presentar con esplendor y propiedad esta clase de espectáculos.

La ejecución en general fue muy acertada, debida en gran parte a la inteligente batuta del Sr. Goula, maestro distinguido que ha obtenido envidiable renombre en España y en el extranjero, así como al acierto con que secundaron á las principales partes la orquesta y los coros.

La señora Singer, encargada de la parte de Aida, es una artista que posee buena voz y canta con expresión y sentimiento, poseyendo las mismas facultades la mezzosoprano Vercolini Tay, encargada del papel de Amneris. Estas

¹⁹⁵ Para hacerse una idea de su trascendencia, en aquellos años los periódicos tenían 4 páginas.

artistas fueron extraordinariamente aplaudidas y llamadas á la escena distintas veces, en medio de salvas de aplausos.

Encargado de la parte de Radamés, uno de los más importantes de la obra, estuvo el tenor español Abrugnedo, el cual posee una voz bien timbrada en el centro de su registro, y que conduce con facilidad y maestría á los puntos spianattos. Vocaliza con corrección y canta con gusto y sentimiento.

El barítono Sr. Caldani, aunque no tiene una voz abultada, supo sacar partido de la interesante parte de Amonasro (sic), que desempeñó con suma propiedad.

Todos estos artistas fueron extraordinariamente aplaudidos en varios pasajes de la obra y llamados á la escena al finalizar los actos segundo, tercero y cuarto. También compartió estos aplausos, aunque su papel carecía de importancia, el distinguido bajo señor Uetam, tan querido de los valencianos, y al que quisiéramos oír en una obra de su especial repertorio.

La música del Aida, aunque muy agradable por las bellezas que contiene su hábil instrumentación, y por la grandiosidad y magnificencia con que se interpretan los cuadros más interesantes del drama, no deja, sin embargo, ancho campo para que los cantantes puedan hacer alarde de sus facultades artísticas, siendo esto debido á esa especie de manía que se ha apoderado de algunos maestros contemporáneos de someter al dominio de la instrumentación, no sólo el acompañamiento, sino también la marcha y desarrollo de los motivos melódicos.

En cambio, ya hemos dicho que la música de Aida expresa con mucha grandiosidad y con verdadero interés la acción del drama lírico, cuyo argumento, sin ofrecer sorprendente mérito literario, es muy apropiado al juego de los efectos musicales. La acción, que ya conocen nuestros lectores, es sencilla y fácilmente comprensible, aún sin el auxilio del libreto; los sentimientos de los personajes altamente dramáticos, y los cuadros pintorescos y propios para desplegar la riqueza de decorado, que ahora constituye uno de los principales elementos del drama musical.

La ópera Aida fue compuesta expresamente para ser cantada en el teatro del Cairo, á costas del khedive de Egipto, que quería desplegar en su ejecución todas las pompas orientales. El libretista, para complacer al espléndido monarca africano, trasladó la acción de la ópera á los tiempos de los Faraones, lo cual permitía presentar en escena los antiguos monumentos egipcios, los fantásticos paisajes del Nilo, y todos los esplendores de la corte de Memfis.

El empresario Sr. Bernis, al preparar para Barcelona las representaciones de esta ópera, no ha querido regatear gastos, y tanto el decorado como el atrezzo son cosa magnífica, y como tal vez no se haya visto en Valencia. Siete son las decoraciones, todas ellas bellas y vistosísimas, pintadas según la moda de la moderna escenografía, cuya brillante paleta se aparta quizás demasiado de la severidad del natural; pero dá en cambio gran lucimiento y un aspecto fantástico a los

cuadros teatrales. Entre esas decoraciones llaman la atención el interior del templo de Vulcano, que es quizás la mejor pintada; la de las cercanías de Tebas, que reproduce varios monumentos del arte egipcio; el jardín de Amneris, y las orillas del Nilo, que presentan melancólico y bello efecto á la luz del crepúsculo. En el último acto, el teatro está dividido en dos pisos; el superior es el mismo templo de Vulcano del acto primero, y el inferior los subterráneos, donde son sepultados en vida Radamés y Aida. Todas estas decoraciones gustaron mucho.

Los trajes son todos ricos y en su mayor parte propios. En esta parte no es posible pedir más lujo. El séquito triunfal del segundo acto es brillantísimo: la corte egipcia, los sacerdotes, el pueblo, los guerreros, los esclavos, los bailarines, las insignias militares, las imágenes de los ídolos, el carro triunfal del vencedor, todo presenta un aspecto mágico y sorprendente. El escenario del teatro Principal, á pesar de su extensión, es pequeño para la numerosa comparsa de este espléndido cuadro.

El público quedó complacidísimo y deseoso de saborear en las noches sucesivas la música de Aida, que es de aquellas que gustan más cuanto más se oyen, y ahora podemos oírla en Valencia como no es fácil que volvamos a conseguirlo, dadas las condiciones de nuestros teatros.¹⁹⁶

Por su parte, “El Mercantil Valenciano” fue mucho más lacónico, hasta el punto que, lejos de una crítica musical, el texto publicado por el rotativo liberal no pasó de una simple nota informativa. Probablemente estuviere confeccionado por un redactor ordinario. Así, se omitió referencia alguna a los cantantes, el director, el coro, el ballet o los músicos del foso. Hubo incluso un error: considerar que “Aida” es una ópera del <género alemán>, cuando la influencia de la *grand opéra* francesa¹⁹⁷ es fácilmente apreciable. En descargo del periodista, ha menester recordar que fue publicada un día antes que la del rotativo conservador; por lo que el cronista tuvo que ir con celeridad a la redacción y escribirlo de noche, tras acabar la representación:

¹⁹⁶ “Las Provincias”, 23 de junio de 1876.

¹⁹⁷ Capitaneada, eso sí, por un alemán afincado en Francia: Meyerbeer.

Hemos asistido al estreno de <Aida>. El mérito de la obra es incuestionable: su estilo músico pertenece al género alemán, y constituye una verdadera perla artística, que encierra grandes bellezas.

La fama de que venían precedidos los artistas que forman la compañía es justísima, y así lo ha reconocido el numeroso público que ha asistido á la representación, colmándoles de merecidos y entusiastas aplausos.

La obra se ha puesto en escena con extraordinario lujo, habiendo llamado la atención la magnificencia de las decoraciones, la riqueza y propiedad de los trages (sic) y el buen gusto del atrezzo.

Los apasionados al divino arte, están de enhorabuena.

A la hora en que escribimos estas líneas no podemos ser más extensos.¹⁹⁸

Fue al día siguiente cuando apareció en “El Mercantil Valenciano” un texto más extenso, publicado el mismo día que el diario “Las Provincias”, el 23 de junio de 1876. En esta ocasión sí se le reconoce a Verdi un paso importante en su evolución, aunque sin precisar hacia dónde. Uno de los párrafos es un inventario de los fragmentos más granados de la ópera “Aida”. El texto concluye felicitando a Juan Goula, el director de orquesta. Sobre los cantantes, referencias veladas:

La compañía de ópera que actúa en el teatro Principal debutó anteanoche con extraordinario éxito.

Conocido es de nuestros lectores el dramático argumento sobre el que ha escrito Verdi su última y cada día más aplaudida ópera. Nueva para nosotros esta obra y desconocidos la mayor parte de los artistas encargados de su ejecución, no nos es posible emitir hoy un juicio detallado del mérito de aquella y de éstos; así es que nos hemos de limitar por hoy á manifestar á nuestros lectores cuál ha sido la impresión que nos ha producido la primera audición de esta bellísima partitura.

Verdi ha añadido un laurel más á su corona, legando al arte una obra maestra que á parte de su relevante mérito absoluto, tiene para nosotros la importancia de representar una nueva evolución en el potente genio del maestro italiano, evolución que indudablemente le asegura grandes triunfos.

En nuestro concepto, las piezas que más descuellan en la partitura son: en el primer acto la romanza del tenor, la preciosa

¹⁹⁸ “El Mercantil Valenciano”, 22 de junio de 1876.

cavatina de tiple y el canto de las sacerdotisas acompañado por las arpas. En el segundo acto, el coro de introducción, el gran dúo de tiple y contralto, la notabilísima marcha triunfal y el magnífico concertante. En el tercero, el ária de tiple, y los dos dúos que la siguen de barítono y tiple el primero, y de tiple y tenor el segundo. En el cuarto acto, el aria de contralto, el dúo de tenor y contralto y la preciosa escena final.

De los cantantes ya digimos (sic) ayer que son dignos de los elogios que la prensa de Barcelona les ha tributado durante la última temporada teatral. Esperamos oírlos de nuevo para formar acabado concepto de su mérito, que ya desde luego consideramos relevante.

El público aplaudió varias veces á tan distinguidos artistas, que fueron llamados á las tablas al final los tres últimos actos.

Injustos seríamos si antes de terminar estas cortas líneas no felicitáramos cordialmente al maestro director Sr. Goula, á cuya inteligente batuta se debe en gran parte el éxito de la obra.¹⁹⁹

Por fin, “El Mercantil Valenciano” publicó una crítica anónima digna. Y lo hizo el mismo día de la tercera representación de “Aida”, el 25 de junio de 1876.

En primer lugar, entiende el rotativo liberal valenciano que Verdi se ha ido acercando a la “escuela alemana”, una referencia que deba entenderse, probablemente, al orbe wagneriano. En este sentido, es reveladora la mención que formula el escritor hacia la escasez de melodías –obviamente, lejos del *arioso continuo* de Wagner-, así como una armonía más prolija. En el orbe canoro, el éxito sin paliativos de Teresina Singer encarnando el papel femenino estelar, “Aida”. La soprano ocupó el núcleo de la crítica y el centro de atención del artígrafo, probablemente un músico, por recoger el ámbito máximo de la mezzosoprano:

A medida que se repiten las representaciones de Aida, van descubriendo al aficionado nuevas bellezas en esta notabilísima obra del maestro Verdi, y consiguen nuevos y cada vez más ruidosos triunfos los distinguidos artistas encargados de su interpretación.

Por más que se diga en contrario, aunque el poderoso genio de Verdi haya realizado una difícil evolución, salvando á fuerza de

¹⁹⁹ “El Mercantil Valenciano”, 23 de junio de 1876.

estudio el abismo que separa á la moderna escuela alemana de la antigua italiana, no ha perdido por completo su música aquella individualidad propia y característica que daba á todas sus obras un sello original y exclusivo. Precisamente, en Aida se nota que, á pesar de haber aceptado su autor el corte general de la escuela alemana, amoldándose así á la exigencia del gusto, en la actualidad predominante, ha escrito también bellísimos trozos, ciertamente los más aplaudidos, que recuerdan al Verdi de siempre. Lo que no puede negarse es que Verdi ha hecho grandes adelantos en sus estudios musicales, que particularmente se demuestran en la instrumentación de su última partitura; usa muy parcamente del metal, á que tan aficionado era en sus primeros tiempos, y dá por el contrario gran importancia á la cuerda y madera; tiene entre otras riquísimas armonías de violoncello y viola, abunda poco la obra en melodías y revela, en una palabra, el estudio de su conjunto, que el autor ha hecho profundos progresos en el contrapunto.

La ejecución ya digimos (sic) otro día que es esmeradísima por parte de los encargados de ella.

La señorita Singer reúne á sus naturales atractivos una voz fuerte, potente, de sonoro timbre y regular extensión (sic); posee buena escuela de canto y rica instrucción artística; dice con sentimiento; frases admirablemente, y hace en una palabra, de Aida una creación sublime. Por todas estas condiciones no sólo puede considerársela hoy como una distinguida artista, sino que bien puede augurársele un porvenir de gloria si no durmiéndose sobre los laureles conquistados, sabe sacar partido de su talento y sus facultades.

La Vercolini-Tay, es una gran cantante, de preciosa y robusta voz de mezzo-soprano, que dé el sí con bravura, sobre todo en la gran escena del último acto. Canta con afinación, buen gusto y mucha expresión; emite con claridad y limpieza lo mismo las notas graves que las agudas, posee excelente instrucción artística, é interpreta admirablemente, el carácter del personaje que en la obra representa. Sin disputa es de lo mejor que en Valencia hemos oído.

El tenor Abrugnedo está dotado de una voz dulce vibrante, de hermoso timbre y bastante extensión: modula bien y afina siempre.

El barítono Sr. Caldani es un artista de verdadero mérito, no sólo por su hermosa voz, sino que también por su esmerada instrucción dramática.

El Sr. Uetam es demasiado conocido y querido del público valenciano, para que necesitemos hacer de él nuevos elogios: es un artista de talento, instrucción y facultades, que ejecuta siempre admirablemente la parte de que está encargado.

Con estos elementos no tiene nada extraño que haya alcanzado la obra una interpretación acabada.²⁰⁰

²⁰⁰ “El Mercantil Valenciano”, 25 de junio de 1876.

El estreno de “*Aida*” supuso un enorme éxito, hasta el punto que el empresario Ríos decidió, a partir de la tercera representación, abrir un abono adicional para seis funciones, una más de las previstas inicialmente.²⁰¹ Al tiempo, obró con vista comercial, presentando un reclamo. Decidió abaratar las localidades abonadas del tercer piso, que pasaron a costar 6 reales cada una.²⁰²

Pero la ópera es un espectáculo caro. Pese a los elegantes trajes, los magnos decorados y el nuevo *atrezzo*, el público no llenó el Teatro Principal en la segunda función, porque los precios no eran económicos. Estamos, además, ante un título operístico recién estrenado que era todavía desconocido para los valencianos:

Una cosa nos produjo anteanoche honda pena en aquel coliseo, y fue el ver lo retraído que se mostró el público de Valencia á la segunda representación de Aida. Creíamos que el mérito de los artistas, y la suntuosidad con que la empresa Bernis pone en escena dicha ópera, desplegando una riqueza de trajes y decoraciones que no es fácil obtener en teatros de provincia, era bastante aliciente para que se llenara el teatro, pero anteanoche había muchas localidades vacías. Es de esperar que, extendiéndose entre las familias la voz del mérito de la obra y del espectáculo, se verá muy concurrido aquel coliseo en las funciones que restan; pero si nos engañáramos habríamos de renunciar á pedir compañías de primo cartello y propiedad en el atrezzo (sic) de las obras que se presentan, ya que no se muestra el público dispuesto á asistir si no es atraído por una baratura que no permite gastos de alguna importancia.²⁰³

En la segunda representación, se repitió el éxito artístico, en particular para los papeles femeninos:

²⁰¹ “*Aida*” se representó nuevamente los días 24, 25 y 26 de junio, y 2 de julio de 1876).

²⁰² “Las Provincias”, 23 de junio de 1876.

²⁰³ “Las Provincias”, 24 de junio de 1876.

La segunda representación en el teatro Principal de la grandiosa ópera Aida fue para los artistas que en ella toman parte un nuevo triunfo, alcanzando en ella nutridísimos aplausos, que repetidas veces les llamaban al palco escénico. En especial, la Sra. Singer, en su papel de Aida, fue aplaudida con entusiasmo en varias escenas, no siendo menos el que en otros bellísimos trozos despertó con su deliciosa y extensa voz la Sra. Vercolini Tay.²⁰⁴

Las medidas del empresario Ríos abaratando los precios de las localidades más económicas surtieron efecto. Coincidían, además, la tercera y cuarta representación con el fin de semana, sábado y domingo respectivamente. El Principal consiguió llenarse. Por lo demás, Teresina Singer cosechó los mayores aplausos, entregada al canto pese a una indisposición:

El sábado y domingo vióse muy concurrido el teatro Principal, al que la ejecución de Aida atrae las personas amantes de la música bien interpretada, y de las grandes representaciones escénicas. Los cantantes siguen mereciendo los aplausos del público, que en la noche del domingo estuvo galante con la señora Singer, saludándola con palmadas cuando se presentó en la escena después de haberse anunciado la indisposición que padecía. Esto probará á aquella distinguida artista el aprecio que ha sabido alcanzar del público valenciano.²⁰⁵

El 29 de junio tuvo lugar la penúltima representación de “Aida”. En una insólita *previa*, el diario “Las Provincias” glosó una semblanza de la soprano alemana, acaso contagiado por el triunfo que estaba cosechando esta joven cantante. Dado su carácter extraordinario, reproducimos la crónica *previa* a continuación. Obsérvese que, además de comentar sus características canoras e interpretativas, el periodista se detiene en también en la indumentaria escénica de la *prima donna assoluta*:

²⁰⁴ Idem

²⁰⁵ “Las Provincias”, 27 de junio de 1876.

Hoy se repite en el teatro Principal la magnífica ópera Aida, a beneficio de la distinguida artista señorita Teresina Singer, que tantos aplausos ha obtenido en las anteriores representaciones en el papel de la protagonista.

Estas pocas representaciones han bastado á la señorita Singer para obtener el aprecio del público valenciano, porque, además de su mérito como cantante, tiene condiciones personales que la hacen muy simpática. Canta la parte de Aida con tal expresión y tanta alma, que se adivina desde luego en ella un corazón de artista.

La señorita Singer, que como buena alemana, es blanca y rubia como unas candelas, representa en escena un verdadero tipo africano, con toda la energía selvática de la etíope, y en sus ojos brilla el sol de los trópicos. Se conoce que ha nacido en las orillas del Danubio, donde el fuego meridional anima a la mujer alemana y le hace algo parecida á las hijas de España.

La señorita Singer, que es todavía muy joven, canta con fe, y uniendo á la maestría con que emite su excelente voz, el sentimiento que revela en todos los pasajes de la ópera, y la gallardía de su presencia, embellecida por un traje muy fantástico y bien llevado, hace que sea en la Aida una figura que queda grabada en la imaginación de un modo muy grato.²⁰⁶

El jueves 29 de junio Teresina Singer escogió la ópera “Aida” para su *función a beneficio*. Por el contrario, la mezzosoprano Rosina Vercolini Tay prefirió “*Il Trovatore*” en su *beneficio*, celebrado el viernes 30 de junio, siendo la única vez que la compañía subió a la escena el drama de Antonio García Gutiérrez. Con el *beneficio* de Lorenzo Abruñedo, se representó “Aida” por última vez, el domingo 2 de julio. La compañía concluyó sus actuaciones en el Teatro Principal de Valencia con el *beneficio* del maestro Juan Goula, quien *reprisó* la ópera de Gounod, “Faust”, aunque sólo los actos II y IV, además de las oberturas “Leonora” y “Tannhauser”.²⁰⁷ La batuta catalana aún permanecería en Valencia para dirigir en la Catedral una *Misa de Réquiem*, con

²⁰⁶ “Las Provincias”, 29 de junio de 1876.

²⁰⁷ Idem. (Estas oberturas fueron denominadas “sinfonías”, siguiendo antiguas costumbres).

ocasión de los actos del centenario de la conquista de la ciudad por el rey Jaime I.²⁰⁸

La prensa no podía pasar por alto los *beneficios* respectivos de las cantantes. En primer lugar, el de Teresina Singer, con un insólito despliegue de palomas dentro del teatro:

Razón teníamos al suponer que el público valenciano favorecería la función que se daba el jueves en el teatro Principal, á beneficio de la distinguida cantante Srta. Singer. En efecto, aquel hermoso coliseo estaba completamente lleno, excepción hecha de algunos palcos, y la beneficiada fue objeto de una entusiasta ovación.

La ópera Aida, que cada noche es oída con más gusto, fue perfectamente cantada por todos los que toman parte en su interpretación. Repetidas veces fueron llamados á escena los cantantes, y el entusiasmo subió de punto en el tercer acto, en que tan principal parte toma la beneficiada. Tanto en su ária (sic), como en el dúo con el tenor, era interrumpida á cada paso por frenéticos aplausos. Al final del acto fue obsequiada por una lluvia de ramilletes y gran número de palomas, con cintas, que volaron por todo el ámbito del teatro. Al mismo tiempo, se le presentó un gigantesco ramillete, del cual colgaban muchas coronas de flores.

Varias veces cayó el telón y tuvo que levantarse de nuevo, pues el público no se cansaba de demostrar su admiración a la señorita Singer, y cada vez que aparecía en escena caían a sus pies nuevos ramilletes.

La simpática artista manifestaba vivísima satisfacción por estas muestras del público entusiasmo.²⁰⁹

Luego vendría el de la mezzo, Rosina Vercolini-Tay, con *Il Trovatore*. Lamentablemente, la representación de esta ópera verdiana de sus años centrales no pudo terminarse debido a una indisposición de Teresina Singer:

Satisfecha debió quedar la distinguida artista señora Vercolini Tay, de la prueba de aprecio y de los nutridos aplausos que le tributó el público, al celebrarse anteanoche la función de su beneficio. Cantóse con tal motivo la ópera El Trovador, que no pudo terminarse por indisposición de la Srta. Singer; mas la robusta voz y la maestría con que la notable contralto Sra. Vercolini cantó el segundo y tercer acto, haciendo el papel de la gitana, le valieron entusiastas felicitaciones, una

²⁰⁸ “Las Provincias”, 1 de julio de 1876.

²⁰⁹ Idem.

llovía de ramos y flores, y delicados obsequios de sus admiradores.

El nuevo tenor Sr. Prats y el barítono Sr. Caldani fueron también llamados al palco escénico.

No pudiendo terminarse, como más arriba decimos, la representación de El Trovador, ejecutó la orquesta dos magníficas sinfonías, Leonora, de Beethoven, y Tannhauser, de Wagner, las cuales fueron muy bien interpretadas por la orquesta y dirigidas admirablemente por el inteligente maestro señor Goula, y el público manifestó esto mismo colmándole con multitud de aplausos.²¹⁰

La enfermedad de Teresina Singer impidió el *beneficio* de Lorenzo Abruñedo. “*Aida*” no pudo subir a la escena. En su lugar, se cantaron dos actos de “*Il Trovatore*”, otros dos de “*Faust*”, y tan sólo un cuadro de “*Aida*”. El público protestó porque los precios, -propios de una *función de beneficio*, con representación de una ópera completa-, no eran adecuados para una simple *miscelánea*, por ser más elevados. Incluso truncó los planes del empresario catalán Bernis para dar algunas funciones más de “*Aida*”, visto el éxito que estaba cosechando:

Las ocho representaciones de ópera que anunció la empresa Bernis, y que comenzaron brillantísimamente, han terminado con menos fortuna, porque una indisposición de la señorita Singer ha impedido que continuasen las representaciones de Aida.

Los abonados se mostraron un tanto descontentos al enterarse del cambio de función y de que la del día siguiente también se compondría de retazos de varias óperas. Verdaderamente, estas dos funciones no correspondían al precio del abono, que ha sido mayor que de costumbre en Valencia.

La empresa, á quien se quejaron con este motivo algunas personas, anunció ayer que los abonados que no quisieran asistir á la función de ayer, podían pasar á recoger su importe á prorrateo del importe del abono.

La empresa Bernis ha hecho, pues, todo lo que era posible para complacer al público, y por nuestra parte hemos de consignarle un voto de gracias por haber dado á conocer en Valencia la última y quizás la mejor producción de Verdi,

²¹⁰ “Las Provincias”, 2 de julio de 1876.

*poniéndola en escena con lujo extraordinario y superior á lo que ordinariamente podemos ver en nuestros teatros.*²¹¹

El *beneficio* del director Juan Goula, por último, también fue del agrado del público:

*La función que anteanoche se celebró en el teatro Principal á beneficio del Sr. Goula, sirvió para que los amantes de la música pudiesen aquilatar lo mucho que vale la inteligente batuta del maestro, y le colmase de aplausos al ejecutar la orquesta con una precisión magistral las dos sinfonías de Wagner y Beethoven. El público insistió en sus aplausos hasta lograr la repetición de una de ellas, y desde la escena regalóse al Sr. Goula una hermosa corona, que tiene bien merecida.*²¹²

3.3.- TEMPORADA TEATRAL 1876-1877.

3.3.1.- CARACTERÍSTICAS GENERALES.

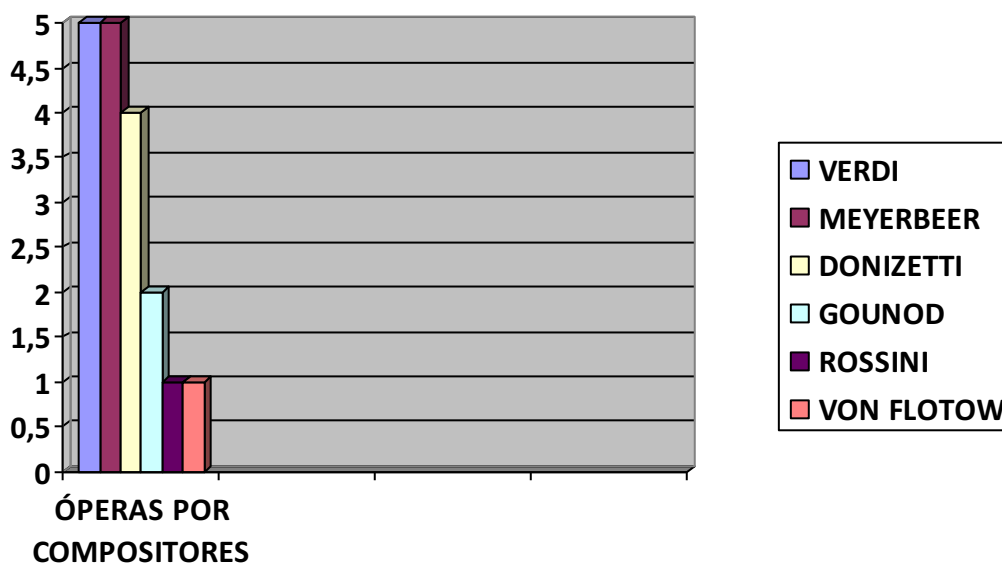
La temporada arrojó un número sensiblemente menor de representaciones que la anterior. Tan sólo 18 óperas subieron a la escena, de las cuales 17 se representaron en el Teatro Principal y 1 en el Teatro Apolo. Esta circunstancia obedece a una doble concausa. En primer lugar, las enfermedades de los cantantes solistas, que obligaron a suspensiones de óperas, o bien, a contrataciones precipitadas, no anunciadas en la lista de la compañía en la prensa, con ocasión de la presentación de la compañía al comienzo de la temporada, como es el caso de la compañía organizada por Ríos, nuevo empresario arrendatario del Teatro Principal. En segundo lugar, el recurso al *bolo*. La compañía de Alejandro Ruiz, procedente de Valladolid, se contrató para unas pocas funciones, reforzada con cantantes que habían actuado en el Teatro Real de Madrid. Dado que José de la Calle era

²¹¹ “Las Provincias”, 4 de julio de 1876.

²¹² “Las Provincias”, 5 de julio de 1876.

empresario en Valladolid durante la presente temporada, no es aventurado suponer que se contactó con él –quien, recordemos, había sido el arrendatario del Teatro Principal de Valencia en la temporada anterior- para que facilitase las negociaciones contractuales.

En esta temporada se mantienen, aproximadamente, las mismas características del repertorio de títulos, por compositores, que en la anterior. La ópera italiana ostenta el predominio, por delante de la ópera francesa. Verdi (5) y Donizetti (4) son los compositores transalpinos más llevados a la escena, junto con Rossini (1). Por su parte, Meyerbeer (5) y Gounod (2) son los compositores representados de la *Grand Opéra* gala. La presencia del compositor alemán Friedrich Von Flotow (1), con su ópera de cabecera, “*Martha*”, es episódica. Se trata de una ópera que fue escogida como función de *beneficio* de una compañía de zarzuela, en el Teatro Apolo. Ya hemos comprobado que no era una circunstancia aislada en España: la única ópera que se representó en Murcia en este periodo fue “*Martha*”, en idénticas circunstancias.



Quisiéramos llamar la atención sobre un detalle en absoluto baladí: la influencia de las grandes voces en la elección de las óperas a cantar, porque formaban parte de sus repertorios particulares. Es el caso del *divo* Roberto Stagno con los títulos de Meyerbeer: “*Los Hugonotes*” y “*La Africana*”.

La relación con el Teatro Real fue altamente beneficiosa, porque aportó a los mejores cantantes: el tenor Roberto Stagno y la soprano Amelia Conti Foroni. Los teatros catalanes, por su parte, suministraron escenografías. Ríos, el empresario arrendatario del Teatro Principal de Valencia, contrató a los cantantes extranjeros en Italia, probablemente en Milán.

3.3.2.- TEATRO PRINCIPAL: LA COMPAÑÍA RÍOS INTERRUMPE SUS FUNCIONES POR ENFERMEDADES MÚLTIPLES. AMELIA CONTI-FORONI.

Mientras finalizaban las representaciones de “*Aida*”, una producción catalana de Bernis, el empresario Ríos, nuevo adjudicatario del Teatro Principal, realizó un viaje relámpago a Italia para contratar al grueso de los cantantes que actuarían en la próxima temporada, 1876-1877. Todo hace suponer que la selección la llevó a cabo en Milán.²¹³

Ríos contrató a los siguientes artistas:

- Tiples: Amelia Conti-Foroni, Augusta Guadagnini y Augusta Fidi.²¹⁴
- Contralto: Clemena Calla.
- Tenores: Giuseppe Villena y Luigi Galo.
- Barítonos: Giorami de Viega y Nicolo Azzalini.

²¹³ “Las Provincias”, 6 de julio de 1876. (La “Gazzetta dei Teatri” milanesa dispensó lisonjeros elogios a algunas de las voces contratadas por Ríos aquellos días, como veremos más adelante).

²¹⁴ Augusta Fidi era tiple ligera o soprano ligera.

- Director de orquesta: Francesco D'Alesio.

Los bajos Ángel Alsina y Uetam, quienes acababan de actuar en Valencia, repitieron en la presente temporada y, obviamente, no fueron contratados en el país transalpino.

Amelia Conti-Froni y Giuseppe Villena venían de actuar en el Teatro de Trento, con buenas referencias ambos. Amelia Conti Froni era una soprano veronesa que posteriormente realizaría giras por Hispanoamérica. En 1879 tuvo un destacado papel en el Teatro Solís de Montevideo.²¹⁵ Por su parte, y según la prensa italiana, el español José Villena era un tenor lírico-spinto, además de un gran actor.²¹⁶

*Está dotado de bellísima voz, robusta y dulce á la vez, que la emite sin esfuerzo; y que es un tenor de fuerza y gracia, que domina la escena en la parte dramática.*²¹⁷

La gira del cordobés José Villena por el Trentino italiano se completó con sus actuaciones en Udine, en donde fue muy aplaudido por sus interpretaciones en “*Il Trovatore*” y “*La forza del destino*”.²¹⁸

Por su parte, Amelia Conti-Froni era una soprano lírico-ligera:

*Tiene una voz extensa, delicada y al mismo tiempo enérgica, y que la modula con mucha maestría, acometiendo con gran facilidad los puntos altos, que emite con limpieza y seguridad, uniendo á estas dotes naturales la acción dramática, que es inteligente, expresiva y sin exageración.*²¹⁹

²¹⁵ SALGADO, S.: *The Teatro Solís. 150 Years of Opera, Concert and Ballet in Montevideo*. Middeltown, Wesleyan University Press, 2003, pp. 248 y ss.

²¹⁶ Sería una equivalencia a las tipologías vocales actuales, mucho más especializadas.

²¹⁷ Idem. (Se trata de párrafos entresacados de la “Gazzetta dei Teatri” milanese y reproducidos por “Las Provincias”. Probablemente dichos párrafos fueren enviados por el propio empresario Ríos o por algún agente, con finalidad publicitaria).

²¹⁸ “Las Provincias”, 3 de octubre de 1876. (La fuente original es el “Giornale d’Udine”. Por cierto que en Udine cantó junto a la soprano Emma Pantaleoni, quien actuaría tiempo después en el Principal valenciano).

²¹⁹ Idem.

Pese a todas estas buenas referencias, lo cierto es que ninguna de las voces contratadas era de primera fila, si exceptuamos a Uetam, con cierta relevancia europea, como hemos visto anteriormente.

Para la sastrería, se llegó a un acuerdo entre los teatros Principal de Valencia y el Liceo de Barcelona.²²⁰

Durante la segunda quincena de septiembre, Ríos volvió a Italia para traer a los cantantes.²²¹ Pero invirtió bastante tiempo en ello; pues no regresó a Valencia hasta el último día del mes.²²² Y hubo una serie de contratiempos. Augusta Guadagnini, una vez que hubo sido contratada, desapareció. Tuvo que ser sustituida por la tiple Pavoni. Luigi Galo fue asimismo reemplazado por el tenor Lamponi.²²³ Y tampoco vinieron con él todos los artistas contratados en Italia. Ríos trajo consigo a la soprano ligera Augusta Fidi, la contralto Clemena Calla, el tenor Lamponi y el bajo Nicolo Azzalini. El resto de los artistas procedentes del país transalpino embarcaron en Marsella el 30 de septiembre.²²⁴ Llegaron, por fin, a Valencia, el día 3 de octubre, procedentes de Barcelona, en compañía del director de orquesta Francesco D'Alesio.²²⁵

La lista completa de la compañía fue publicada con todo lujo de detalles. Así, por ejemplo, es la primera vez que aparece un director de escena, como tal, en el Teatro Principal. Se nombra a los apuntadores, el archivero, el

²²⁰ Idem. (Aunque no se especifica aquí, se trató de un acuerdo de cesión de los vestuarios de la casa catalana Ramón Mora, por parte del Liceo al Principal).

²²¹ “Las Provincias”, 15 de septiembre de 1876.

²²² “Las Provincias”, 1 de octubre de 1876.

²²³ Idem. (En este caso fue el empresario Ríos quien decidió rescindir el contrato de Luigi Galo; pero no se detallan los motivos de tal decisión).

²²⁴ Idem.

²²⁵ “Las Provincias”, 4 de octubre de 1876.

encargado del despacho de billetes, el contador, e incluso el peluquero. En la escena, se agrega al maquinista. En los profesores de orquesta, la arpista:²²⁶

Maestro director y concertador: Francesco D'Alesio
 Segundo maestro director y concertador: José Vidal
 Prima donna soprano assoluta d'obbligo: Amelia Conti-Foroni
 Prima donna soprano assoluta drammatica: Augusta Guadagnini
 Prima donna soprano assoluta: Augusta Fidi
 Prima donna mezzosoprano e contralto: Clemena Calla
 Primo tenore assoluto d'obbligo: Giuseppe Villena
 Primo tenore assoluto: Luigi Galo
 Tenore comprimario: Joaquín Tormo
 Primi baritoni assoluti: Giorami de Viega y Nicolo Azzalini
 Primo basso assoluto d'obbligo: Francesco Uetam
 Primo basso absoluto: Angelo Alsina
 Secondo basso: Liberato González
 Seconde parti: Isabel Aleixandri y Tomás Costa
 Partiquinos: Mariana Aleixandri, Gonzalo Bartual, Ramón Sáez
 Director de escena: Federico Revilla
 Maestro de coros: Vicente Esplugues
 Maestro de la banda: D. N. N.
 Apuntadores: Victoriano y Leandro Pla
 Arpista: Vicenta Tormo
 Archivero: Sebastián Pla
 Director de baile: José Martí

²²⁶ La prolija lista fue publicada en "Las Provincias" el 21 de septiembre de 1876. Por eso no figuran las sustituciones, realizadas *a posteriori*.

Cuerpo de baile (no se especifica el número)
Coristas de ambos sexos: 40
Profesores de orquesta: 52
Pintor escenógrafo: José Flores
Maquinista: Ramón Alós
Guardarropa: José Torré
Contador: Luís Pérez
Encargado del despacho de billetes: Vicente Hernández
Peluquero: Joaquín Catalá
Vestuario: Propiedad de la casa de los menores de D. Ramón Mora, de Barcelona
Música de baile: Propiedad de D. Joaquín Ferrer de Climent, de Barcelona

“El Mercantil Valenciano” incluyó, además, las tarifas del abono para las 90 representaciones.²²⁷

ABONO POR 90 REPRESENTACIONES		
TIPO DE ASIENTO	TEMPORADA	POR 30 FUNCIONES
Palcos plateas principales, sin entrada.....Rvn ²²⁸	3.600	
Palcos de segundo piso, sin entrada	2.500	

²²⁷ “El Mercantil Valenciano”, 22 de septiembre de 1876.

²²⁸ Reales de vellón

Id. Terceros, sin id.	1.300	
Butacas con entrada personal ó por billetes	630	240
Delanteras de anfiteatro platea, con id.	400	180
Id. de piso segundo, con id.	400	180
Id. de piso tercero, con id.	340	140

La compañía poseía unos efectivos canoros numerosos. Nada menos que 3 primeras sopranos; una de ellas con especialización dramática, la desaparecida Augusta Guadagnini. Clemena Calla era la única mezzosoprano y contralto; pero era natural que las compañías tan sólo dispusiesen de 1 primera mezzosoprano o contralto (la que ejecuta los primeros papeles de su tipología vocal). A su vez, no se hacía distinción entre mezzosoprano o contralto. Aunque, en esta ocasión, Clemena Calla era una auténtica contralto.²²⁹ En los tenores, se agrega un comprimario, Joaquín Tormo, además de los dos *assoluti*. La cuerda de los bajos posee un intérprete específico para las segundas partes, Liberato González. Tanto Joaquín Tormo cuanto Liberato González eran cantantes locales. La compañía contratada por Ríos disponía también de una plantilla estable para las segundas partes, con dos cantantes: la mezzo Isabel Aleixandri y el tenor Tomás Costa. El número de partiquinos, 3, puede considerarse abundante: la soprano Mariana

²²⁹ “Las Provincias”, 1 de octubre de 1876.

Aleixandri,²³⁰ el tenor Gonzalo Bartual y el bajo Ramón Sáez. En suma, un cuadro de 14 cantantes, sin contar los partiquinos, es propio de una compañía de altos vuelos.

Pero una gran empresa no se nutre sólo de cantantes. También existe ya una segunda batuta, la de José Vidal, quien, andado el tiempo, actuaría repetidamente en el Principal valenciano. La idea de confiar el movimiento escénico a un director de escena y no al pintor escenógrafo, que era la usanza en aquella época, supone un grado de madurez notable; al tiempo que se cuida un aspecto importante de la representación operística. Otro tanto puede decirse de la presencia del maquinista valenciano Ramón Alós, -un veterano miembro de una saga dedicada largamente a la escena-, cuyo cometido solía estar bajo los dictados del escenógrafo. El carácter peculiar de la banda de música fue asimismo atendido con la asistencia de un director de banda. En cuanto al director de baile, es de suponer que hubo existido anteriormente, pero no figuraba en la listas de la compañías. Todo se cuidó con esmero. Incluso figura un peluquero.

Esta formación de magna compañía, que contaba incluso con un archivero, es más propia del Gran Teatro del Liceo de Barcelona que de un coliseo corriente. Probablemente, Ríos utilizó buena parte del personal del Liceo, si excluimos, por supuesto, a los cantantes contratados en Italia. Desde luego, en el caso de los vestuarios, está claro que fue así. No existiendo en Valencia todavía la sastrería Peris, se recurrió a la que servía al magno proscenio barcelonés, la de Ramón Mora.

²³⁰ Es probable que ambas cantantes secundarias, Isabel y Mariana Aleixandri, fuesen hermanas. Los cantantes secundarios, comprimarios y partiquinos eran, habitualmente, voces del terruño.

Sin embargo, sorprende la precariedad en la que se encontraban los efectivos de los músicos del foso, 52, -sin contar la arpista-, y que contrasta con el suficiente número de coristas y el amplio despliegue de solistas vocales.

Los ensayos comenzaron con cierta premura por los coros, una semana antes de la inauguración de la temporada, aproximadamente.²³¹ La magna empresa creada por Ríos tenía un variado repertorio de títulos: “*Aida*”, “*Don Sebastiano*”, “*Roberto el Diablo*”, “*La forza del destino*”, “*I promessi Esposi*”, “*Saffo*” y “*Semiramide*”.²³² Se puso a la venta un abono de 90 funciones.

La temporada se inauguró el 8 de octubre de 1876 con “*Il Trovatore*”, con el siguiente reparto:

Leonora	Amelia Conti Foroni
Azucena	Clemena Calla
Manrico	José Villena
Conde de Luna	Giorami De Viega
Ferrando	Angelo Alsina

Si bien estaba previsto comenzar el día anterior, la representación fue aplazada a causa de la indisposición de una de las sopranos estelares.²³³ En la función de apertura, el Teatro Principal no consiguió llenarse; pero no por el aplazamiento de la primera función, sino porque la publicidad sobre los cantantes no conectó con el público. En pocas palabras: se deduce, según el cronista del diario “*Las Provincias*”, que las referencias que los aficionados tenían sobre los cantantes no eran buenas:

²³¹ “*Las Provincias*”, 28 de septiembre de 1876.

²³² “*Las Provincias*”, 21 de septiembre de 1876.

²³³ “*Las Provincias*”, 8 de octubre de 1876.

En la noche de anteayer debutaron algunas partes principales de la compañía lírica que ha de actuar en la presente temporada cómica en el teatro Principal. Aunque el abono es todavía escaso, á consecuencia sin duda de las contradictorias noticias que circularon respecto al mérito de los artistas, el teatro se vio favorecido por una regular concurrencia, ocupando la mayor parte de las butacas del patio, algunos palcos y llenando completamente las localidades y espacio de los pisos altos. A juzgar por la impresión que causó al público el debut de la compañía, es de esperar que el teatro Principal recobre su usual abono, pasando el público momentos de solaz y grato entretenimiento.

Para el debut de la compañía eligiese la popular obra de Verdi El Trovador, encargándose de la parte de Leonor la señora Conti Foroni, de la de Azucena la señora Calla, de la de Manrico el Sr. Villena, español y natural de Córdoba, de la del conde el señor De Viega, y de la de Ferrando el Sr. Alsina.

No es posible juzgar del mérito de los artistas por la primera audición, y por lo mismo nos abstenemos de emitir opinión definitiva acerca de cada uno de ellos, hasta que ejecuten trabajos de más empeño. Hoy nos limitaremos, pues, á reseñar las condiciones naturales y artísticas de las partes que han debutado.

La Sra. Conti Foroni es una soprano que posee una voz de un timbre agradable, y canta con sumo gusto y afinación, teniendo además una garganta expedita, que le permite hacer en las cadencias y en las fermatas giros preciosos de agilidad.

Reúne también la feliz circunstancia de su buena presencia y arrogante figura, que la hace simpática en las tablas.

Iguales condiciones artísticas que la Sra. Conti Foroni, revela la mezzo soprano Sra. Calla, que cantó la parte de Azucena de una manera poco común.

El Sr. Villena posee una voz extensa y bien timbrada y es un artista de porvenir, pues con la facilidad que emite los sonidos más altos, tiene el privilegio de conquistar el entusiasmo de los espectadores.

Nada podemos decir hoy del barítono De Viega, porque se hallaba indispuerto, si bien contribuyó al buen éxito del conjunto de la ejecución.

Ésta, á juzgar por las demostraciones de entusiasmo del público, fue muy aceptable, pues la señora Conti Foroni cantó muy discretamente la cavatina del primer acto, y la preciosa romanza del tercer acto y el dúo subsiguiente con el barítono, mereciendo los más entusiastas y justos aplausos. Igual éxito alcanzó el tenor Villena en el aria del mismo acto, cantando el andante con delicada expresión, y arrebatando al público, que le llamó cuatro veces a la escena entre atronadores aplausos, al oír en la cabaleta, que cantó con valentía, un dó natural, que hacía retemblar el teatro.

*Satisfactorio fue también el éxito que obtuvo la Sra. Calla, pues cantó con expresión la canción de la gitana y con propiedad y gusto el racconto y dúo con el tenor en el segundo acto.*²³⁴

La segunda ópera que la compañía Ríos subió al proscenio fue “*Rigoletto*”, el día 10 de octubre. En el día de la Hispanidad, la empresa llevó a la escena “*Faust*”. En el reparto estelar, los cantantes que se explicitan en la tabla que se puede ver a continuación:

Mefistófeles	Uetam
Dr. Faust	Lamponi
Margarita	Amelia Conti Foroni
Siébel	Clemena Calla
Valentín	Nicolò Azzalini

Esta magna obra de Gounod fue un triunfo personal de Uetam. No deslucieron el resto de los cantantes, salvo el tenor Lamponi, contratado posteriormente al anuncio de la lista de la compañía por la prensa. Lamponi, un tenor ligero muy discretito, acaso sería más apropiado para las óperas de Rossini, pero no para un *roll* tan imponente como el de Fausto, dentro de una magna *Grand Opéra* francesa como es esta maravillosa creación de Charles Gounod:

La representación del Fausto, que tuvo lugar en la noche de anteayer en el teatro Principal, dio ocasión para que alcanzara un verdadero triunfo nuestro compatriota, el bajo Uetam. Este artista, que era notable desde que debutó en la escena, es hoy un cantante superior, pues robustecida su preciosa voz y perfeccionada su manera de cantar, es ya un artista de primer orden, que tiene un gran porvenir. En esta obra debutó el tenor ligero Sr. Lamponi, cantante de voz débil y de escasa extensión, que no satisfizo al público: acaso en otras obras de su género tenga mejor éxito.

²³⁴ “Las Provincias”, 10 de octubre de 1876.

La señora Conti Foroni, encargada del papel de Margarita, fue muy aplaudida, y con mucha justicia, al terminar el aria de las joyas, que cantó con gracia y expresión.

La contralto Callas y el barítono Azzalini, encargados respectivamente de los papeles de Lieval y Valentin, contribuyeron al buen éxito de la ejecución en algunas piezas de esta obra inmortal.

En esta representación ocurrió un incidente, que debe evitar la empresa que se reproduzca. La banda que debía tocar en el cuarto acto, es la misma que tocó en el Mercado hasta las once de la noche, y como los músicos tenían que vestirse para salir á la escena, esto dio ocasión para que el entreacto durase más de una hora, impacientándose, como es natural, el público.²³⁵

El 15 de octubre se repitió “Faust”. Un nuevo éxito personal de Uetam, ante una mayor asistencia de público:

El teatro Principal se va animando. El domingo era muy numerosa la concurrencia, y aunque la ejecución del Fausto decae por parte de alguno de los principales papeles, según ya dijimos, el Sr. Uetam en el papel de Mefistófeles, y la Sra. Conti-Foroni en el de Margarita, son oídos con gusto y obtienen justos aplausos.²³⁶

El 19 de octubre se puso en escena “Un ballo in maschera”, de acuerdo con el siguiente elenco:

Gustavo III	Lamponi
Amelia	Amelia Conti Foroni

Un resfriado de José Villena permitió subir al proscenio al tenor ligero Lamponi, quien se recuperó de la mala prensa en esta obra con su buena actuación:

En el teatro Principal se cantó anteanoche Un ballo in maschera, cuya parte de tenor no pudo ejecutar el Sr. Villena por hallarse encatarrado. Creyó el público que decaería la ejecución porque el segundo tenor, Sr. Lamponi, no había dado

²³⁵ “Las Provincias”, 14 de octubre de 1876.

²³⁶ “Las Provincias”, 17 de octubre de 1876.

grandes esperanzas en el Fausto y la Favorita; pero, por un grato cambio, que no podemos explicarnos, fue otro hombre en el Ballo. Cantó la parte de Ricardo con valentía y precisión, haciéndose aplaudir en varios pasajes y especialmente en el alegre de la barcarola del segundo acto, que dijo con gran exactitud y flexible modulación.

La señora Conti-Foroni, cuyas buenas condiciones se aprecian mejor cada día, fue aplaudida también en la parte de Amelia, y los demás artistas contribuyeron al buen desempeño de la ópera, quedando el público todo lo satisfecho que pueda esperarse dentro de las condiciones de la compañía actual.²³⁷

El 26 de octubre se representó “*Lucia di Lammermoor*”.

Lucia	Augusta Fidi
Lord Enrico Ashton, <i>Señor de Lammermoor; hermano de Lucía</i>	Niccolò Azalini
Sir Edgardo de Ravenswood	Lamponi

Una partitura belcantista como esta sirvió para poner en evidencia que los cantantes eran mediocres:

Anteanoche cantóse en el teatro Principal la preciosa ópera de Donizetti Lucia, tomando parte en su ejecución la señora Fidi, el tenor Lamponi y el barítono Azzalini. Estos artistas se esforzaron cuanto les fue posible en el desempeño de sus papeles; pero no era fácil que con tales elementos saliese satisfecho el público que asiste á dicho coliseo.²³⁸

El empresario Ríos trató de remediar el endeble cuadro canoro con la contratación del tenor Prudenza. Este cantante se estrenó con “*Poliuto*”, el 2 de noviembre. Obtuvo el favor del público y de la prensa.

²³⁷ “Las Provincias”, 21 de octubre de 1876.

²³⁸ “Las Provincias”, 28 de octubre de 1876.

Poliuto (noble armenio)	Prudenza
Paolina (esposa de Poliuto)	Amelia Conti Foroni

Incluso, se anunciaron la puesta en escena de algunos títulos operísticos desempolvados del arcón, como “*La Vestale*”, de Spontini, acaso la ópera más representativa del Imperio de Napoleón I:

En la noche de anteayer púsose en escena en el teatro Principal la ópera titulada Poliuto, en la que debutó el tenor Prudenza, á quien conoce el público, por haber cantado en dicho teatro hace ya algunos años.

En la ejecución de esta obra, que fue bastante acertada, obtuvieron entusiastas bravos y palmadas el tenor debutante y la tiple Conti-Foroni, ésta en el aria del primer acto, que cantó con mucho gusto y expresión, y ambos en el valiente dúo del tercer acto. También fue aplaudida la orquesta y su inteligente director Sr. Allesio, la terminar la preciosa sinfonía, aplausos que se repitieron al finalizar el gran concertante del tercer acto. Es innegable que la empresa está haciendo esfuerzos y sacrificios para ofrecer al público un espectáculo tan completo como lo consienta las condiciones del teatro Principal, y el reciente contrato del Sr. Prudenza así lo demuestra. Por otra parte, ha recibido ya los papeles de la ópera Aida, y además de las ya anunciadas van á ponerse en estudio La Vestal y Las Vísperas sicilianas.²³⁹

“*Robert le diable*”, prevista para el 10 de noviembre, tuvo que ser suspendida por la enfermedad de Uetam.²⁴⁰ Ello tuvo un efecto colateral: el nuevo teatro Apolo, en donde se representaba una comedia de costumbres, se llenó de público porque afluyeron personas procedentes del Principal.²⁴¹ Por fin, los días 11 y 12 del mismo mes “*Robert le diable*” y Uetam pudieron subir al proscenio, cosechando el bajo mallorquín un notable éxito. Hemos podido reconstruir una parte del reparto estelar que, como es sabido en las óperas de Meyerbeer, es muy numeroso:

²³⁹ “Las Provincias”, 4 de noviembre de 1876.

²⁴⁰ “Las Provincias”, 11 de noviembre de 1876.

²⁴¹ “Las Provincias”, 12 de noviembre de 1876.

Robert, <i>duque de Normandía</i>	Prudenza
Isabelle, <i>princesa de Sicilia</i>	Augusta Fidi
Bertram, <i>amigo de Robert</i>	Uetam
Raimbaut, <i>un trovador</i>	Zamponi
Alice, <i>hermanastra de Robert</i>	Amelia Conti Foroni

Para el *roll* de Raimbaut –que la crítica del diario “Las Provincias” bautiza como *Rambaldo*- hubo de contratarse a un tenor secundario, Zamponi. El resto de los cantantes estuvo a la altura de Uetam:

Grande y satisfactorio éxito ha alcanzado en el teatro Principal la popular obra de Meyerbeer Roberto el Diablo, ejecutada en las noches del sábado y domingo con una concurrencia tan distinguida como numerosa. En ella ha conquistado un nuevo triunfo el distinguido y estudioso bajo Sr. Uetam, pues en todas las piezas, que cantó con maestría, fue saludado por el público con ruidosos y entusiastas aplausos.

En los dos primeros actos de esta obra magistral sólo predominan las masas corales y la orquesta, pero en los tres restantes, que sobresalen el elemento melódico, todos los artistas contribuyeron al buen éxito de la ejecución.

La Fidi, encargada del papel de Isabel, cantó con gusto y afinación la preciosa aria del segundo acto y la del cuarto, siendo aplaudida en ambas; pero en donde el entusiasmo del público rayó a mayor altura, fue en el duetto del tercer acto, que cantaron Uetam y Zamponi, encargado éste de la parte de Rambaldo, el dúo del mismo acto cantado por la Conti-Foroni y Uetam; y el terceto, á voces solas, por estos dos artistas y el tenor Prudenza. Igual resultado obtuvo el tercetto del último acto, ejecutado admirablemente por los referidos artistas.²⁴²

Pero las indisposiciones de los cantantes se sucedieron, continuando la suspensión de funciones. En “*La forza del destino*” estuvieron enfermos varios cantantes; por lo que las funciones previstas para los días 16, 20 y 25 de

²⁴² “Las Provincias”, 14 de noviembre de 1876.

noviembre no tuvieron lugar.²⁴³ La temporada terminó abruptamente. A mediados de diciembre se seguía sin tener noticias sobre la contratación de ninguna compañía en el Teatro Principal.²⁴⁴

3.3.3.- LA ÓPERA “MARTHA” EN EL TEATRO APOLO.

Durante los primeros años de su singladura, el Teatro-Circo Apolo se dedicó a las representaciones de zarzuela y dramaturgia declamada.

La escenificación de la ópera “*Martha*”, por una compañía de zarzuela, es un hecho insólito. Obedeció al propósito de una soprano, la Sra. Maldonado, quien eligió para su *beneficio* esta ópera de Friedrich Von Flotow. Su *partenaire*, el tenor Narciso Larrea y Losada.

Martha	Maldonado
Lyonel	Narciso Larrea y Losada

El director de orquesta, José Valls, fue un *contestano* incansable. Nacido en la localidad alicantina de Cocentaina en 1850, fue el artífice de la creación de la Sociedad de Conciertos, cuya actividad fue especialmente brillante durante el decenio 1878-1888. Estuvo dedicada al impulso de la música instrumental.²⁴⁵

La representación tuvo lugar el sábado, 19 de mayo de 1877.²⁴⁶ La ópera no obtuvo un resultado artístico apetecible porque los cantantes eran discretos e inadecuados. Así, Losada era un cantante más propio de la zarzuela *grande* o de la ópera romántica italiana, *vehemente y apasionado*

²⁴³ “Las Provincias”, 22 y 26 de noviembre de 1876.

²⁴⁴ “Las Provincias”, 15 de diciembre de 1876.

²⁴⁵ SANCHO GARCÍA, M.: *El sinfonismo en Valencia durante la Restauración (1878-1916)*. Tesis Doctoral, inédita. Valencia, Universitat de València, 2003, pp. 47 y ss.

²⁴⁶ La función comenzó a las 21 horas.

(sic), nada apto para expresar las delicadezas del estilo francés, heredero de Auber, que supone la ópera “*Marta*”. Ello no impidió que el antiguo coliseo de la calle Don Juan de Austria estuviera lleno en aquella ocasión:

Pocas veces como el sábado último se ha visto el teatro Apolo tan concurrido. La sala presentaba un golpe de vista magnífico, viéndose los palcos y gran número de butacas ocupado por lo más selecto y más bello de la sociedad valenciana. Esta circunstancia indicó muy claramente las numerosas simpatías que la beneficiada señorita Maldonado se ha captado por sus inestimables dotes de artista.

Lo que fue de sentir sobremanera es que la ejecución de Marta se resintiese en algunos momentos de un modo notable, por parte de algunos artistas. El tenor Losada, que por la calidad de su voz más a propósito para expresar pasiones arrebatadoras y vehementes que sentimientos dulces y tranquilos dejó algo que desear en el desempeño del sencillo aldeano, notándose este defecto, sobre todo, en la bella y tierna romanza de la rosa del acto tercero.

Por lo demás, la ejecución total de la referida ópera no satisfizo por completo á los espectadores, que echaron de menos precisión y ajuste en algunos números musicales.

Esto no impidió que la señorita Maldonado recibiese en el segundo acto numerosos regalos de sus admiradores, en medio de los aplausos del público, quien siente la marcha de tan distinguida artista á Barcelona.²⁴⁷

3.3.4.- TEATRO PRINCIPAL: UN CICLO OPERÍSTICO PRIMAVERAL: LA COMPAÑÍA LÍRICO-ITALIANA DE ALEJANDRO RUIZ. ROBERTO STAGNO Y AMELIA CONTI-FORONI.

Al día siguiente de la representación de “*Martha*” en el Apolo, el Principal anunció la lista de una compañía de ópera, la del maestro Alejandro Ruiz, quien tenía previsto ofrecer un pequeño ciclo con diez funciones de ópera. En realidad, la compañía estaba trabajando en Valladolid en aquél momento,²⁴⁸

²⁴⁷ “La Gaceta Valenciana”, 22 de mayo de 1877.

²⁴⁸ “La Gaceta Valenciana”, 23 de mayo de 1877.

por lo que su actuación en el Principal valenciano era el típico *bolo* de 10 funciones, para regresar luego a la capital castellano-leonesa.

La compañía se había formado con efectivos que habían actuado en el Teatro Real de Madrid durante la presente temporada. Ese es el caso del primer tenor absoluto, Roberto Stagno. En efecto, está documentado que Stagno actuó con regularidad durante el trienio 1875-7 en el regio coliseo matritense.²⁴⁹ Roberto Stagno, cuyo verdadero nombre era Vincenzo Andreoli, nació en Palermo el 10 de octubre de 1836. Falleció en Génova el 26 de abril de 1897. Stagno era un *tenore di forza*, esto es, lo que hoy se denomina un tenor *spinto*. Una voz de poderoso caudal sonoro, ancha; un subtipo vocal que hoy en día encarnan el difunto Luciano Pavarotti y Plácido Domingo. En opinión de Rodolfo Celetti, su voz era un poco temblorosa: <La voce era diventata un poco tremula>.²⁵⁰ Eso sí, poseía una gran cualidad canora: un instrumento con un mordente y un calor característico.²⁵¹ Era el tenor preferido por Mascagni.²⁵² Su capacidad para enardecer al público dejó algunos hitos importantes. Así, su llegada a Las Palmas de Gran Canaria el 9 de marzo de 1888, en donde dio un memorable concierto –allí cantó entre otras piezas el *racconto* de “Los Hugonotes” de Meyerbeer- supuso un espaldarazo para la inauguración del Teatro Pérez Galdós, el cual abrió sus puertas por vez primera el 6 de diciembre de 1890.²⁵³ El 30 de agosto de 1877, Roberto Stagno viajó de Palermo –su localidad natal y de residencia- a Milán para luego trasladarse a San Petersburgo. En la ciudad de los zares comenzó comenzó la temporada el 15 de octubre del mismo año. Se le encargó el papel protagonista de “Carmen”.

²⁴⁹ TURINA GÓMEZ, J.: *Historia del Teatro Real*. Madrid, Alianza, 1997, pp. 373 y ss.

²⁵⁰ CELETTI, R.: *Voce di tenore*. Roma, IdeaLibri, 1989, pp. 159 y ss.

²⁵¹ Cfr. *Rassegna musicale italiana*, vol. 2, 1997, pp. 6-7.

²⁵² BRAGAGLIA, L. y LAURI-VOLPI, G.: *La voce solitaria*. Milano, Bulzoni, 1982, p. 90.

²⁵³ ORIVE MARRERO, J. J.: “La presencia del tenor Stagno en Las Palmas, un episodio clave en la culminación del nuevo teatro”. *Aguayro*, nº 156, 1984, pp. 4-9, Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

Está documentado en la prensa que, desde el mismo mes de agosto, previo a su partida, el público ruso esperaba al palermitano <con ansia>.²⁵⁴ Stagno, muy popular también en Argentina, tenía una voz muy apropiada para la *Grand Opéra* francesa. Por eso, junto a “*Los Hugonotes*”, era intérprete de “*Faust*”. Pero no renunció tampoco a cantar ópera italiana, como, por ejemplo, “*Il Barbiere di Siviglia*” de Rossini. Sin duda, Roberto Stagno era un gran *divo*, un *primer espada* de la lírica de *in illo tempore*, aunque, ciertamente, tuviere sus limitaciones.

Junto a Stagno, repetía Amelia Conti Foroni, *prima donna soprano assoluta*. Los coros y el cuerpo de baile venían también del Teatro Real.

La plantilla era, como en el caso de la compañía que había actuado durante el pasado otoño, amplia. Contaba con 16 cantantes, excluidos los partiquinos. La inclusión de un *basso caricato*, atiende a la interpretación de la ópera cómica de Meyerbeer, “*Dinorah*”. Además de poseer dos directores de orquesta, la empresa disponía de director de escena y maestro coreógrafo, quien actuaba a su vez de representante de la compañía. No se menciona al pintor escenógrafo, en cambio, confiándose el aparejo escénico al maquinista valenciano Ramón Alós. Es probable que se utilizasen vetustas escenografías del Principal. El número de coristas, 30, y el de profesores de orquesta, 40, es escaso. Desconocemos el número exacto de bailarinas.

La lista de la *Gran compañía de ópera italiana* (sic), bajo la dirección del maestro Alejandro Ruiz, es la siguiente:²⁵⁵

²⁵⁴ “El Mercantil Valenciano”, 29 de agosto de 1877.

²⁵⁵ “La Gaceta Valenciana”, 23 de mayo de 1877.

Representante: Giovanni Garbagnati

Contador: Antonio Laplana

Prime donne soprani assolute: Amelia Conti-Foroni y Enriqueta De Baillou.

Prima donna soprano: Ester Ferreri.

Altra prima donna e comprimaria: María Nicolau.

Seconda donna soprano: Eusebia Forte.

Prima donna mezzosoprano e contralto: Giovanna Bonafi de Lucas.

Primi tenori assoluti: Roberto Stagno, Melchor Vidal.

Altro tenore e comprimario: Raniero Fiduzzi.

Secondo tenore: Andrés Antoni.

Primo barítono assoluto: Vincenzo Quintilli-Leoni.

Primi bassi assoluti: Emiliano Cruz, Augusto Ponsard.

Caricato: Antonio Carapia.

Secondo barítono: Arturo Orri.

Secondo basso: José Catalán.

Maestro del coro: Ángel Ruiz.

Maestro coreógrafo: Giovanni Garbagnati.

Maquinista: Ramón Alós.

Maestro direttore e concertatore: Leandro Ruiz.

Altro maestro direttore: Gaetano Cavaletti.

Prima ballerina: Marina Mora.

Direttore di scena: Francesco Saper.

Suggeritore: Andrés Porcel.

Direttore della sartoria: Sra. Pelegrina Malatesta.

Parrucchiere: Joaquín Catalá.

Los precios de las localidades eran las mismas que cobraba la empresa en Valladolid. Sólo se publicó el importe del abono a las 10 funciones:

Palcos de platea y principales.....	700 reales
Palcos del segundo piso.....	500 “
Palcos del tercer piso.....	260 “
Butacas, con entrada.....	140 “
Delanteras de anfiteatro de platea, con entrada.....	100 “
Delanteras de segundo piso, con entrada.....	100 “

El ciclo operístico comenzó el 26 de mayo con el *capolavoro* meyerbeeriano, “*Les Huguenots*” (“Los Hugonotes”). Obviamente, Stagno estaba en el reparto estelar:

Raoul de Nangis	Roberto Stagno
Valentine	Amelia Conti Foroni
Comte de Nevers	Vincenzo Quintilli-Leoni
Marcel	Augusto Ponsard
Margarita de Valois	Ester Ferreri
Urbain, un paje	María Nicolau
Comte de Saint Bris	Emiliano Cruz

La función inaugural mereció una larga crítica de Ignacio Vidal en “El Mercantil Valenciano”. Es un texto de calidad, articulado en varios bloques. En primer lugar, Ignacio Vidal reflexiona sobre el fanatismo religioso, para ensalzar

luego a Eugène Scribe por haber sabido sintetizar la realidad histórica en su libreto. Meyerbeer, un genio sin paliativos.

Luego le tocó el turno a los cantantes, el análisis canoro. Roberto Stagno es un cantante que supe, con su buena técnica- los recursos limitados en las gamas agudas. En circunstancias similares se encontraba el bajo Augusto Ponsard. Amelia Conti-Foroni, una sobresaliente soprano lírico-dramática. Ester Ferreri, menguada en sus facultades por enfermedad común. Excelente el barítono Vincenzo Quintilli-Leoni. Correcta María Nicolau con su papel secundario. Los coros y la orquesta, discretitos:

Debut de la compañía lírica italiana: Gli Ugonotti, ópera en cinco actos, letra de Scribe y música de Meyerbeer.

¿Quién no recuerda con inmenso dolor la terrible lucha religiosa ocurrida en Francia en el segundo tercio del siglo XVI, y que produjo la sangrienta página de Saint Bartelimy? ¿Quién no siente oprimido su pecho al contemplar las desdichas y males sin cuento que en toda época ha ocasionado el fanatismo religioso?

La historia, esa gran maestra de la vida por una parte, nos muestra con aterradora verdad las numerosas hecatombes realizadas en holocausto de la intolerancia en materias de religión, mientras que de la otra la filosofía, con voz elocuente, ha condenado, apoyándose en doctrinas humanas y civilizadoras, el mismo principio como atentatorio á la libertad de conciencia y á los fines humanos; mas era necesario que la poesía dramática, de consuno con el divino arte, pusieran de relieve con toda su desconsoladora verdad, y con el colorido y saber propios del asunto, las sangrientas páginas de aquella terrible epopeya; y he aquí que dos genios potentes, cuyas frentes circuye la corona de la inmortalidad y de la gloria, han satisfecho esta ardiente necesidad del espíritu, creando esa maravilla del arte, conocida con el nombre de Los Hugonotes.

Scribe, con su privilegiado estro dramático, con esa intuición admirable y que se revela en todas sus obras, y que nos demuestra á la vez el exquisito y profundo conocimiento que tenía de las pasiones que agitan y conmueven el alma, ha reproducido fielmente en el libretto, las desoladoras escenas que tuvieron comienzo en Turena, y que al cabo de un año fueron coronadas con la más terrible de las matanzas en París.

A su vez Meyerbeer, con esa universalidad de su genio, que todo lo abarca y domina, ha trazado sobre el pentagrama con mano firme y segura, y afrontado con serena mirada las

mismas dificultades que se complacía en amontonar, páginas incomparables, conceptos sublimes que deleitan y sumergen el alma en éxtasis de goces inefables.

Si para crear una obra, sea del género que quiera, es condición indispensable que su autor se identifique con el pensamiento capital que le preside, no cabe duda alguna que en lo más íntimo del alma del inmortal maestro debieron resonar con fuerza el rudo choque de los combatientes, como de igual manera sus rencores y odios mal comprimidos. ¡Tal es la verdad y colorido con que están tratadas todas las escenas de la mencionada ópera!

Ahora bien; para interpretar y dar vida á distintos caracteres y opuestos sentimientos que intervienen en Gli Ugonotti, para llevar al ánimo del espectador una idea aproximada del cuadro de dolor y tristeza que se desarrolla en dicho spartito, se necesitan artistas que conozcan al personaje, que se identifiquen con él, en una palabra, que revelen en su fisonomía, en sus ademanes, en los acentos de su voz, hasta en los menores detalles, la honda pasión que ruge, agita, y despedaza su pecho, pues sólo así es como el artista conseguirá despertar el interés vivo y latente en el público, y en último resultado, los fines de toda obra dramática quedarán cumplidos.

¿Reúnen estas cualidades los artistas que forman parte de la compañía lírico italiana que bajo la dirección del eminente tenor Sr. Stagno actúa al presente en el eminente coliseo? Pasemos á verlo.

Destácase en primer término el referido Sr. Stagno. Este joven y reputado artista, á parte (sic) de su continente apuesto y elegante figura, posee una voz de un carácter especial extraordinario, que viene á demostrarnos una vez más de cuántos recursos es susceptible el arte, y cuán poderosa ayuda ofrece a los que se afanan por investigar sus secretos.

En efecto, el mérito indispensable del Sr. Stagno no consiste tan sólo en unas magníficas apuntaduras que en ciertos momentos lanza con bravura sin igual, ni en sus inimitables y hermosas cadencias, sino en la manera, en el arte con que encubre los defectos de su registro de cabeza, y en el enlace delicado, espontáneo, casi imperceptible con que pasa de un registro á otro, lo cual da á entender los estudios profundos y detenidos que ha hecho el eminente artista de sus medios vocales, supliendo con el arte lo que la naturaleza le ha negado.

A este conocimiento, añádase una emisión pura, correcta, esmerada; un fraseo delicado, perfecto; una vocalización limpia, segura y fácil, y tendremos una idea bastante aproximada de lo que es el Sr. Stagno.

Algunos encontrarán de menos grandes abusos de sonoridad, pero quédese esta exigencia para los que sólo acuden al teatro á oír, y nada más que oír, pues que nosotros, y con nosotros el valioso testimonio del público inteligente, preferimos artistas

que, como el reputado tenor, comuniquen al espectador los sentimientos, los afectos de que se hallan poseídos.

Así lo dio á entender el artista eminente en la bella romanza del acto primero, que dijo con los matices de un delicado sentimiento, y dando además á las deliciosas frases que contiene aquel número musical una elasticidad encantadora; en el septiminio del duelo del tercero, que cantó con mucha valentía, emitiendo con gran seguridad un magnífico do de pecho; y por último, en el incomparable dúo del convertido en último acto de la obra que nos ocupa, y en el cual el reputado tenor revela la gigantesca lucha que se anida en su pecho, lucha terrible, sin piedad, entre el amor que siente hacia Valentina, y el deber de afiliado á una secta que le llama al combate.

El público, arrebatado por los ataques ora sublimes y tiernos, ora dramáticos que tocaban hasta lo trágico, del insigne intérprete de Raúl di Nangis, daba rienda suelta á su entusiasmo, que rayaba en frenesí, haciéndole salir al palco escénico, en medio del fragor que producían sus ruidosas aclamaciones.

La parte de Valentina había sido encomendada á la señorita Conti-Foroni, ventajosamente juzgada por nuestro público al comienzo de la primera temporada, y que por circunstancias que no son de este sitio, tuvo que suspenderse. Ya un día tuvimos ocasión de emitir nuestro imparcial y sincero juicio acerca de esta artista, lo cual nos dispensa el reproducirlo ahora.

Por lo demás, el desempeño de Valentina ha servido para evidenciar las sobresalientes dotes de artista dramática que posee la señorita Conti-Foroni. Su dúo con el bajo en el acto tercero, fue cantado con verdadero acento dramático y delicada expresión, igualmente que el dúo del cuarto, en el que tuvo arranques apasionados y frases dramáticas de grande efecto, que la hicieron digna de compartir, en unión del Sr. Stagno, las demostraciones que al terminar dicho dúo prodigóles el público.

El simpático personaje, el Conde de Nevers estuvo á cargo del distinguido barítono Sr. Quintilli-Leoni, quien á pesar de las cortas dimensiones de su parte supo sacar con sus grandes facultades de artista todo el partido posible, imprimiendo notable brillantez á los bellos recitados que canta. En la función de esta noche se le presenta al Sr. Quintilli-Leoni ancho campo á su lucimiento en el desempeño de Rigoletto. Nos ocuparemos en su día.

Marcello, el tipo más completo y acabado del fanatismo religioso, personificación exacta del guerrero hugonote, fue desempeñado por el bajo Sr. Ponsard. Este artista tiene una voz agradable, pastosa, bien timbrada, y que modula con facilidad, si bien en la emisión de los puntos altos se nota falta de seguridad, á causa de la debilidad que acusa el registro agudo.

La canción calvinista guerrera Della Rochella resintióse de falta de colorido y acento dramático, lo que fue causa que pasase

algún tanto desapercibida esta notable composición, lo mismo que la magnífica plegaria que dirige al cielo en el acto tercero pidiéndole salve á su señor Raúl, en el duelo que éste va a tener con Saint Bris.

Más notable encontramos al Sr. Ponsard en el dúo de dicho acto, por lo que fue justamente aplaudido, mereciendo con la señora Conti-Foroni los honores de la escena.

La señorita Ferrari encargada de la parte de Margarita de Valois dejó algo que desear en la cavatina del acto segundo, á causa sin duda de estar sus facultades coartadas por una indisposición que la aqueja. Esperamos que se restablezca para ocuparnos más detenidamente.

El paje Urbano fue desempeñado por la señorita Nicolau, que cantó con aplomo y discreción la linda cavatina del acto primero, y el del conde de Saint Bris, por el joven bajo español Sr. Cruz, cuyas buenas cualidades hemos oído elogiar, y que no pudo hacer alarde de ellas porque también se indispuso en la misma noche, como visiblemente se notaba.

Repuesto ya anteayer, pudimos convencernos de que eran justos los elogios que en distintas ocasiones le ha prodigado la prensa.

La orquesta, dirigida con acierto por el maestro D. Leandro Ruiz, y reforzada de un modo notable por artistas distinguidos de Madrid, estuvo á regular altura.

Los coros estuvieron bien en el rataplán, mas en la grandiosa escena de la conjuración y en la bendición de los puñales que la sigue, dejaron algo que desear, á causa de que no imprimieran á esta página inmortal toda la grandeza que respira.

No terminaremos sin hacer mención del joven profesor de viola, quien acompañó al tenor Stagno en la romanza del acto primero, con mucha precisión y acierto.

I. Vidal²⁵⁶

El 30 de mayo se representó “Rigoletto”:

Rigoletto	Vincenzo Quintilli-Leoni
Gilda	Enriqueta de Baillou
Duque de Mantua	Roberto Stagno
Sparafucile	Emiliano Cruz

Para “El Mercantil Valenciano”, fue asombroso el talento interpretativo de Roberto Stagno, sus excelentes dotes de actor, capaz de cambiar con naturalidad de un papel como Raoul, un personaje abyecto, en “Los

²⁵⁶ “El Mercantil Valenciano”, 29 de mayo de 1877.

Hugonotes”, al libertino Duque de Mantua en “*Rigoletto*”. El mérito del palermitano es mayor por cuanto arrastraba un estado de salud quebradizo. Amén del aceptable debut de la soprano Enriqueta de Baillou, fue la gran noche del barítono Vincenzo Quintilli-Leoni, quien encarnó el papel protagonista estelar, *Rigoletto*:

Después de Los Hugonotes, se ha puesto en el teatro de la calle de las Barcas la ópera del célebre maestro Verdi, Rigoletto, para debut de la señora De Baillou. Conocida y apreciada esta artista por el inteligente público valenciano, que en diferentes temporadas ha aplaudido á la simpática tiple, la recibió anteanoche con su galantería y cariño acostumbrados. La señora De Baillou cantó toda su difícil parte bastante bien, y puede asegurarse que sabe vencer las dificultades de la delicada creación de Gilda. Por eso los asistentes al teatro Principal la aplaudieron en varios pasajes de la ópera.

Habíamos ya admirado en otras ocasiones y en otras óperas á los Sres. Stagno y Quintilli-Leoni, y deberíamos ser parcós al hablar de ellos, pues solo podríamos decirles lo que todos los públicos les han dicho; pero séanos permitido detenernos un momento ante ambos artistas.

El Sr. Stagno no es el mero cantante, que dice su parte, ansioso de un aplauso; es el artista eminente, que dá animación, vida y color al personaje que representa, sin perder un detalle, ni en el canto, ni en la apostura, ni en el traje, siempre elegante y propio. Vedlo en el Raúl de Los Hugonotes. Aquel vestido oscuro, sin nada que destaque, sin nada que brille, denuncia en Raúl a un caballero de la sombría y siniestra corte de Luís IX y de Catalina de Médicis: mirad su rostro, sus maneras, sus actitudes, y veréis un ser poseído del sentimiento místico y entusiasta de una nueva creencia religiosa; escuchadlo cantar, ya sea en el septimino del duelo, donde emite un dó de pecho y un sí bemol, admirables, ya sea en el inimitable dúo final, y hallaréis siempre al artista, siempre al hombre que siente y hace sentir, y que lleva su prestigio hasta identificarse con el sentimiento del personaje que representa y con el sentimiento del público á quien arrebatá.

La transición de Los Hugonotes al Rigoletto es algo brusca, y el Sr. Stagno parece cambiar en su persona y en sus maneras, como ha cambiado la época, el lugar de la escena y el carácter del drama. El duque de Mantua, aquel soberano, ligero y libertino, elegante y descreído, vicioso y tiránico, para cuyos caprichos no hay obstáculo, para quien el crimen más repugnante es un medio lícito, no es fácil ofrecerle en el teatro con más perfección que la que el Sr. Stagno desarrolla sin alardes y con la mayor naturalidad. Desgraciadamente el

estado de salud del eminente artista no es el más a propósito para lucir las brillantes facultades que debe a la naturaleza y al estudio, y por eso sin duda no llegó como otras veces a entusiasmar al público.

Si la parte que toma el Sr. Quintilli-Leoni, en la ejecución de Los Hugonotes basta para esperar mucho de él, no es suficiente para juzgarlo: hay que verlo en otro papel de más empeño. Para eso, tal vez, se ha puesto Rigoletto. En los recitados del primer acto, burlándose de las aflicciones de un padre a quien un poderoso de la tierra ha deshonrado villanamente, es el bufón que cumple con el repugnante ministerio de divertir a los demás; pero cuando en sus oídos resuena la maldición de aquel mismo padre a quien escarnece, el jorobado se repliega, se encoje y retuerce bajo el peso del anatema, como si el firmamento se desplomara sobre él, poseído de la superstición que era en Italia tan poderosa en la época del drama.

Bajo esta impresión se presenta Rigoletto en la puerta de su casa, y en un recitado inimitable diciendo: solo, povero, deforme, arranca un aplauso, que nadie le rehúsa, pues, arrastra al público con su amargura y su desesperación, cuando se lamenta de sus deformidades físicas y de sus angustias morales, tomando un oficio que repugna a su corazón tierno y apasionado. En este pasaje el Sr. Quintilli-Leoni llega casi a lo sublime, preparándose al dúo, que dice de una manera magistral. Y, a pesar de que la parte de barítono es tan pesada y difícil, el Sr. Quintilli-Leoni se mantiene siempre a la misma altura, sin decaer ni en el dúo del tercer acto, ni siquiera en el cuarteto, revelando con intensa expresión, no solamente las pasiones de que se halla poseído, sino evitando los alardes de sonoridad, con que otros artistas descomponen la belleza del conjunto. Por lo que hace a sus maneras, son elegantes y simpáticas; viste perfectamente, y tanto en la arrogante apostura del conde de Nevers de Los Hugonotes, como en la figura de Rigoletto, llena de deformidades, se ve al artista concienzudo y estudioso, a quien con tanto placer hemos aplaudido anteanoche.

En la época del drama, el asesino, era en Italia, no ya un oficio, sino una institución social, y el señor Cruz, encargado del papel de Sparafucile, hizo un matón muy recomendable, si se nos permite la frase.

Las demás partes cumplieron con su deber, así como los coros y orquesta, discretamente dirigida por el inteligente maestro Ruiz, mereciendo especial mención el cornetín, a quien mucha parte del público aplaudió por la manera con que ejecutó el peligroso y difícil unísono del cuarteto.²⁵⁷

²⁵⁷ “El Mercantil Valenciano”, 31 de mayo de 1877.

El día 2 de junio subió un nuevo título, en esta ocasión un *capolavoro* de Donizetti: “*Lucia di Lammermoor*”. Y, al día siguiente, “*Il Trovatore*”. El elenco de “*Lucia di Lammermoor*” fue el siguiente:

Lucía	Enriqueta De Baillou
Edgardo	Roberto Stagno
Lord Enrico Ashton	Vincenzo Quintilli-Leoni
Normanno	Raniero Fiduzzi ²⁵⁸

Por su parte, el reparto de “*Il Trovatore*” es el que detallamos a continuación:

Leonora	Amelia Conti Foroni
Manrico	Roberto Stagno
Conde de Luna	Vincenzo Quintilli-Leoni
Azucena	Giovanna Bonafi de Lucas ²⁵⁹

El periódico “El Mercantil Valenciano” publicó en el mismo día una crítica doble de ambas óperas. Stagno seguía enfermo cuando cantó “*Lucia di Lammermoor*”, por lo que su interpretación, lógicamente, se resintió. En cambio, repuesto ya de su dolencia el domingo, 3 de junio, cuando cantó “*Il Trovatore*”, hizo una actuación de relumbrón, <*inimitable*>. A su altura, Amelia Conti Foroni y Vincenzo Quintilli-Leoni. La soprano Enrique De Baillou mantuvo su dignidad al encarnar a “*Lucia di Lammermoor*”:

²⁵⁸ Dado que en esta ópera de Donizetti el único papel para tenor *comprimario* es el de “Normanno”, un cazador, criado del hermano de Lucía di Lammermoor, Lord Enrico Ashton, hemos supuesto que fue el que interpretó Raniero Fiduzzi. Existe otro papel para tenor, además del de “Edgardo” –*il primo tenore*–, que es el que encarna al personaje “Lord Arturo Bucklaw”, novio de Lucía di Lammermoor; pero éste último *roll* está confiado a un tenor *secundario*.

²⁵⁹ Aunque no se menciona en la prensa, el papel de “Azucena” debió corresponder a Giovanna Bonafi de Lucas, ya que era la única mezzosoprano de la compañía.

En la noche del sábado último se representó en el teatro Principal ante numerosa y distinguida concurrencia, la bellísima ópera de Donizetti Lucia di Lammermoor. El reputado tenor señor Stagno no pudo lucir la plenitud de sus facultades en el desempeño de la parte de Edgardo, por encontrarse levemente indispuerto; mas a pesar de este inconveniente hizo cuanto pudo por salir airoso, mereciendo los aplausos del público al finalizar la romanza del último acto que cantó con una ternura y un sentimiento dignos de su elevada condición de artista.

La señora de Baillou ejecutó con precisión y buen gusto el aria de la locura, igualmente que el rondó que sigue a dicha composición en el que hizo alarde de la agilidad que posee su garganta, y especialmente su aptitud para la ejecución de picados, gorjeos, apuntaturas y fermatas. El público aplaudió calurosamente a nuestra compatriota, haciéndola salir al palco escénico.

También estuvo a grande altura el distinguido barítono Sr. Quintilli-Leoni en el desempeño de la parte de Ricardo, demostrando en las diferentes piezas musicales que estuvieron a cargo suyo, su buena escuela de canto, su delicado fraseo y exquisito sentimiento dramático que posee. Como los anteriores artistas fue objeto de señaladas muestras de distinción.

El tenor comprimario, Sr. Fiduzzi, cantó su reducido papel con acierto, y la distinguida arpista señorita Tormo (doña Vicenta) ejecutó con mucha limpieza el prelude de la cavatina del acto primero, siendo por este concepto muy aplaudida.

En la noche del domingo se puso en escena la popular ópera del maestro Verdi El Trovador. La señorita Conti-Foroni tuvo a su cargo la parte de Leonora, y demás está el decir que el público que asistió dicha noche al elegante coliseo tuvo una vez más ocasión de admirar las relevantes dotes que tiene dicha artista. El andante de la cavatina fue cantado con mucho sentimiento y delicada expresión; pero donde la señorita Conti Foroni demostró en alto grado aquellas cualidades, es en el miserere, cuya inspirada composición musical la ejecutó dicha artista con los matices de una expresión altamente dramática, por lo que fue llamada en unión del Sr. Stagno al palco escénico, recibiendo una merecida ovación.

El eminente tenor, restablecido ya de la indisposición que el día anterior le aquejaba, estuvo inimitable en el desempeño de la parte de protagonista. El andante del acto tercero lo cantó con mucha expresión y exquisita ternura, que valieron al distinguido artista numerosos aplausos, lo mismo que la cavaletta (sic) que dijo con mucha valentía.

El talento del Sr. Stagno brilló de un modo extraordinario en el terceto final de la ópera, en donde puso de relieve los inapreciables recursos artísticos que posee, y su poderoso sentimiento dramático, en las magníficas frases que contiene aquel número musical.

El Sr. Quintilli-Leoni hizo un Conde de Luna perfecto, acabado. La bella romanza del acto segundo, tuvo en dicho

distinguido artista un intérprete admirable, cuya voz cadenciosa y excelente estilo, son cada vez más admiradas por el público. Igualmente cantó con expresión enérgica el dúo del acto cuarto, compartiendo con la señorita Conti-Foroni los plácemes de la concurrencia.

Ésta salió muy satisfecha del coliseo, abrigando la consoladora esperanza de admirar de nuevo a los artistas que forman parte de la compañía lírico-dramática que en él trabaja, en la ejecución de la grandiosa ópera La Africana, que el próximo miércoles se pondrá en escena en el referido teatro.²⁶⁰

El día 6 de junio subió al proscenio la magna ópera de Meyerbeer: “La Africana”. Encarnaron los principales papeles Amelia Conti Foroni (Selika), Roberto Stagno (Vasco de Gama) y Vincenzo Quintilli Leoni (Nelusko). De nuevo, la enfermedad de Stagno impidió que brillase, en uno de sus papeles estelares, apropiado para tenor *spinto*:

Ante una concurrencia tan escogida como numerosa, verificóse anteanoche en el teatro Principal la primera representación de la notable ópera de Meyerbeer titulada La Africana.

La señorita Conti-Foroni estuvo muy bien en la interpretación del difícil papel de Selika, y el señor Quintilli-Leoni arrancó muchos y merecidos aplausos. En cuanto al Sr. Stagno, visiblemente indispuerto desde el primer momento, no pudo dar á la ejecución de la parte que le estaba confiada toda la brillantez de que es susceptible y que en análogas ocasiones ha sabido dar.

La indisposición del tenor Stagno impidió la segunda representación de “La Africana” la noche del día 8 de junio de 1877, siendo sustituida en el cartel por la ópera de Rossini, “Il barbiere di Siviglia”.²⁶¹ Esta vez la prensa nos informó de manera más precisa sobre el elenco. Obsérvese que, pese a que este *capolavoro rossiniano* es uno de los papeles de referencia del tenor palermitano, sin embargo no actuó en el proscenio en esta ocasión, por continuar convaleciente. Era la circunstancia ideal para que compareciese en

²⁶⁰ “El Mercantil Valenciano”, 5 de junio de 1877.

²⁶¹ “El Mercantil Valenciano”, 8 de junio de 1877.

escena Melchor Vidal, que, al cabo, también era *primo tenore assoluto*. El papel del intrigante y *pesetero* “Don Basilio” requiere un bajo de gran empaque, para poder cantar la portentosa aria de <La Calumnia>, y debió corresponderle al bajo Ponsard. El *roll* de “Don Bartolo” es más cómico, y presenta menos complicaciones musicales, por lo ese cometido lo encarnó Antonio Carapia, que era el *basso caricato*. Una observación importante quisiéramos hacer ahora sobre el papel femenino protagonista, “Rosina”. Es verdad que Rossini lo escribió para contralto de coloratura. Sin embargo, en el siglo XIX era costumbre hacer una transposición a soprano de coloratura, como Enriqueta De Baillou:

Rosina	Enriqueta De Baillou
Figaro	Vincenzo Quintilli-Leoni
Berta	María Nicolau
El Conde de Almaviva	Melchor Vidal
Don Bartolo	Antonio Carapia
Don Basilio	Ponsard
Fiorello	Raniero Fiducci

Fue una buena representación, destacando sobre todo el *factótum*, “Figaro”, encarnado por el barítono Vincenzo Quintilli-Leoni:

Anteanoche, continuando la indisposición del Sr. Stagno, se puso en escena en el teatro Principal la inapreciable joya del inmortal Rossini, titulada El Barbero de Sevilla”. De su ejecución estuvieron encargados las señoras de Baillou y Nicolau, y los Sres. Vidal, Quintilli-Leoni, Ponsard, Carapia y Fiduzzi. La señora de Baillou estuvo acertadísima en el desempeño de la parte de Rosina, siendo muy aplaudida en la cavatina del segundo acto, y especialmente en la canción del tercero, la cual consistió en unas magníficas variaciones que fueron ejecutadas con todos los primores que consiente su privilegiada garganta. El público la hizo salir al palco escénico dos veces, tributando á la simpática artista una ovación cariñosa.

El Sr. Quintilli Leoni demostró una vez más en la interpretación de Figaro sus ventajosas facultades como actor y como cantante.

El bajo Sr. Carapia, hizo un Bartolo delicioso.

Y por último, la señorita Nicolau y los Sres. Vidal, Ponsard y Fiducci no estuvieron del todo mal.²⁶²

Roberto Stagno, recuperado al fin, volvió a cantar “*La Africana*”, en su segunda función, el día 10 de junio. En el elenco le acompañaron los siguientes cantantes.²⁶³

Vasco de Gama	Roberto Stagno
Selika	Amelia Conti Foroni
Nelusko	Vincenzo Quintilli-Leoni
Don Pedro	Ponsard
Gran Inquisidor de Lisboa	Emiliano Cruz

Stagno rayó a gran altura en una de sus óperas preferidas. La crítica musical destacó la gran fuerza expresiva –recordemos que era un tenor *spinto*– y, al tiempo, una delicada y sentida emoción. A su lado, el resto de los cantantes detallados arriba, no desmerecieron en absoluto. Fue, en suma, una gran noche *lírica*:

La segunda representación de “La Africana”, verificada en la noche del domingo último en el coliseo del Principal, tuvo el carácter de un verdadero acontecimiento. El eminente tenor Sr. Stagno, restablecido de la indisposición que días anteriores le aquejaba, hasta el punto de privarle el lucimiento de sus ventajosas cualidades de artista, recibió infinitas demostraciones de calurosas simpatías durante todo el transcurso de la obra.

La interesante y simpática figura histórica del inmortal portugués Vasco de Gama, fue interpretada de un modo perfecto, intachable por parte del eminente tenor. En sus ademanes, en sus miradas y en los acentos inspirados de su voz, se revelaba el profundo y detenido estudio que ha hecho de aquel personaje, demostrando á su vez cuán legítimos y

²⁶² “El Mercantil Valenciano”, 10 de junio de 1877.

²⁶³ No podemos inferir quiénes fueron los cinco cantantes solistas restantes.

cuán indisputables al mismo tiempo son los títulos con que se ha dado á conocer ante el público valenciano.

No nos detendremos en señalar sus méritos ni sus defectos en el órgano vocal, muy pequeños estos comparados, como lo hicimos notar en otra ocasión, con sus poderosas facultades artísticas que son las que dan realce, porque son hijas del estudio y de la meditación.

Buenas son las facultades, no tratamos de negarlo; ¿pero qué valen estas comparadas con las que la ciencia y el arte ofrecen al que trata de adquirirlas? Ejemplos repetidos, constantes, tenemos los valencianos de esta gran verdad, que no por ser muy sabida es por esto menos cierta.

Mas continuemos examinando la ejecución. Los bellos recitados del primer acto á la entrada de Vasco de Gama en el Concilio. Fueron cantados con delicada y sentida expresión, lo mismo que las imprecaciones enérgicas que dirige al Concilio por haber rechazado sus planes, con cuya realización aspiraba á la inmortalidad. Durante estas escenas lanzó brillantes notas agudas, sostenidas con aliento poderoso, que despertaban la admiración del público, quien hizo salir al final de dicho acto tres veces al eminente artista, saludándole con estrepitosos aplausos.

Estas ovaciones se repitieron á la terminación del dúo del acto segundo y del aria del cuarto, cuyo andante lo interpretó con esa dulzura y exquisito sentimiento de que solo son poseedores los grandes artistas de sus condiciones.

Pero donde el reputado tenor se elevó a notabilísima altura fue en el sublime dúo del acto cuarto, que cantó de un modo incomparable. Las frases bellísimas que abundan en esta composición musical, las dijo con gran fuerza de expresión y con los más delicados matices. El público, arrobado por tanta belleza de ejecución, no podía detener su impetuoso entusiasmo, é interrumpió al eminente artista en el transcurso del dúo, llamándole repetidas veces al palco escénico á su terminación.

La Sra. Conti-Foroni compartió con el Sr. Stagno los aplausos que éste recibió durante la representación de La Africana, por el esmero que puso en dar á la parte de Selika todo el interés de que es susceptible y demostrando además su constante aplicación.

El Sr. Quintilli-Leoni estuvo acertado en el desempeño de Nelusko cantando con gran valentía el aria del acto segundo y la balada de Adamastor del tercero, tributándole el público merecidos aplausos. De iguales manifestaciones fue objeto al final del aria y concertante del cuarto que cantó con la maestría que le es peculiar.

La desairada parte de Don Pedro estuvo encomendada al bajo Sr. Ponsard, que estuvo muy acertado en la ejecución de los bellísimos recitados que tienen las escenas del Concilio.

*No menos digno de mención es nuestro compatriota el Sr. Cruz, que imprimió verdadero carácter al gran inquisidor.*²⁶⁴

A pesar del éxito indiscutible de esta representación de “*La Africana*”, las localidades aristocráticas –los palcos- estaban vacíos, en esta última ópera dentro del abono:

*Después de la brillante ejecución que le cupo a la magnífica ópera “La Africana” el domingo último, nos dirigimos al teatro Principal abrigando la esperanza de encontrar el elegante coliseo, como vulgarmente se dice, de bote en bote. Pero grande fue nuestro desencanto al penetrar en la sala y ver que estaba poco menos que vacía. Las familias aristocráticas de esta capital, que tienen la pretensión de contar un teatro para los de su clase, brillaron por su ausencia, formando desconsolador contraste esta conducta con la que observaron esas mismas familias en el abono que terminó el domingo último.*²⁶⁵

El día 14 de junio comenzaron los beneficios. El primero, en favor del barítono Quintilli-Leoni, con la ópera de Donizetti, “*Lucrecia Borghia*”.

La función a beneficio de la señora de Baillou tuvo lugar el día 16 de junio de 1877, con un programa bastante ambicioso: “*Il Barbiere di Siviglia*” de Rossini y el último acto de “*La Sonámbula*”, de Bellini.

El tenor Roberto Stagno, por el contrario, escogió para su función a beneficio otra ópera francesa de Meyerbeer: “*Roberto il diavolo*”.²⁶⁶ Ninguna de las funciones a beneficio consiguió llenar el Teatro Principal, como puede leerse entre líneas en la crítica de “*El Mercantil Valenciano*”, salvo el beneficio de “*Roberto il diavolo*”, cuyas localidades habían sido reservadas con anterioridad:

²⁶⁴ “*El Mercantil Valenciano*”, 12 de junio de 1877.

²⁶⁵ “*El Mercantil Valenciano*”, 15 de junio de 1877.

²⁶⁶ “*El Mercantil Valenciano*”, 16 de junio de 1877.

Las últimas representaciones de la compañía lírico italiana en el coliseo del Principal, se han reducido á una serie de beneficios que de todo han tenido menos de esto último, excepción sea hecha del verificado el domingo último.

Siguiendo el orden cronológico, empecemos por el beneficio del distinguido barítono Sr. Quintilli-Leoni, el cual tuvo lugar en la noche del viernes de la semana que ha transcurrido. Lucrecia Borghia fue la obra elegida, y estuvieron encargados de su ejecución como partes principales la señora Conti-Foroni y los Sres. Stagno y Quintilli-Leoni, quienes rayaron á una altura inconcebible.

El eminente tenor cantó la parte de Genaro de un modo admirable, superando en gusto y maestría á cuantos artistas hemos visto desempeñar este mismo personaje. No es posible decir con más sentimiento, con más delicados matices y mayor energía de expresión las bellas e inspiradas notas musicales en que abunda la citada ópera. El dúo del primer acto, el terceto del segundo, y el dúo final de la obra, fueron otras tantas ovaciones para el eminente tenor, quien electrizó al público de tal manera, que vimos á una gran parte de él levantarse de sus asientos como movidos por una fuerza extraña, aclamando al gran artista que tan violentamente sacude las fibras del sentimiento.

Basta para demostrar el entusiasmo de que estaba poseída la concurrencia, el gran número de veces que llamó al inspirado artista á recibir el merecido galardón por su especial talento.

La distinguida tiple Sra. Conti Foroni, evidenció una vez más sus recomendables dotes de artista dramática, expresando con verdad suma las pasiones y los afectos que caracterizan á la protagonista de la ópera.

El público, que comprendía los esfuerzos que dicha artista tuvo que hacer para no decaer, al lado del Sr. Stagno, la premió con repetidos y calurosos aplausos durante el transcurso de la obra.

En el corto tiempo que el Sr. Quintilli-Leoni está entre nosotros ha demostrado que es un artista de especiales condiciones y muy digno de la reputación de que ha venido precedido á esta capital. Con la maestría que le es propia, supo vencer las dificultades que la tesitura de la parte del duque Alfonso ofrece. El andante del ária del acto segundo fue cantado por dicho señor de una manera exquisita y delicada, fraseando con notable limpieza, y ejecutando con mucha valentía y gran potencia de voz el allegro del referido número musical.

El público aplaudió calurosamente al Sr. Quintilli-Leoni, haciéndole salir al palco escénico repetidas veces, lo mismo que al terminar la bellísima romanza del Ballo in maschera, la que cantó de un modo magistral. También le fue entregada una bellísima corona.

El segundo de los beneficios anunciados se verificó el sábado último. La Sra. De Baillou, que era la beneficiada, lució los primores de su garganta en el desempeño de la parte de Rosina en el Barbero de Sevilla, tributándole el público merecidas muestras de simpatía en los diferentes pezzi de dicha obra, en la cual, como dijimos el otro día está siempre inimitable.

El notable rondó de la Sonámbula fue cantado con un gusto y una pureza superiores á todo encomio, adicionándolo, como es costumbre, á su repetición, con los abundantes recursos de fioritures de que la Sra. de Baillou es poseedora. El público, arrebatado por tanta filigrana de ejecución, prodigó á nuestra simpática compatriota una entusiasta ovación, llamándola al palco escénico repetidísimas veces, en medio de las mayores aclamaciones.

La falta de espacio nos obliga aplazar hasta mañana el reseñar la ejecución de Roberto il diavolo. Por ahora solo diremos que el eminente tenor señor Stagno estuvo incomparable en el desempeño de la parte de protagonista, logrando entusiasmar al público hasta el frenesí.²⁶⁷

El día 20, “El Mercantil Valenciano” completó los textos críticos sobre las funciones *a beneficio* con la ópera de Meyerbeer, “*Roberto il diavolo*”, y el acto cuarto de “*Un ballo in maschera*”, ésta última elegida por la Sra. Conti Foroni junto con “*Roberto il diavolo*”. En “*Roberto il diavolo*” intervinieron los siguientes cantantes:

Roberto, Duque de Normandía	Roberto Stagno
Alice, hermanastra de Robert	Amelia Conti-Froni
Bertram, amigo de Robert	Ponsard

El tirón de Roberto Stagno, como ya hemos anticipado atrajo a los espectadores. La crítica destacó, en esta ocasión, sus excelentes dotes actorales, de ricos matices. Stagno estudiaba sus papeles con meticulosidad desde el punto de vista escénico también. Otro gran éxito lo cosechó Amelia Conti Foroni:

²⁶⁷ “El Mercantil Valenciano”, 19 de junio de 1877.

Con los beneficios del eminente tenor Sr. Stagno y de la distinguida tiple Sra. Conti-Foroni, ha puesto término á sus trabajos la compañía lírico-italiana que durante una corta temporada ha recreado los oídos de los dilletanti valencianos.

Contra lo acostumbrado, el beneficio del reputado tenor ha sido un verdadero beneficio, pues la mayor parte de las localidades habían sido adquiridas de antemano, en la esperanza que la ejecución de Roberto il diavolo sería un acontecimiento. Hasta cierto punto semejantes deseos no se vieron defraudados, pues salvo alguno que otro detalle, la ejecución fue bastante esmerada.

El héroe de la fiesta, como suele decirse, fue el eminente tenor. Si espíritus meticulosos necesitaban una prueba más acabada y completa de lo que puede y vale el reputado artista, la tienen ya con el desempeño de Roberto, duque de Normandía, personaje extraño en el que concurren los caracteres más opuestos, mezcla informe de lo caballeresco con lo cobarde, espíritu vacilante, indeciso, que obra en virtud de la influencia á que está sujeto, y que concluye por inclinarse al bien, no sin sostener ruda batalla con el espíritu del mal.

Pues bien; este personaje singular y anómalo tuvo un intérprete admirable, sin tacha alguna en el eminente tenor, que evidencia en esta obra más que en alguna otra las excepcionales dotes de artista que en él concurren y que vienen á constituirle en objeto de admiración y profunda simpatía.

Todos sus movimientos, sus ademanes, el más insignificante detalle, revelan un asiduo estudio y un vehemente deseo de realizar á la perfección los papeles que le corresponden.

Si se le mira y examina bajo la fase del cantante, la admiración sube de punto, pues sólo se comprende viéndolo, como en cinco ó seis notas, brillantes por demás, fascina, enloquece, arrastra y seduce como Beltrán á Roberto, al público que le oye, le admira y le aplaude hasta el vértigo.

Tal sucedió en la bella siciliana del acto primero, que cantó con una displicencia y coquetería que raya en lo fabuloso, lanzando una terrible fermata que fue el asombro de todos, tanto por la seguridad con que la cantó, como por el poderoso aliento que en ella revelaba poseer.

Mayor entusiasmo si cabe despertó en el público en el allegro del dúo del acto tercero, en el cual la frase De la mia patria ai cavaliere, fue dicha con tal brillantez y fuerza de sonoridad, que aquél, atraído y subyugado por tanta belleza, no se cansaba de llamar al palco escénico al eminente artista para darle el premio debido a su talento.

Faltaba oír el gran terceto final, cuya belleza solo es comparable con otras piezas del mismo autor, y predispuesto el ánimo del público de esta manera, oyó toda aquella gran página musical con el mayor silencio, para no perder ni una sola de sus notas, que parecen diamantes engarzados a una magnífica diadema.

Una explosión de aplausos resonó al finalizar el terceto mencionado, cuya demostración de simpatía se prolongó durante algunos momentos.

La señora Conti Foroni fue partícipe en el transcurso de la ópera de estas mismas demostraciones, por el estudio que revelaba la ejecución de la difícil parte de Alice, y por el adelanto que en esta misma parte notaba el público al recordar la vez primera con que se dio á conocer en el teatro Principal.

El bajo Sr. Ponsart á quien estuvo encomendado el personaje de Beltrán, en su desempeño confirmó el juicio que emitimos respecto de sus facultades al ocuparnos de Los Hugonotes.

Excelente voz, más que excelente magnífica, emisión fácil y espontánea, modulación exquisita; pero en el Sr. Ponsart no encontramos el arte declamatorio, en una palabra, la expresión tan necesaria para impresionar al público y recibir con justicia el dictado de artista. Sin embargo, el Sr. Ponsart es joven, y esta circunstancia debemos tenerla en cuenta, pues no creemos que desaproveche el tiempo adquiriendo lo que tanta falta le hace.

No terminaremos estas líneas sin referir la grande ovación recibida por la Sra. Conti Foroni en la noche de su beneficio, celebrado el lunes último.

La función se compuso de los dos actos primeros de Roberto il diavolo y del tercero y cuadro primero del acto cuarto del Ballo in maschera. La beneficiada ejecutó con verdadero acento dramático y delicados matices el andante, recibiendo á su terminación numerosos ramos, algunos de ellos de regulares dimensiones, y dos magnificas coronas, regalo de alguno de sus admiradores.

En el dúo recibieron dicha artista y el eminente tenor una nueva ovación que se tradujo en una afectuosa despedida.

El distinguido barítono Sr. Quintelli-Leoni fue objeto de nuevas demostraciones de simpatía en la romanza que cantó con la maestría que le es característica.²⁶⁸

3.3.5.- EL NUEVO ARRIENDO CON ADECENTAMIENTO DEL TEATRO PRINCIPAL.-

A fines del mes de mayo, la Diputación Provincial de Valencia hizo público el nuevo pliego de condiciones del Teatro Principal. A diferencia de los anteriores, el arriendo ahora era para un periodo de 10 años, a contar desde el comienzo de la nueva temporada teatral, el 1 de septiembre de 1877. Este

²⁶⁸ “El Mercantil Valenciano”, 20 de junio de 1877.

arriendo estaba subdividido en dos periodos, por lustros: uno, obligatorio, y los últimos cinco años, voluntario. El arrendatario se comprometía a hacer mejoras en el coliseo, las más importantes afectaban al ensanchamiento del escenario, por valor de 49111'79 pesetas. Por tal motivo, se obligaba al arrendatario a hacer un depósito previo en la caja del Hospital Provincial un depósito de 50000 pesetas. Las obras debían durar un año como máximo. Un detalle importante, y que verifica *por pasiva* el mal estado de las escenografías, es que el arrendatario se comprometía a entregar 10 decorados al término del decenio.

La subasta del arrendamiento partía con una cantidad mínima de 44000 reales:

Se ha publicado ya el pliego de condiciones para el arriendo del Teatro Principal, confirmando las noticias que hemos adelantado al público, y con tales condiciones, que aseguran á aquel espacioso coliseo una transformación tan favorable, que hará de él uno de los mejores de España.

El arriendo se hace por diez años, á contar desde 1º de Septiembre próximo, dividiéndose aquel periodo en dos, uno forzoso de cinco años y otro voluntario, que se convierte en forzoso desde que comienza.

El tipo para la subasta es de 44.000 rs. anuales, al alza, obligándose el rematante á ejecutar las obras de ensanche y reforma del escenario, calculadas en 49.111'79 pesetas, y para asegurar esta ejecución consignará en caja del Hospital, antes de otorgar la escritura, y con el carácter de anticipo reintegrable, 50.000 pesetas.

Además de estas obras de ensanche el empresario hará gratuitamente las obras siguientes: Pintar de nuevo el atrio del teatro, barnizando el zócalo y las vidrieras, reformando el recibidor de billetes y recorriendo dicho atrio de banquete. Pintar de nuevo al barniz el salón del vestíbulo y sus vidrieras, poner filetes dorados en las molduras y líneas de los huecos y colocar divanes. Pintar al barniz los pasillos de los pisos primero y segundo, y las escaleras principales hasta el último. Pintar los demás pasillos, escaleras y (...) del teatro. Extender los graderíos del segundo piso a ocho palcos más, construyendo los asientos que se necesiten y tapizando de nuevo todos los existentes; verificando igual reforma en la embocadura. Restaurar por completo el telón de boca y los bastidores y bambalinas de la embocadura. Restaurar por completo el telón de boca y los bastidores y bambalinas de la

embocadura. Restaurar también en igual forma diez decoraciones de las hoy existentes, y costear y colocar las cañerías de goma para el alumbrado en los carros del escenario.

Estas obras deberán quedar terminadas antes de la primera representación del próximo año cómico.

El arrendatario tiene la obligación de entregar diez decoraciones de las construidas durante el tiempo del arriendo, en buen estado, el día en que termine su compromiso de los diez años.²⁶⁹

3.4.- LA TEMPORADA TEATRAL 1877- 8.

3.4.1.- CARACTERÍSTICAS GENERALES.

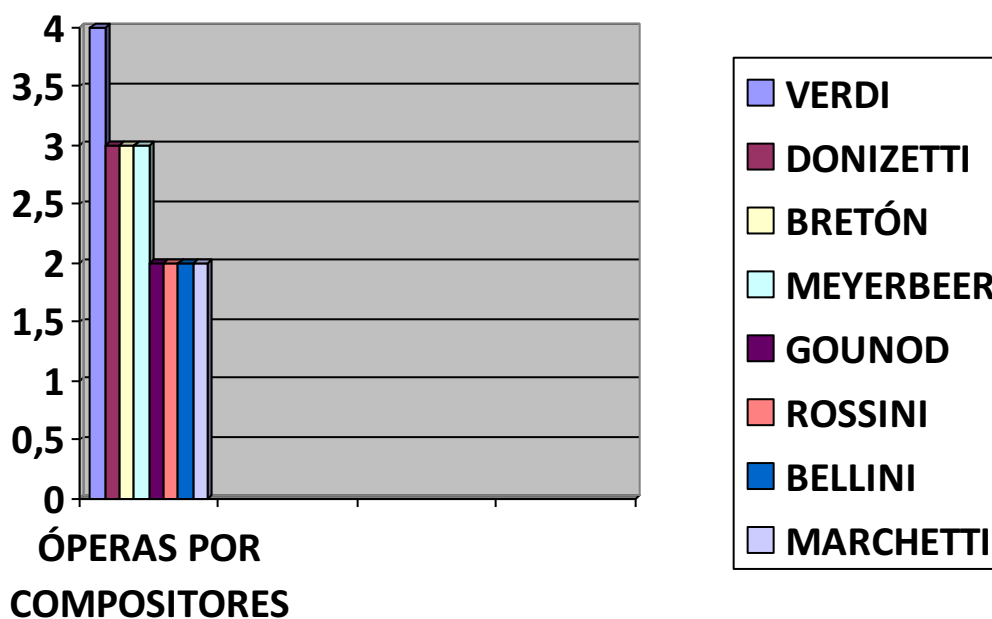
A partir de la temporada teatral 1877 – 1878 la prensa detalló con mayor precisión la práctica totalidad de las representaciones operísticas, al anunciar por medio de *previas* las funciones del *turno impar*. Ello nos ha permitido reconstruir la historia de la ópera en Valencia durante la monarquía de Alfonso XII con mayor exactitud.

En esta temporada comienza a cobrar protagonismo Elías Martínez, empresario arrendatario del Teatro Principal. Un hombre con ambición, que llegó a monopolizar tres coliseos simultáneamente: Principal, Apolo y Princesa. Sus proyectos se materializarán en la temporada siguiente, como veremos más adelante.

Con todo, el número de óperas representadas es escaso: el recuento asciende a tan sólo 23 funciones de ópera en total. Si descontamos las representaciones dedicadas a la ópera española “*Guzmán el bueno*”, a cargo de una compañía de zarzuela, la temporada de ópera propiamente dicha contó con un número mínimo de 20 funciones.

²⁶⁹ “El Mercantil Valenciano”, 30 de mayo de 1877.

Se mantuvo el repertorio de predominio italiano. Aunque el número total de funciones no permite aseverar una tendencia, por escaso; sin embargo se puede apreciar cómo Verdi, Donizetti, Rossini y Bellini se reparten el proscenio, junto con *“Ruy Blas”*, de Filippo Marchetti. En el caso de Rossini y Bellini, deben su presencia en la escena del Teatro Principal a la soprano de coloratura Bianca Donadio: *“Il Barbiere di Siviglia”* y *“La Sonnambula”* formaban parte de su repertorio particular estelar. Tres títulos de Verdi suben a la escena: *“Un ballo in maschera”*, *“Il Trovatore”* y *“La Forza del destino”*. Por parte de la ópera francesa, tan sólo un título de Meyerbeer, *“La Africana”*, y Gounod, con *“Faust”*. El caso de la ópera prima de Bretón, *“Guzmán el bueno”*, se debe al tirón del *estreno absoluto*, y no se consolida en el repertorio.



Pese a ser una temporada breve, sin embargo contó con cantantes de gran calidad. Debió de influir el director de orquesta, Eusebio Dalmau, quien ya había trabajado anteriormente con alguna de las cantantes, como el caso de Giulia Prandi. La compañía de Eusebio Dalmau contó con muy buenas voces.

Bianca Donadío e Isabella Galletti Gianoli eran las que poseían los *cachettes* más elevados. Ambas se reservaron su presencia en el proscenio a contadas funciones. Bianca Donadío intervino sólo en la recta final de la temporada, un brillante *bolo* que puso el *broche de oro* a la misma. Otras voces ya conocidas por el público valenciano fueron Anna Romilda Pantaleoni, Lorenzo Abruñedo y Massimo Ciapini. La prensa consideró que el cuadro canoro no era suficiente, por cuanto el número de cantantes era un tanto escaso.

La temporada no despertó un gran interés en la crítica musical publicada en la prensa diaria. Los textos son escuetos, y con pocos detalles. En muchas ocasiones, desatendieron las nuevas óperas del repertorio que la compañía iba poniendo en escena.

3.4.2.- UNA COMPAÑÍA DE ZARZUELA ESTRENA LA ÓPERA ESPAÑOLA "GUZMÁN EL BUENO", EN EL TEATRO PRINCIPAL.

El 25 de enero de 1878 una compañía de zarzuela estrenó la ópera española, compuesta por Tomás Bretón, titulada "*Guzmán el bueno*". Esta *opera prima* del compositor salmantino, -concebida en 1 acto, de rasgos tradicionales, con libreto de Arnao-, había visto la luz el año anterior, 1877, en el Teatro Apolo de Madrid, en medio de un gran desinterés.

Tampoco esta ópera casi escolar de Bretón despertó el interés del público valenciano, apático, con una escasa asistencia de público. La interpretación anduvo acorde a las circunstancias: mediocre. Mejores resultados para las voces masculinas que femeninas. Empero, no obstante,

eran cantantes discretos todos. La crítica del rotativo “El Mercantil Valenciano”, sin muchas pretensiones, fue indulgente con esta *opera prima* de Bretón:

La representación de la preciosa ópera española Guzmán el Bueno atrajo anteanoche una regular concurrencia al teatro Principal. Nada tenemos que añadir á lo dicho por los periódicos de la corte relativo á las bellezas que encierra esta partitura. Los aplausos del inteligente público de Valencia son testimonio irrecusable que acredita la bondad de la obra.

La ejecución fue bastante regular por parte de los artistas encargados de crear los personajes que intervienen en la acción dramática. Las Sras. Toda y González estuvieron bien y los Sres. Obregón y Gimeno rayaron á gran altura, el primero especialmente, que supliendo la falta de cualidades materiales para el canto con una instrucción artística exquisita y profunda, de tal manera se identifica con el personaje que representa, que arranca aplausos aún al más indiferente en algunas escenas, principalmente en la culminante de la obra, ó sea en el momento supremo en que el padre arrojó al enemigo la daga para matar á su hijo antes que faltar á la lealtad que el caballero cumple. La bajada de la escalera que conduce al torreón más alto de la fortaleza entusiasma al público. No se concibe que de otra manera pueda precipitarse por aquellos peldaños, quien acaba de ser parricida en aras de su exaltado patriotismo.²⁷⁰

Esta ópera de Tomás Bretón volvió a representarse los días 30 de enero y 5 de marzo de 1878.

3.4.3.- LA FALSA EXPECTATIVA DE JULIÁN GAYARRE, EN EL TEATRO PRINCIPAL DE VALENCIA.

Lo anunció el periódico matritense “*La Correspondencia de España*”, y de la noticia se hizo eco “El Mercantil Valenciano”. Sí. El gran divo navarro cantaría algunas funciones de ópera en el Teatro Principal de la ciudad del

²⁷⁰ “El Mercantil Valenciano”, 26 de enero de 1878. (La primera tiple de la compañía era Enriqueta Toda; mientras que el primer tenor era Tirso de Obregón).

Turia, cedido mediante contrato por el Teatro Real de Madrid.²⁷¹ Pero se trató de un espejismo, pues el tenor de Roncal no cantó durante esta temporada.

3.4.4.- TEMPORADA DE ÓPERA EN EL TEATRO PRINCIPAL: COMPAÑÍA DE ÓPERA LÍRICO-ITALIANA DE EUSEBIO DALMAU. ANNA ROMILDA PANTALEONI Y LORENZO ABRUÑEDO.

El empresario arrendatario del Teatro Principal, Elías Martínez, viajó a Barcelona durante los primeros días del mes de abril para contratar una compañía de ópera *lirico-italiana*.²⁷² El contrato de las primeras voces se materializó antes del 14 de abril de 1878. Repitieron algunas voces, las cuales ya pisaron el proscenio del Teatro Principal en las temporadas anteriores: la tiple Pantaleoni, el tenor Lorenzo Abruñedo, y el barítono Massimo Ciapini. Junto a ellos, cantantes que no habían actuado en Valencia anteriormente: la contralto Praneli y el primer bajo del teatro del Liceo de Barcelona, Antonio Vidal. Al cargo de la dirección musical estará el maestro Dalmau.²⁷³ La soprano Galletti Gianoli se anunció con los visos de una gran diva, <*cuya fama es universal en el mundo artístico*>.²⁷⁴

La compañía tenía previsto actuar entre los días 21 de abril y 31 de mayo de 1878. La venta del abono de 20 funciones de ópera italiana alcanzó los siguientes precios:²⁷⁵

²⁷¹ “El Mercantil Valenciano”, 6 de marzo de 1878.

²⁷² “El Mercantil Valenciano”, 12 de abril de 1878.

²⁷³ “El Mercantil Valenciano”, 14 de abril de 1878.

²⁷⁴ “El Mercantil Valenciano”, 16 de abril de 1878.

²⁷⁵ “El Mercantil Valenciano”, 17 de abril de 1878.

TIPOS DE LOCALIDADES	REALES
Palcos de plateas y principales sin entrada	1600
Palcos de plateas y principales interiores sin entrada	800
Palcos de segundo piso sin entrada	1000
Plateas de segundo piso interiores sin entrada	600
Localidades del piso tercero sin entrada	600
Butacas con entrada	300
Delanteras de anfiteatro de platea con entrada	240
Delanteras de segundo piso con entrada	240
Delanteras de piso tercero con entrada	200

Los cachés de las cantantes, primeras sopranos, eran elevados: Bianca Donadío cobraba 12.000 reales por función; mientras que Galletti Gianoli, 6.000 reales por función.²⁷⁶

La lista completa de la compañía, anunciada de *primo cartello*, que actuaría en la temporada de primavera de 1878 en el Teatro Principal, era la siguiente:²⁷⁷

Director de orquesta y concertador	Eusebio Dalmau
<i>Prime donne soprani assolute</i>	Bianca Donadío
<i>Prime donne soprani assolute</i>	Isabella Galletti Gianoli
<i>Prime soprano assoluta del género dramático</i>	Anna Romilda Pantaleoni
<i>Prime soprano assoluta del género</i>	Anna Trafford Sabatini

²⁷⁶ “El Mercantil Valenciano”, 17 de abril de 1878.

²⁷⁷ “El Mercantil Valenciano”, 19 de abril de 1878.

<i>“leggero”</i>	
<i>Prima donna mezzosoprano e contralto</i>	Giulia Prandi
<i>Primi tenori assoluti</i>	Lorenzo Abruñedo
<i>Primi tenori assoluti</i>	Antonio Rossetti
<i>Primi baritoni assoluti</i>	Máximo Ciapini
<i>Primi baritoni assoluti</i>	Salvatore Sparapani
<i>Primi bassi assoluti</i>	Antonio Vidal
<i>Primi bassi assoluti</i>	Eugenio Manfredi
<i>Seconda donna</i>	Isabella Alessandri
<i>Tenor comprimario</i>	Joaquín Tormo
<i>Bajo comprimario</i>	Liberato González
2º Director de Orquesta	José Vidal
Maestro de coros	Joaquín Almiñana
Partiquinos	<ul style="list-style-type: none"> • N. Costa • Anita Alesandri • Gonzalo Bartual
Director de escena	Sebastián Pla
<i>Suggestore</i>	Victoriano Pla
Orquesta	50 profesores
Coro	38 individuos (sic)
Encargado de la luz Drumont	Ricardo Alós
Maquinista	Ramón Alós
Director de la sastrería	Vicente Piera
Maestro de la banda	N. N.

Peluquero	Joaquín Catalá
Guardarropa	José Torres

Dentro de las 20 funciones, Bianca Donadio tomó parte en 3; mientras que Galletti Gianoli lo hizo en 6.²⁷⁸

Bianca Donadío, casada con el tenor Giuseppe Frappoli, era una soprano de coloratura. Hizo su debut en Nueva York en 1874. Allí cantó “Rosina”, en *“Il Barbiere di Siviglia”*, y “Doña Elvira” en *“Don Giovanni”*. En 1882, estrenó en Turín *“Hamlet”* (*“Amletto”, en italiano*), *Grand Opéra* de Ambroise Thomas.²⁷⁹ En 1884, la encontramos actuando en Barcelona.²⁸⁰ Durante la presente temporada teatral, 1877-1878, Bianca Donadío acompañó a Gayarre en el Teatro Real de Madrid, en una temporada memorable.²⁸¹

Por su parte, Isabella Galletti Gianoli poseía un amplísimo registro, pues no sólo fue soprano, sino también interpretó papeles de mezzosoprano. Debutó en 1852 con un papel de comprimario (Anna) en *“Nabucco”*. A partir de 1865 comenzó a cantar también papeles de mezzosoprano, como Azucena (*“Il Trovatore”*). Uno de sus éxitos más memorables fue la interpretación de *“Norma”* de Bellini, en la Stagione di Carnevale de Parma durante la temporada teatral 1862-1863.²⁸²

Junto a ellas, otras grandes voces ya conocidas por el público valenciano: la soprano Anna Romilda Pantaleoni, el tenor Lorenzo Abruñedo y

²⁷⁸ “El Mercantil Valenciano”, 19 de abril de 1878.

²⁷⁹ IOVINO, R. y MUSSO, M.: *E lucevan le stelle: la Liguria e i suoi teatri storici*. Turín, Fratelli Frilli, 2008, pp. 146.

²⁸⁰ “Almanaque del Diario de Barcelona” para el año 1885.

²⁸¹ SUBIRÁ, J.: *Historia y anecdotario del Teatro Real*. Madrid, Fundación CajaMadrid, 1997, pp. 273.

²⁸² RESCIGNO, E.: *VivaVerdi. Dalla A alla Z. Giuseppe Verdi e la sua opera*. Milano, RCS Libri, 2012.

el barítono florentino Massimo Ciapini.²⁸³ Aunque no tenía la categoría artística de los anteriores, Anna Trafford Sabatini era conocida en España por sus actuaciones en coliseos andaluces.²⁸⁴ Por su parte, la mezzosoprano turinesa Giulia Prandi desarrolló la mayor parte de su carrera fuera de Italia, sobre todo en los teatros de Moscú y San Petersburgo. Cuando cantó en Valencia era muy joven, pues apenas contaba con 28 años –había nacido en 1850-, habiendo hecho su debut en el Teatro Balbo de Turín en 1873.²⁸⁵ Giulia Prandi había trabajado anteriormente con Eusebio Dalmau en Barcelona, durante la temporada 1875 – 1876.²⁸⁶

La compañía de Eusebio Dalmau inauguró la temporada de primavera el día lunes, 22 de abril de 1878, con la ópera francesa “*Faust*”, de Gounod, participando en el reparto Romilda Pantaleoni, Giulia Prandi, Lorenzo Abruñedo, Máximo Ciapini y Antonio Vidal.²⁸⁷

Doctor Fausto	Lorenzo Abruñedo
Mefistófeles	Antonio Vidal
Margarita	Anna Romilda Pantaleoni
Valentín	Massimo Ciapini
Siébel	Giulia Prandi

²⁸³ Había debutado en 1868. Pese a que se retiró luego a la docencia, por aquellos años este excelente cantante seguía en activo. Cfr.: FANTONI, G.: *Storia Universale del Canto*. Vol. II. Milano, 1873, p. 265.

²⁸⁴ Cfr.: *Anales del Teatro Cervantes de Málaga*. Málaga, Tipografía de Parejo y Navas, 1903. MORENO MENGÍBAR, A.: *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998, pp. 263. ROSETTY Y PRANZ: *Guía oficial de Cádiz, su provincia y departamento*. La Revista médica de D. F. Joly, 1878, p. 171.

²⁸⁵ FLORIO, M.: *Le grandi donne del Piemonte*. Turín, Piazza, p. 250.

²⁸⁶ “Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1875”, publicado en 1876, p. 130.

²⁸⁷ “El Mercantil Valenciano”, 21-22 de abril de 1878.

“*Faust*” volvió a subir a la escena del Teatro Principal el miércoles, día 24.

El jueves, 25 de abril de 1878, se representó un nuevo título: “*Ruy Blas*”, ópera ambientada en la España de los *Austrias Menores*, compuesta por Filippo Marchetti, con libreto en italiano de Carlo d’Ormeville, a partir del drama homónimo de Víctor Hugo. Una ópera ya conocida por los aficionados valencianos, como ya hemos visto.

El periódico liberal “El Mercantil Valenciano” exaltó las cualidades interpretativas que poseían para esta ópera el segundo *primo tenore*, Antonio Rossetti, y el primer barítono, Salvatore Sparapani.²⁸⁸

Don Sallustio de Bazán	Salvatore Sparapani
Don Pedro de Guevarra	Antonio Rossetti

Una escueta crítica sentenció, en efecto, el excelente cometido de ambos cantantes:

Anteanoche debutaron en el teatro Principal el tenor Sr. Rossetti y el barítono Sr. Sparapani, artistas ambos que fueron muy aplaudidos en la ejecución de la preciosa ópera de Marquetti (sic) titulada <Ruy-Blas>. Tanto estos señores como la distinguida tiple señorita Pantaleoni y la graciosa contralto señorita Praneli, merecieron los honores del palco escénico al final de los actos segundo y cuarto.

El público salió muy complacido de la brillante ejecución que en algunos pasajes había tenido la obra que fue cantada en lo general muy bien.

²⁸⁸ “El Mercantil Valenciano”, 25 de abril de 1878.

*Si como es de suponer se pone otra vez en escena, aseguramos á la empresa una buena entrada.*²⁸⁹

El domingo, 28 de abril de 1878, tuvo lugar el estreno de “*La Favorita*” de Donizetti. Ya en el ensayo general del día anterior, 27 de abril, fueron muy aplaudidos Galletti Gianoli y Lorenzo Abruñedo.²⁹⁰

Leonora de Guzmán	Isabella Galletti Gianoli
Fernando	Lorenzo Abruñedo
Alfonso XI de Castilla	Salvatore Sparapani
Baltasar	Antonio Vidal

La crítica elogió particularmente a Isabella Galletti Gianoli y al tenor ovetense Lorenzo Abruñedo en su aria estelar, <*Spirto gentil*>:

Anteanoche debutó en el teatro Principal la afamada artista Sra. Galletti: No nos equivocamos al asegurar á nuestros lectores, que la ejecución de <La Favorita> confiada a la eminente diva, y al aplaudido tenor español Sr. Abruñedo, revestiría el carácter de un verdadero acontecimiento musical.

Al terminar el acto primero, fueron ambos artistas objeto de una merecida ovación, saliendo por tres veces al palco escénico en medio de los bravos y de los estrepitosos aplausos del público que llenaba todas las localidades del teatro. La romanza de tenor, el dúo de bajo y tenor y el gran dúo de tenor y contralto que son las tres piezas culminantes de este acto, alcanzaron tan magistral ejecución, la última especialmente, que sin miedo á que se nos desmienta, podemos asegurar que no se han oído jamás en Valencia esos bellísimos é inspirados trozos de música tan perfectamente cantados.

²⁸⁹ “El Mercantil Valenciano”, 27 de abril de 1878.

²⁹⁰ “El Mercantil Valenciano”, 28 de abril de 1878.

El barítono Sr. Sparapani estaba bien en la interpretación del papel que le corresponde, así como el bajo Sr. Vidal.

El entusiasmo del público rayó en delirio durante la ejecución del acto cuarto: la Sra. Galletti demuestra en él de una manera palpable y evidente, que ha conquistado en buena lid los laureles que adornan su frente, y en cuanto al Sr. Abruñedo, bastará decir para que nuestros lectores tengan idea de su mérito, (...) el cantante fue interrumpido varias veces por los aplausos ante la ejecución de la romanza spirito gentil. (...)

La señora Galletti no solo cantó de una manera inimitable este gran dúo (final), sino que se colocó en él á la altura de una verdadera trágica.²⁹¹

La segunda representación de “*La Favorita*” tuvo lugar el domingo día 5 de mayo, con otro exitazo de Galletti Gianoli. El martes, día 7 de mayo, esta ópera de Donizetti subió nuevamente al proscenio,²⁹² al objeto de permitir que la magna ópera de Meyerbeer, “*La Africana*”, tuviese un mayor número de ensayos y, por consiguiente, estuviese mejor ensamblada. Cosechó muy buenos resultados artísticos, como en la primera representación:

Anteanoche tuvo lugar en el teatro Principal la segunda representación de <La Favorita>, cuya ejecución alcanzó, si cabe mayor éxito, que el primer día en que se puso en escena durante la presente temporada.

La Sra. Galletti obtuvo justísima ovación al fin del primer acto y después del cuarto, mereciendo los honores del palco escénico al que fue llamada por tres veces, en medio de los entusiastas aplausos del público y de una lluvia de flores arrojadas á los pies de la inspirada artista, por sus muchos admiradores. La ária del tercer acto, á pesar de que por su especial estructura no es pieza musical de lucimiento para una cantante, fue magistralmente interpretada por la señora Galletti, que recibió también con este motivo pruebas inequívocas de las simpatías que ha conquistado entre la parte más inteligente del público.

Nada hemos de añadir á lo que en otras ocasiones hemos dicho respecto al tenor español Sr. Abruñedo. En <La Favorita>

²⁹¹ “El Mercantil Valenciano”, 30 de abril de 1878. (Parte del texto de la crítica es ilegible, debido a la mala conservación del papel del periódico publicado aquél día):

²⁹² Se repetiría “*La Favorita*” por última vez el día 11 de mayo (Cfr. “El Mercantil Valenciano”, 11 de mayo de 1878).

está inimitable y el público premia sus talentos colmándole de aplausos.

*El bajo Sr. Vidal y el barítono Sr. Sparapani, artistas dignos de acompañar á la Sra. Galletti y al Sr. Abruñedo, interpretan con delicadeza la parte que les corresponde en la preciosa ópera de *Donnizetti* (sic) y contribuyeron no poco al éxito que ha alcanzado su ejecución en el teatro Principal.*

Esta noche se repetirá la misma función, con el objeto de dedicar á <La Africana> mayor número de ensayos y conseguir que de este modo obtenga el día de su primera representación un éxito acabado.²⁹³

El 3 de mayo subió un nuevo título al proscenio del Teatro Principal: “*Un ballo in maschera*”,²⁹⁴ repetida el día 9; mientras que “*La Africana*” lo hizo el día 8 de mayo.²⁹⁵ La segunda función de “*La Africana*” tuvo lugar el 10 de mayo.²⁹⁶ La última, el día 22.²⁹⁷

La ópera de Verdi, “*Il Trovatore*”, tan sólo tuvo dos funciones: los días 12 y 13 de mayo.²⁹⁸ Durante estas semanas de mayo, además, la crítica periodística desatendió las representaciones de ópera en el Teatro Principal.

A partir del día 16 de mayo comenzaron las funciones “*a beneficio*”. La de la contralto Giulia Prandi sí incluyó una ópera completa: “*Ruy Blas*”, la noche del 16 de mayo.²⁹⁹

El beneficio de la Sra. Pantaleoni, la ópera de Verdi “*La forza del destino*”, el día 19 de mayo.³⁰⁰

²⁹³ “El Mercantil Valenciano”, 7 de mayo de 1878.

²⁹⁴ “El Mercantil Valenciano”, 3 de mayo de 1878.

²⁹⁵ “El Mercantil Valenciano”, 8 de mayo de 1878.

²⁹⁶ “El Mercantil Valenciano”, 10 de mayo de 1878.

²⁹⁷ “El Mercantil Valenciano”, 22 de mayo de 1878.

²⁹⁸ “El Mercantil Valenciano”, 12-13 de mayo de 1878.

²⁹⁹ “El Mercantil Valenciano”, 16 de mayo de 1878.

³⁰⁰ “El Mercantil Valenciano”, 19 de mayo de 1878.

El Marqués de Calatrava	Antonio Vidal
Leonora	Anna Romilda Pantaleoni
Don Álvaro	Lorenzo Abruñedo
Don Carlo di Vargas	Massimo Ciapini
Preziosilla	Giulia Prandi

En esta ocasión, “El Mercantil Valenciano” si publicó un texto informativo sobre esta función *a beneficio*, satisfactoria. Un texto que no alcanza la categoría de crítica; antes bien, una crónica o *suelto*, como el propio rotativo reconoce:

A beneficio de la distinguida tiple Srta. Pantaleoni se cantó anteanoche en el teatro Principal la ópera del maestro Verdi <La forza del destino>. En honor de la verdad, debemos consignar que ha sido una de las óperas que mejor ejecución han alcanzado en esta temporada. Los coros estuvieron muy bien en la plegaria de la venta y en la oración, piezas del segundo acto.

La beneficiada estuvo á grande altura en toda la obra, especialmente en la romanza del mencionado acto.

El Sr. Abruñedo cantó con sentimiento y con la maestría que tiene acreditada la romanza y dúo del tercer acto, mereciendo ser llamado á escena dos veces entre atronadores bravos y aplausos.

El Sr. Ciapini compartió los aplausos con el señor Abruñedo en el dúo, y cantó con gusto la romanza que sigue á la expresada pieza, mereciendo también ser llamado á escena.

El Sr. Vidal estuvo como siempre admirable, cantando con valentía toda su parte y compartiendo con los demás artistas las demostraciones de agrado con que el numeroso y escogido público premió sus esfuerzos.

La Srta. Prandi estuvo feliz en los papeles de gitana y de cantinero, especialmente en el rataplán del tercer acto, que cantó con mucha gracia, siendo aplaudida con justicia.

Faltaríamos á un deber si antes de terminar el suelto no consignáramos el testimonio de aprecio con que el público premió al inteligente maestro Sr. Dalmau, á quien llamó con insistencia al palco escénico, aplaudiéndole frenéticamente.

La beneficiada, Srta. Pantaleoni, cantó en uno de los entreactos la canción española titulada si mal no recordamos <La salerosa>, y lo hizo con tanta gracia y sal, que el público pidió la repetición después de obsequiarla con ramos y versos. La empresa le regaló una magnífica corona de plata.

*Reciba la Srta. Pantaleoni nuestra enhorabuena.*³⁰¹

En los epígonos de la temporada, por fin, compareció la primera soprano estelar, Bianca Donadío, para interpretar “*El Barbero de Sevilla*”. La señorita Donadio llegó de Barcelona junto con el tenor Napoleone Gnone y el bajo bufo, *caricato*, Giovanni Marchisio, el día 22 de mayo. Todos ellos eran compañeros de reparto de la ópera bufa de Rossini. “*El Barbero de Sevilla*” subió a la escena del Teatro Principal dos días después, el 24 de mayo.³⁰²

Rosina	Bianca Donadío
Don Basilio	Antonio Vidal

Por fin, el periódico liberal “*El Mercantil Valenciano*” publicó una crítica musical en mínimas condiciones, superando la categoría del mero *suelto*, aunque escueta, lejos de las elongadas redacciones de Ignacio Vidal. El texto crítico anduvo nucleado alrededor de Bianca Donadio, elogiada tanto en su belleza física, con epítetos como <*belleza griega, escultural*>, cuanto artística, canora, sus extraordinarias acrobacias aéreas, propias de la soprano ligera.

³⁰¹ “*El Mercantil Valenciano*”, 21 de mayo de 1878.

³⁰² “*El Mercantil Valenciano*”, 23 y 24 de mayo de 1878.

Bianca Donadio venía avalada por las excelentes opiniones que de ella se poseían en Madrid y Barcelona:

Anteanoche y con una concurrencia numerosa y escogidísima que invadía todas las localidades de nuestro elegante teatro Principal, tuvo lugar el debut de Bianca Donadio, la hermosa diva que hoy reina sin rival en nuestros coliseos y que precedida de una envidiable reputación conquistada en Madrid y Barcelona, había sido contratada por el Sr. Martínez, deseoso de corresponder á las esperanzas que su campaña teatral había hecho concebir á los valencianos.

En honor de la verdad, la aparición de la señorita Donadio en nuestra escena ha justificado la aureola de que venía precedida y premiado los esfuerzos del Sr. Martínez. Una belleza griega, escultural, unida á un timbre de voz agradabilísimo y puro, de volumen regular y notable extensión, son las prendas naturales de la Srta. Donadio, realizadas por ese atractivo mágico que la distinción en las formas y la delicadeza en las maneras ejercen siempre. Añadamos á estas dotes de la naturaleza una educación artística que se revela desde las primeras notas que emite la cantante (...) y extraordinaria limpieza en la ejecución; y un dominio completo sobre su garganta, que obedece á su voluntad como las cuerdas de un violín á la mano hábil de un artista consumado.

Claro es que estas primeras impresiones nuestras se refieren solo á la Srta. Donadio en <Il Barbiere de Siviglia>, hallándose sujetas por consiguiente á las rectificaciones que pudiera inspirarnos la insigne diva en otras obras musicales.

Limitándonos á Rosina, hemos de proclamar que rarísimas veces hemos oído interpretar la gentil creación de Beaumarchais y la afiligranada música de Rossini con más acierto é inspiración que anteanoche. Sobre todo, en el aria de salida del segundo acto y en la lección del tercero la Donadio superó las esperanzas del público, haciendo verdaderos prodigios de agilidad en las variaciones del último. Atronadores aplausos y ramos de flores demostraron á la diva la complacencia con que había sido escuchada.

Respecto á los demás artistas, merece especial mención el Sr. Vidal, en su papel de D. Basilio, y los demás contribuyeron á la armonía del conjunto, que resultó muy aceptable.

Felicitemos cordialmente á la bella diva y al señor Martínez que nos ha proporcionado ocasión de saborear las divinas notas de aquella notabilidad artística.³⁰³

³⁰³ “El Mercantil Valenciano”, 26 de mayo de 1878.

La segunda y última función de “*Il Barbiere di Siviglia*” se celebró el día 26 de mayo.³⁰⁴

Para la tercera y última actuación prevista de Bianca Donadio se puso en escena “*La Sonámbula*” de Bellini, el jueves 30 de mayo de 1878.³⁰⁵ Le acompañó en el reparto el bajo Antonio Vidal. Sin embargo, el empresario del Teatro Principal, Sr. Martínez y una comisión de los abonados convencieron a la *diva* para que ofreciese una función postrera de esta preciosa ópera de Bellini, “*La Sonámbula*”, el domingo, día 2 de junio:

La ejecución de la bellísima ópera de Bellini, titulada <La Sonámbula>, alcanzó anteanoche un éxito completo en el teatro Principal por parte de la Srta. Donadío y del bajo Sr. Vidal.

La hermosa diva cantó admirablemente el aria de salida del primer acto y el rondó final, siendo llamada repetidas veces al palco escénico al terminar la representación de la obra. Los admiradores de la distinguida artista la regalaron numerosos y magníficos ramos de flores.

El domingo se repetirá <La Sonámbula>, y en dicha noche, la señorita Donadío, accediendo á los ruegos de la empresa y de una comisión de señores abonados, cantará las graciosas Malagueñas, que tanto llamaron la atención del público barcelonés la noche en que tuvo lugar en el teatro Principal de aquella capital el beneficio de la aplaudida diva, que ha querido demostrar de tan delicada manera su gratitud á los valencianos por las diarias pruebas de consideración que de éstos recibe.

*Bien por la señorita Donadío.*³⁰⁶

Los precios de esta función postrera extraordinaria eran un 20 % más caros, sin duda debidos al elevado *cachette* de la *diva*, la soprano ligera Bianca Donadio. Obsérvese la relación de precios para los abonados en esta función:

³⁰⁴ “El Mercantil Valenciano”, 26 de mayo de 1878.

³⁰⁵ “El Mercantil Valenciano”, 29 de mayo de 1878.

³⁰⁶ “El Mercantil Valenciano”, 1 de junio de 1878.

Localidades	Reales de vellón
Palcos Plateas y Principales sin entrada	100 Rvn.
Palcos interiores sin entrada	50
Palcos de piso segundo sin entrada	60
Palcos interiores de piso segundo sin entrada	40
Palcos de piso tercero sin entrada	40
Butacas con entrada	22
Delanteras de anfiteatro con entrada	16
Delanteras de segundo piso con entrada	16
Delanteras de tercer piso con entrada	14

La segunda representación de “*La Sonámbula*” de Bellini fue un sonado éxito de Bianca Donadio, y, en menor medida, del bajo Antonio Vidal, con un Teatro Principal abarrotado de público:

Con numerosísima concurrencia que llenaba por completo todas las localidades del coliseo de la calle de las Barcas, púsose en escena por segunda vez el domingo último la preciosa joya lírica de Bellini, titulada <Sonámbula>.

No aventuraremos nada asegurando que su ejecución fue más esmerada que en la primera representación, principalmente por parte de la eminente artista señorita Donadío, quien estuvo á una envidiable altura, mereciendo nutridos y reiterados aplausos por parte del inteligente público

que al finalizar la ópera después del precioso rondó y arrebatador allegro divinamente cantados, arrojó una verdadera lluvia de ramos, de flores, á la incomparable artista, que tan bien sabe interpretar la afiligranada música de la antigua escuela italiana.

Por complacer á una parte de la concurrencia que con insistencia lo había solicitado, la señorita Donadío cantó entre los aplausos y bravos de los espectadores, unas lindas malagueñas con toda la gracia y encantador donaire que distingue á las hijas de la tierra de María Santísima.

Felicitemos por este nuevo y merecido triunfo á la hermosa cuanto inspirada diva.

El bajo Sr. Vidal cantó con el gusto y maestría que le distinguen, y en cuanto al tenor Sr. Gnone, debemos decir en honor de la verdad que hizo heroicos esfuerzos para complacer al público, que lo aplaudió repetidas veces.

El auditorio salió altamente complacido del espectáculo.³⁰⁷

Bianca Donadio dio dos funciones más. La primera, *la de su beneficio*, el día 5 de junio.³⁰⁸ La segunda, el día 9 de junio.³⁰⁹ En ambos casos no se trataron de óperas completas, sino de misceláneas con arias y cuadros de algunas óperas italianas y francesas; e incluso la romanza de la ópera “*Marta*”, de Friedrich Von Flotow. Así se despidió la compañía de Eusebio Dalmau.

3.4.5.- ELÍAS MARTÍNEZ ARRIENDA EL TEATRO DE LA PRINCESA.

La prensa recibió alborozada la noticia del doble arriendo de Elías Martínez: al tiempo que se mantenía como empresario en el Teatro Principal, el 31 de julio de 1878 se hizo con la escritura de arriendo del Teatro de la Princesa. “El Mercantil Valenciano” celebró alborozado la posibilidad de que

³⁰⁷ “El Mercantil Valenciano”, 4 de junio de 1878.

³⁰⁸ “El Mercantil Valenciano”, 5 de junio de 1878.

³⁰⁹ “El Mercantil Valenciano”, 9 de junio de 1878.

Elías Martínez conjugase dos compañías de ópera en ambos coliseos.³¹⁰ Aunque esta posibilidad no se produjo, sin embargo Elías Martínez empezó con buen pie al contratar prontamente –en la segunda quincena de agosto- a un cantante de gran veteranía para el Teatro Principal, quien se convertiría luego en profesor de canto del semillero de voces valencianas durante la monarquía de Alfonso XIII: el barítono Pedro Fárvaro.³¹¹

Elías Martínez, que también controlaba el Teatro Apolo, finalmente reservó la actuación de una compañía de ópera italiana para el Teatro Principal; mientras que en los otros dos trabajarían una compañía de dramaturgia y otra de sainete valenciano. Empero, no obstante, la idea de Elías Martínez era ambiciosa, toda vez que pretendía combinar en el mismo proscenio, ópera y dramaturgia, en el Teatro Principal, o sainete y dramaturgia en los otros dos coliseos.³¹² Todo ello en el mismo día, con varias funciones: vespertina y nocturna.

Elías Martínez, esta vez, delegó en Agostino dell'Armi la formación de la compañía de ópera italiana que actuaría en la próxima temporada 1878-1879 en el Teatro Principal.³¹³ Agostino dell'Armi era el esposo de la célebre primera tiple Srta. Ponti.

³¹⁰ “El Mercantil Valenciano”, 2 de agosto de 1878.

³¹¹ “El Mercantil Valenciano”, 24 de agosto de 1878.

³¹² “El Mercantil Valenciano”, 12 de septiembre de 1878.

³¹³ “El Mercantil Valenciano”, 18 de septiembre de 1878.

3.5.- LA TEMPORADA 1878-1879.

3.5.1.- CARACTERÍSTICAS GENERALES.

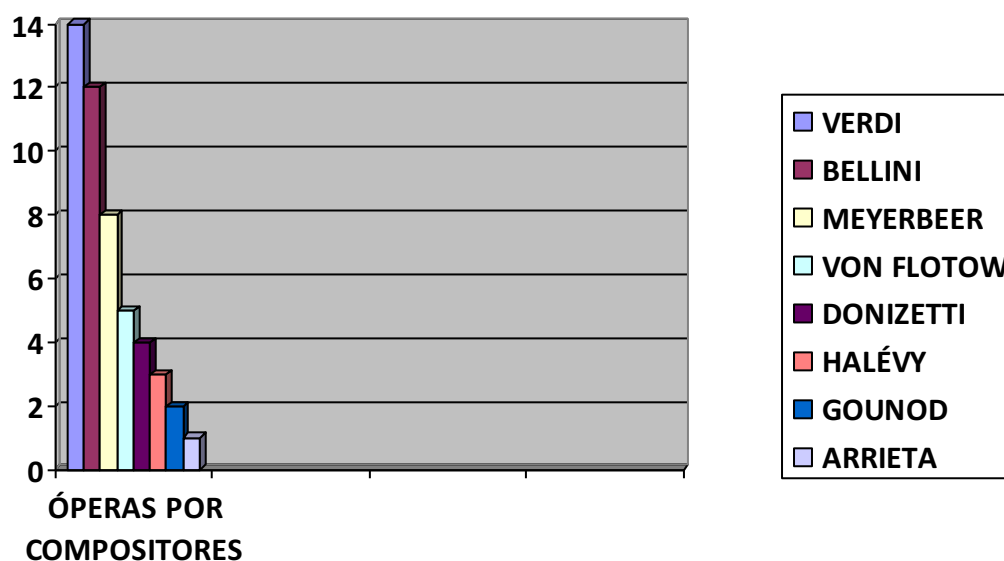
Elías Martínez fue, sin duda, un empresario ambicioso, como ya hemos anticipado, al controlar tres coliseos simultáneamente: Principal, Apolo y Princesa. Su política, organizar una triple oferta lírico-teatral –ópera, zarzuela y dramaturgia- es, asimismo, ingeniosa. La cuestión es que, lejos de reservar cada uno de los proscenios para un género teatral determinado, combinó los mismos en los tres coliseos. Con lo cual, convirtió a los teatros en lo que eran en aquél tiempo: *cajones de sastre*. Craso error. Y lo peor es que obró con racanería, conjugando los reducidos efectivos corales e instrumentales en los tres teatros. Y las consecuencias fueron calamitosas: coros con una plantilla escasa, profesores de orquesta insuficientes y con instrumentos inservibles por vetustos, y, seguramente, escenografías desvencijadas. Tampoco fue generoso con la plantilla canora operística. Obligar a una cantante a permanecer en escena a toda costa, pese a su enfermedad, revela miopía: no se puede mantener el espectáculo sólo por la recaudación en taquilla, ante el miedo a la suspensión de la función, con las consiguientes devoluciones del dinero al público. A las postrimerías de la temporada, obró la cordura, abaratando los precios para permitir el acceso a la menestralía.

Esa política empresarial justifica el que haya ópera en el Teatro Apolo (4) y en el Teatro Princesa (4), además, por supuesto, del Teatro Principal.

También se le debe censurar que tuviera un criterio crematístico a la hora de elegir el elenco. Los cantantes fueron discretos, -seguramente con bajos *cachettes*-; aunque hubo notorias excepciones, como el barítono valenciano Pedro Fárvaro, empero, un *segundo espada* –considerado en

términos internacionales siempre, claro- que acaso brilló más por su dimensión docente. Por eso valoramos en conjunto la temporada como un fracaso. Otro problema endémico son los escasos ensayos, que afectaban a óperas de gran calado, como la *Grand Opéra* francesa o la italiana *belcantista*. Con pocos ensayos, es imposible hacer milagros: la improvisación en la ópera no es buena compañera para conseguir buenos resultados artísticos. Elías Martínez obró de consuno con José María de la Cueva, cuyo papel quedó reducido a ser el representante del primero.

En cuanto a los títulos operísticos, obviamente es más variado, al ser la temporada de mayor duración. Prosigue el predominio de Verdi, con “*La Forza del destino*” (5), “*Rigoletto*” (4), “*Il Trovatore*” (2), “*Ermani*” (2) y “*La Traviata*” (1). La presencia relativamente importante de Bellini, con “*Norma*” (7) y “*La Sonámbula*” (5), probablemente esté influida por la elección de los cantantes. Las óperas de Donizetti ocupan un lugar testimonial, aunque con títulos poco conocidos, como “*Linda de Chamonix*” (2), al que cabe agregar “*Lucia di Lammermoor*” (1) y “*Lucrecia Borgia*” (1). La ópera francesa mantiene su cuota de representación. Meyerbeer es el más beneficiado, con “*La Africana*” (4), y “*Dinorah*” (4), un título de cierto predicamento durante aquella época. Completan la nómina gala Halévy, con “*La Judía*” (3) y el incombustible Gounod con su maravillosa ópera “*Faust*” (2). En el caso de la ópera alemana, sólo se representa “*Marta*” (5), vinculada a las compañías de zarzuela, en los teatros Apolo y Princesa, una costumbre de la época. Aunque “*Marta*” sigue los pasos estilísticos del compositor francés Auber. Por último, la única representación de “*Marina*” se relaciona también con la zarzuela.



3.5.2.- COMPAÑÍA DE AGOSTINO DELL'ARMI, EN EL TEATRO PRINCIPAL.

Elías Martínez, el empresario de los teatros Principal, Apolo y Princesa,³¹⁴ nombró un representante de la múltiple empresa a fines de septiembre: José María de la Cueva. Fue entonces cuando se publicó la lista de la compañía de ópera italiana. Es la primera vez que la batuta de Cocentaina, José Valls, -el cual llevaría a cabo una excelente labor en el desarrollo de la música sinfónica en Valencia años después-, aparece como director de orquesta, segundo maestro director y concertador, detrás de Nicolás Guerrero. La tercera batuta era la de José Vidal.

Entre los cantantes, Olimpia Trebbi, soprano ligera, venía avalada por el triunfo cosechado en el papel de Gilda de la ópera "*Rigoletto*" de Verdi,

³¹⁴ En ocasiones, aún aparecía en la prensa con la denominación acuñada durante el Sexenio Democrático: Teatro Libertad. (Cfr. "El Mercantil Valenciano", 12 de septiembre de 1878).

representada en Turín. También el primer barítono, Caetano Toledo, había sido anunciado como un excelente cantante.³¹⁵ El bajo Augusto Fiorini era ya muy conocido por el *respetable* valenciano durante la monarquía de Alfonso XII; habiendo cantado en el Teatro Principal de Valencia desde 1875. Además de la mezzosoprano Filomena Llanes y los barítonos Pedro Fárvaro y Francisco Sales, los comprimarios y partiquinos eran valencianos.

El abono era muy ambicioso, con una temporada de 136 funciones. Por eso, el importe se satisfacía en dos plazos, abonándose el segundo el día 1 de diciembre de 1878. Existía también un abono más económico, por 30 funciones.³¹⁶

Función / Elenco	Nombre y apellido
Maestro director, compositor y concertador	Nicoló Guerrera
Maestro director y concertador	José Valls
Director de orquesta	José Vidal
Prima donna soprano absoluta dramática	Adalgisa Gabbi
Prima donna absoluta del género <i>leggero</i>	Olimpia Trebbi
Prima donna mezzosoprano y contralto absoluta	Filomena Llanes
Primer tenor absoluto dramático	Tomaso Villa

³¹⁵ “El Mercantil Valenciano”, 24 de septiembre de 1878.

³¹⁶ “El Mercantil Valenciano”, 29 de septiembre de 1878.

Primer tenor absoluto del género <i>leggero</i>	Vittorio Cantoni
Primer barítono absoluto	Caetano Toledo
Primer bajo absoluto	Augusto Fiorini
Otro primer bajo y comprimario	Liberato González
<i>Caricato</i> genérico	Antonio Carapia
Segunda donna comprimaria genérica	Isabel Aleixandre
Segundo tenor comprimario	Joaquín Tormo
Segunda donna comprimaria	Anita Aleixandre
Segundas partes y partiquinos	Cármén Soriano Tomás Costa Francisco Belenguer Gonzalo Bartual Ramón Sáez
Director de escena	Sebastián Pla
Maestro de coros	Joaquín Almiñana
Director de la banda	Joaquín Zamarra
Arpista	Vicenta Tormo
<i>Violín concertino</i>	Pascual Faubel
Coristas de ambos sexos	40
Banda en la escena	16 instrumentistas
Profesores de orquesta	48
Autor	Francisco Constan
Maquinista	Ramón Alós
Director de la sastrería	Vicente Piera

Encargados de la guardarropía	Francisco Mora Sanlucas Vicente A. Gil
Atrezistas	Vicente Arambol Francisco Colubi
Peluquero	Joaquín Catalá
Encargado de la luz Drumond	Ricardo Alós
Pirotécnico	Joaquín Sanchis

Pese a que la compañía no tenía ningún cantante de verdadera primera fila, sin embargo, comparativamente, ofrecía unos precios eran elevados.

PRECIOS: ABONO POR TEMPORADA DE 136 FUNCIONES		
TIPO DE LOCALIDAD	PRECIO DE CADA PLAZO (en reales de vellón, Rvn)	ABONO POR 30 FUNCIONES (en reales de vellón, Rvn)
Palcos plateas y principales, sin entrada	2720	-
Palcos interiores, plateas y principales, sin entrada	1360	-
Palcos de segundo piso, sin entrada	1032	-
Palcos interiores de segundo piso, sin entrada	816	-

Butacas con entrada personal ó por billetes	408	200
Delanteras de anfiteatro de platea con entrada	340	170
Delanteras de segundo piso con entrada	340	170
Delanteras de piso tercero con entrada	272	140

La temporada comenzó el 27 de octubre con el título verdiano *“La Forza del destino”*.³¹⁷ Se volvió a representar los días 29 y 30 de octubre; así como el 19 de noviembre.

El 3 de noviembre, la ópera de Friedrich Von Flotow, *“Marta”*,³¹⁸ repetida al día siguiente, 4 de noviembre. En el reparto, Olimpia Trebbi, Filomena Llanes y Vittorio Cantoni.

Marta	Olimpia Trebbi
Julia	Filomena Llanes
Lyonel	Vittorio Cantoni

Aquel domingo 3 de noviembre fue un día aciago para el empresario Elías Martínez. En una función de sobremesa, a las 15 horas, los actores que interpretaban *“Don Juan Tenorio”* de Zorrilla suprimieron la última escena. El

³¹⁷ “El Mercantil Valenciano”, 27 de octubre de 1878.

³¹⁸ “El Mercantil Valenciano”, 3 de noviembre de 1878.

Teatro Principal se convirtió en una plaza de toros por la <*infernál algarabía que duró diez o doce minutos*>; y, por ese motivo, Elías Martínez fue citado al día siguiente ante el alcalde la ciudad.³¹⁹

Pero es que la ópera “*Marta*”, que comenzó a las 20 horas, fue un fiasco, por la deficiente puesta en escena y porque el título de Friedrich Von Flotow no había sido suficientemente ensayado:

Anteanoche debutaron en el teatro Principal la tiple ligera señorita Trebbi y el tenor señor Cantoni, ejecutando la conocida ópera del maestro Flotow, titulada <Marta>.

La interpretación que tuvo esta bonita partitura no satisfizo ni á los menos exigentes, no tanto por las condiciones de los artistas encargados de la representación como por el descuido con que fue puesta en escena. Nosotros creemos no equivocarnos al asegurar que le han faltado por lo menos dos ensayos.

La señorita Trebbi, que demuestra tener conocimiento de la escena y que canta con afinación, estaba tan afectada, que sería de todo punto injusto juzgar de su mérito por la manera cómo interpretó el papel de Marta. Cuando la oigamos en otra ópera, podremos emitir el juicio que nos merezcan las condiciones artísticas de la señorita Trebbi.

El señor Cantoni cantó con la maestría y buen gusto que tiene acreditados el papel de Leontino, recibiendo muchos y justos aplausos al concluir la bellísima romanza del tercer acto.

La señorita Llanes, aunque ligeramente indispuesta, estuvo bien.

*La orquesta menos que mediana.*³²⁰

A pesar de ello, “*Marta*” volvió a subir a la escena el día 27 de noviembre.

Al día siguiente del estreno de “*Marta*”, el 6 de noviembre, se produjo la *mise en scéne* de “*Lucrecia Borgia*”.

³¹⁹ “El Mercantil Valenciano”, 5 de noviembre de 1878.

³²⁰ “El Mercantil Valenciano”, 5 de noviembre de 1878.

Alfonso d'Este, Duque de Ferrara	Augusto Fiorini
Lucrecia Borgia	Adalgisa Gabbi
Gennaro	Vittorio Cantoni

Si bien la interpretación de los cantantes puede calificarse de *digna*, sin embargo la precipitación al ponerse en escena, con la consiguiente falta de ensayos, resentía los resultados artísticos:

Anteanoche fue puesta en escena en el teatro Principal la preciosa ópera de Donizetti, <Lucrezia Borgia>.

Las esperanzas que la señorita Gabbi hizo concebir al público inteligente cuando por vez primera pisó el palco escénico del elegante coliseo de la plaza de las Barcas no han quedado defraudadas.

Si la señorita Gabbi puso de manifiesto en <La Forza> la esplendidez de sus facultades vocales y la delicadeza de su método de canto, ha demostrado en <Lucrezia> hasta dónde llega su genio como artista dramática. El primer acto de <Lucrezia>, se ha oído en Valencia pocas veces tan bien cantado como anteanoche.

El público prodigó calurosos y justos aplausos á la distinguida artista llamándola dos veces á la escena al terminar el primer acto de la ópera.

La señorita Llanes interpretó con la gracia y elegancia que tanto la distinguen el bonito papel de Ursini, haciéndose aplaudir en varios pasajes de la obra y muy en especial del brindis del último acto.

Los señores Vila y Fiorini contribuyeron al buen éxito que alcanzó la obra, siendo llamados á la escena en compañía de la señorita Gabbi al terminar el magnífico terceto del acto tercero.

La orquesta nada más que regular.³²¹

“*Lucrecia Borgia*” se volvió a representar el día 9 de noviembre.

³²¹ “El Mercantil Valenciano”, 8 de noviembre de 1878.

3.5.3.- LAS QUEJAS DEL PÚBLICO Y DE LA PRENSA AL EMPRESARIO ELÍAS MARTÍNEZ.

La política cultural del triple empresario Elías Martínez, basada en renovar rápidamente los títulos en cartel para así atraer al público y aumentar la recaudación en taquilla era, por el contrario, muy rúcana con los efectivos canoros y material instrumental, seguramente considerado secundario. Así, el número de tenores del coro era escaso; mientras que los instrumentistas del foso, la orquesta, se encontraban con instrumentos inservibles.

“El Mercantil Valenciano” se hizo eco de las quejas del público:

Dispense D. Elías Martínez, empresario de los teatros Principal, Princesa y Apolo, que, haciéndonos eco de las quejas del público, le manifestemos:

1º Que le extraña mucho se escatime la luz en todos ellos, especialmente en el primero, donde se llega hasta el extremo de apagar en cuanto comienza el acto último la lámpara del vestíbulo.

2º Que en los coros de ópera se nota la falta de tenores, contribuyendo esto en gran manera al deslucimiento de algunas piezas musicales.

3º Que en la orquesta hay instrumentos inservibles, que aunque se esfuerce mucho el profesor, no puede dominarlos, dándose con ello lugar á un sin número de incidentes, que aunque pequeños en sí, influyen poderosamente en la buena ó mala ejecución.

4º y último. Que se precipitan las obras para ofrecer novedad, perdiendo en la ejecución lo que se gana en el adelanto, y que es necesario que la elección de obras sea algo más acertada.³²²

³²² “El Mercantil Valenciano”, 8 de noviembre de 1878.

3.5.4.- EL DRAMATURGO JOSÉ ZORRILLA, TELONERO EN UNA FUNCIÓN DE ÓPERA. ELÍAS MARTÍNEZ RECTIFICA.

Tras la puesta en escena del drama verdiano “*Ernani*”, el 10 de octubre, hubo una curiosa función de ópera el día 13. Esa tarde, a las 20 horas, dio comienzo una *miscelánea*, con actos sueltos de “*Lucrecia Borgia*” –los dos actos primeros- y de “*La Forza del Destino*” –el acto tercero-. En uno de los intermedios, José Zorrilla, autor de “*Don Juan Tenorio*”, leyó algunas de sus poesías.

Ese mismo día, la empresa de Elías Martínez aprovechó para hacer una rectificación, una *nota bene* en la prensa. Tanto la orquesta del Teatro Principal cuanto el número de cantantes del coro serían más nutridos, al no haber función en el Teatro de la Princesa. La empresa, arrepentida de sus improductivas economías, encendió todos los farolillos que aparecieron en la decoración del primer acto de <*Lucrecia Borgia*>. Y, por último, las luces del vestíbulo a la salida del público estarían encendidas.³²³

El dramaturgo y poeta valisoletano volvería a realizar una lectura de sus poemas el día 15 de noviembre.

3.5.5.- EL FRACASO DE “RIGOLETTO”. “LA AFRICANA”. EL ENFADO DEL PÚBLICO ANTE EL ESTRENO DE “NORMA”. “LINDA DE CHAMONIX”.

Al día siguiente del recital de Zorrilla, en el Teatro Principal subió al proscenio la ópera “*Rigoletto*”, el día 16 de noviembre, repuesta con el nuevo amanecer, el 17 de noviembre, y los días 1 y 24 de diciembre. Aunque no hubo

³²³ “El Mercantil Valenciano”, 13 de noviembre de 1878.

críticas musicales ni *suelto*s, la prensa admite que <*no satisfizo los deseos del público*>.³²⁴

Tras este título verdiano llegó el *opus magnum* de Meyerbeer: “*La Africana*”, el 23 de noviembre, con otras funciones posteriores: 24, 28.

El estreno de “*Norma*”, el 4 de diciembre, fue un malentendido que provocó el enojo del público. El tenor Tomaso Villa abandonó la escena para ir a buscar un médico. Una parte de los aficionados interpretaron el gesto como un desplante, y patalearon el coliseo de la calle de las Barcas:

Hace tiempo que el público que concurre al teatro Principal está disgustado con lo que allí pasa. Anteanoche ya hubieron conatos, sirviendo de pretexto la indisposición que aquejaba al tenor señor Villa. Dicho artista se presentó en escena visiblemente indispueto y sin haberlo anunciado al público, dando lugar á que algunos individuos que ocupaban los altos del teatro hicieran demostraciones nada lisonjeras para el mismo. Enardecióse entonces el señor Villa, y después de soltar tres atronadores berridos, decidióse a abandonar la escena para ir en busca del facultativo ó del anunciador que manifestase al público la indisposición en que se encontraba.

*Aquí fue Troya: unos interpretaban la retirada del tenor como un desaire hecho al público; otros sospechaban mil diabluras, y muchos silbaban y traqueteaban á la empresa, á la que se supone culpable de cuanto está ocurriendo en el coliseo citado.*³²⁵

Fue un verdadero despropósito el estreno del *capolavoro* de Bellini, porque los cantantes no tenían condiciones para interpretar esa ópera *belcantista*:

Ante un numeroso y escogido público que llenaba casi por completo las localidades del Teatro Principal, púsose el domingo en escena la preciosa ópera del inmoral Bellini, titulada <Norma>.

³²⁴ “El Mercantil Valenciano”, 19 de noviembre de 1878.

³²⁵ “El Mercantil Valenciano”, 6 de diciembre de 1878.

Ninguno de los artistas encargados de su interpretación tiene condiciones a propósito para sobresalir en el género al que pertenece la inspirada obra del inmortal Bellini: esto, sin embargo, la señorita Gabbi hizo esfuerzos para complacer á sus admiradores, y en honor a la verdad, debemos decir que no solamente consiguió sus deseos, sino que tuvo momentos de verdadera inspiración que le valieron ruidosos y justos aplausos. Cantó la <Casta Diva> con mucho gusto, afinación y sentimiento, y rayó a gran altura en el dúo del primer cuadro del acto tercero. La señorita Gabbi fue llamada varias veces al palco escénico durante la representación de <Norma>.

La señorita Trebbi compartió en muchas ocasiones con la Gabbi los aplausos del público y fue también llamada á la escena.

El tenor señor Villa hizo cuanto pudo para salir airoso de su cometido, consiguiéndolo algunas veces.

El señor Fiorini muy descompuesto en el último acto.³²⁶

El elenco de “Norma” estaría compuesto por los siguientes papeles estelares:

Norma	Adalgisa Gabbi
Adalgisa	Olimpia Trebbi ³²⁷
Pollione	Tomaso Villa
Oroveso	Augusto Fiorini

Hubieron más funciones de “Norma”: los días 8, 9, 14, 15 y 28 de diciembre. En la representación del 9, mejoraron los resultados. La prensa

³²⁶ “El Mercantil Valenciano”, 9 de diciembre de 1878.

³²⁷ Aunque Olimpia Trebbi era una soprano ligera, no existen más papeles femeninos en la magna ópera de Bellini, además de la propia “Norma”, claro. El *roll* de “Adalgisa” es para mezzosoprano. La única explicación plausible es que se hiciese una transposición varios tonos más alta para adaptarla a su voz.

calificó a "Norma" como <una de las óperas que mejor ejecución han tenido durante la presente temporada>. ³²⁸

"Linda de Chamounix", este infrecuente título de Donizetti, sucedió a "Norma" en el cartel, el día 11 de diciembre. Pasó sin pena ni gloria. ³²⁹

Con el despertar del año 1879, el 3 de enero, se reprizó "La Forza del Destino". Se volvería a representar el día 27 de las mismas calendas. La última función tendría lugar el día 21 de febrero.

Cinco días después del estreno de "La Forza del Destino", el 8 de enero, "Linda de Chamounix".

La función del día 11 incluyó una curiosidad en el programa. Al término del segundo acto de "La Traviata", y a manera de intermedio, para separar la representación de los dos actos postreros, los Siete Hermanos Spira, conocidos en toda Europa como *Los niños campanólogos*, interpretaron un *potpourri* con piezas populares austriacas, alemanas, e incluso, una *Serenata* de Schubert. Estos niños actuaron al día siguiente en el Teatro Apolo, en el intermedio de la ópera "Martha", una función de ópera aislada.

El día 18 de enero subió a la escena un título infrecuente: "L'Ebreá", versión italiana de "La Juive", *Grand Opéra* francesa de Jacques Fromental Halévy, con libreto de Eugène Scribe, el magno libretista que tanto colaboró con Meyerbeer. "El Mercantil Valenciano" le dedicó una concisa crónica a esta partitura de Halévy, que sirvió para reconocer que "L'Ebreá" <ha sido la ópera mejor cantada en el teatro Principal durante la presente temporada>:

³²⁸ "El Mercantil Valenciano", 12 de diciembre de 1878.

³²⁹ "El Mercantil Valenciano", 13 de diciembre de 1878.

Las últimas representaciones de <La Ebreja>, han atraído al teatro Principal un público tan numeroso como escogido, alcanzando en ellas muchos y merecidos aplausos la señorita Gabbi y el tenor señor Villa.

Indudablemente esta ha sido la ópera mejor cantada en el teatro Principal durante la presente temporada. La señorita Gabbi tiene momentos de verdadera inspiración, y en cuanto al señor Villa, hemos de reconocer que en el cuarto acto raya á envidiable altura y se hace digno de la ovación que el público le tributa las noches en que se canta en el Principal <La Ebreja>.³³⁰

“L’Ebreja” volvería a representarse el día 22.³³¹

La temporada continuaba. El empresario de los teatros Principal, Princesa y Apolo reforzó el elenco canoro con la tiple Enriqueta Baillou para debutar con “*La Sonnambula*” de Bellini. Enriqueta Baillou procedía de Madrid.³³² El debut se produjo el día 25 de enero, con la *mise en scène* de “*La Sonnambula*”. Una nueva función tuvo lugar al día siguiente, 26 de enero.

El 29 de enero le tocó el turno a “*Il Trovatore*”, *función a beneficio* del barítono Toledo.

Leonora	Adalgisa Gabbi
Azucena	Filomena Llanes
Manrico	Tomaso Villa
Conde de Luna	Caetano Toledo

³³⁰ “El Mercantil Valenciano”, 21 de enero de 1879.

³³¹ Proseguía la política promiscua del empresario, combinando ópera con dramaturgia y comedias de magia, en el Teatro Principal se celebró ese día una doble función: la de sobremesa, a las 15 horas, una comedia de magia en cuatro actos, “*La Redoma Encantada*”; por la noche, a las 20 horas, la ópera “*L’Ebreja*”. (Cfr. “El Mercantil Valenciano”, 22 de enero de 1879).

³³² “El Mercantil Valenciano”, 22 de enero de 1879.

Fue una función que anduvo muy concurrida:

*En la primera representación que se verificó anoche en el coliseo Principal, de la partitura de Verdi <Il Trovatore>, los artistas merecieron el beneplácito del numeroso público que á la misma concurrió, quedando en extremo satisfecho el beneficiado señor Toledo. Las señoritas Gabbi y Llanes y el señor Villa, interpretaron con maestría sus respectivos papeles y el público salió del coliseo bastante satisfecho.*³³³

Esta ópera, basada en el drama de Antonio García Gutiérrez, volvió a representarse el último día de enero, 31.

El primer día de febrero subió un nuevo título a escena: “*Dinorah*”, una deliciosa ópera semiseria del genial Meyerbeer. En ella debutó el barítono Fárvaro –quien se convertiría en maestro de canto de notables cantantes-, junto a la tiple Enriqueta De Baillou, la mezzosoprano valenciana Filomena Llanes y el tenor Cantoni.³³⁴

Dinorah	Enrique De Baillou
Pastora	Filomena Llanes
Corentin	Vittorio Cantoni
Höel	Pedro Fárvaro

Al día siguiente, 2 de febrero, se repitió “*Dinorah*”.

La *función a beneficio* del Hospital tuvo lugar el día 7 de febrero, con la ópera de Verdi “*Hernani*”. En cambio, el *beneficio* del tenor Vittorio Cantoni se

³³³ “El Mercantil Valenciano”, 31 de enero de 1879.

³³⁴ “El Mercantil Valenciano”, 1 de febrero de 1879.

trasladó al Teatro Princesa el día 8 de febrero, con la ópera española de Emilio Arrieta, <Marina>. Esta obra se mantuvo en cartel en el Teatro de la Princesa los días 9 y 11 de febrero. En el reparto, junto a Vittorio Cantoni, Enriqueta Baillou y el barítono Fárvaro.

Marina	Enriqueta De Baillou
Jorge	Vittorio Cantoni
Roque	Pedro Fárvaro

Por su parte, la *función a beneficio* de la tiple Adalgisa Gabbi se celebró el día 13 de febrero, con “Faust”, título que se repitió al día siguiente.

El 15 de febrero, “Dinorah”.

3.5.6.- LA INDISPOSICIÓN DE ENRIQUETA DE BAILLOU. LOS MÉDICOS INTERVIENEN EN LA ESCENA, TRAS LAS BAMBALINAS.

La función de “La Sonnambula” del día 16 de febrero fue verdaderamente accidentada. La tiple Enriqueta Baillou fue obligada a cantar por el empresario de los teatros Principal, Apolo y Princesa, a pesar de que ella sufría una indisposición. Tan sólo aguantó treinta minutos en el proscenio del Teatro Principal. La ópera se interrumpió. La intervención de los médicos le permitió continuar a duras penas hasta el final de la representación. El empresario Elías Martínez estuvo a punto de ser multado por esa despótica decisión:

Anteanoche se puso en escena en el teatro de la Princesa la preciosa ópera <La Sonámbula>, y nada diríamos sobre el particular á no ser por lo ocurrido durante la representación. En primer lugar comenzó la función media hora más tarde de la señalada, falta que de continuo se notó en aquel coliseo, que ya ha degenerado en costumbre. Levantado el telón, después de haber demostrado el público su impaciencia repetidas veces, resultó que la apreciable artista señora Baillou se hallaba visiblemente indispuesta hasta el extremo de que comenzada la obra, tuvo que suspenderse antes de terminar el primer acto, á consecuencia de no poder cantar la indicada señora. El público que llenaba por completo las localidades del mencionado coliseo, por deferencia sin duda á la aplaudida artista, se mantuvo en silencio, aunque el presidente trató de multar á la empresa, según tenemos entendido, por haber obligado á trabajar á una cantante que en realidad no podía.

Pasado un buen rato y gracias á los auxilios facultativos que se le prodigaron á la señora Baillou, pudo continuarse la representación de la obra, si bien de la manera que pueden considerar nuestros lectores.³³⁵

Con la puesta en escena de otra ópera de Meyerbeer, verdadero *Opus Magnum*, “*La Africana*”, se presentó el barítono Francisco Sales en el papel de Nelusko, el día 17 de febrero, asistiendo a la función su maestro, desplazado desde Madrid, el barítono Ronconi.³³⁶ La presentación del barítono valenciano motivó una extensísima crítica firmada por Ignacio Vidal y Teruel. Se deshizo en elogios hacia el barítono valenciano, al que le pudo la emoción, o el *orgasmo*, como se acuñaba *in illo tempore*, razón por la cual la emisión de su voz fue forzada:

Privilegio ha sido hasta hace pocos años de la hermosa patria de Dante, llenar con hijos suyos las filas del numeroso ejército de artistas que llevan la noble misión de dar á conocer al mundo civilizado las mejores obras del repertorio lírico-dramático. Pero este privilegio va cayendo en desuso, y actualmente Francia, Alemania, España, y hasta la mercantil Inglaterra, van aportando numeroso contingente de artistas, que adquieren gran celeridad en el mundo musical por las

³³⁵ “El Mercantil Valenciano”, 18 de febrero de 1879.

³³⁶ “El Mercantil Valenciano”, 17 de febrero de 1879.

excepcionales dotes que en ellos concurren para el cultivo del referido arte.

Decimos esto, á propósito de la presentación por primera vez en la escena de nuestro paisano el joven barítono D. Francisco Sales, suceso ocurrido en la noche del lunes último, y del que vamos a ocuparnos con la extensión que requiere, por cuanto viene á revelar que los españoles sacudiendo su antigua inercia, tratan de colocar el nombre de nuestra querida patria á la altura que sus gloriosos recuerdos merecen. Buena prueba de lo que decimos son los nombres de Gayarre, artista sin rival en el mundo, Elena Sanz, Filomena Llanes, Cepeda, Padilla, Abrugnedo, Aramburo, Uetam, Frappoli y otros muchos que en este momento no recordamos, que constituyen la admiración de los públicos de las principales ciudades de Europa.

A formar parte de esta numerosa pléyade de artistas, viene ahora animado de los mejores deseos el joven barítono D. Francisco Sales, quien con una perseverancia sin límites y sin reparar en la magnitud é importancia de la empresa que acomete, se decide a sentar plaza en las filas del arte, armado únicamente de una gran fuerza de voluntad y con una decisión digna de los antiguos almogávares.

¿Pero quién es Sales? se preguntarán muchos. Nosotros nos encargaremos de contestar a esta pregunta, con el mayor laconismo posible. Hijo de una apreciable familia de esta ciudad, Sales reveló desde sus primeros años una vocación entusiasta por la música, cuyos secretos trató de conocer, valiéndose de distinguidos profesores de esta capital, y contando para la realización de sus propósitos con la valiosa ayuda que le prestaban sus padres, dedicados a una honrosa y lucrativa profesión.

A medida que el joven Sales avanzaba en sus estudios, crecía su propósito de dedicarse al teatro, en el que esperaba obtener los lauros á que se hacen acreedores los artistas que se lanzan con fé y vocación decidida al estudio de esas creaciones que han inmortalizado los nombres de Mozart, Rossini, Bellini, Donizetti, Meyerbeer y otros muchos compositores no menos dignos de recordación.

Sales, complaciente con sus amigos hasta el extremo, estaba siempre dispuesto á conocer los adelantos que realizaba en el canto; así es que raro era el concierto, ú otra clase de función en donde la música formase parte del programa, que no se oyera la voz del señor Sales, en la ejecución de los mejores trozos de música de los más celebrados autores. Esta circunstancia avivó aún más en su mente el deseo de dar á conocer sus ventajosas facultades en el palco escénico, en lo cual también influían los consejos de sus amigos; pero Sales, comprendiendo mejor que nadie, que semejante propósito no lo llevaría á cabo sino mediante un estudio superior, y por lo

tanto, más profundo y detenido del arte lírico-dramático, decidió marchar á Italia.

Afortunadamente para él ocurrió un hecho por aquellos días que vino á favorecer sus intentos, sin necesidad de salir de España. El célebre barítono Ronconi, después de una larga y gloriosa carrera en la escena, perdida ya la fuerza y brillantez de sus medios vocales, pero en plena posesión aún de sus vastos conocimientos artísticos, se estableció en Madrid, con el objeto de enseñar sus conocimientos á los jóvenes que quisieran dedicarse al teatro. Apenas tuvo noticias Sales de esto, comunicó á Ronconi sus propósitos, quien se propuso realizarlos contando de antemano con la perseverancia y estudio de su nuevo discípulo.

Dos años y medio próximamente ha estado Sales en Madrid, repartiendo el tiempo entre el Conservatorio oficial de música y el particular que dirige el señor Ronconi, hasta que creyendo este que su discípulo estaba en aptitud de hacer su aparición en la escena, convinieron uno y otro que el debut se verificase en el teatro Principal de esta ciudad, donde cuenta con muchos amigos el novel artista, y por la circunstancia de ser su país natal, eligiendo para darse á conocer la difícil parte de <Nelusko> del grandioso spartito de Meyerbeer <La Africana>.

Antes de hacer su salida en el palco escénico, quiso cantar delante de sus amigos en una reunión de carácter íntimo, determinando hacerlo en una de las notables veladas literario-musicales que con tanto aplauso vienen celebrándose en el Ateneo.

Ya en ocasión oportuna dimos cuenta á nuestros lectores de la citada velada, y por razones fáciles de comprender nos abstuvimos de hacer un análisis detenido de las facultades que adornan á nuestro paisano Sales, ya porque no se creyera que nuestras palabras se interpretasen de una manera distinta y equivocada, atendido la simpatía que profesamos al novel artista, ya igualmente por la imposibilidad de hacer un examen concienzudo, por no ser lo mismo cantar en un salón reducido, que en un teatro, en donde el movimiento escénico, entra por mucho en la interpretación de un personaje.

Mas vino la prueba decisiva para el Sr. Sales. Una numerosa y distinguida concurrencia acudió presurosa al teatro Principal, ávida de conocer por sí misma las aptitudes que reúne el neófito en el sacerdocio del arte lírico-dramático.

Iba á verse de una manera palpable y evidente, que el conocido adagio de que <nadie es profeta en su tierra> no tiene aplicación á Valencia, en donde si bien es cierto no ha hecho muchos progresos el principio de sociabilidad, tan fecundo en óptimos frutos en todas las esferas de la vida humana, en cambio sus hijos que sobresalen en el cultivo de

las ciencias y las artes, son agasajados, y reciben continuas muestras de simpatía que les sirvan de aliento en sus meritorios trabajos.

Faltaban algunos segundos para que el joven señor Sales, transformado en fiero y adusto salvaje, se presentara en escena, y se operó en el público cierto movimiento que es de por sí bastante para intimidar al más valiente. El joven debutante apareció en el palco escénico, vestido con propiedad, sin vacilaciones, reflejando en sus ademanes y miradas el odio mortal que sentía contra los asistentes al Concilio. Esta salida valió una nutrida salva de aplausos á Sales, que no ha vacilado para darse á conocer en representar una de las obras más difíciles para el barítono.

Pero donde el entusiasmo de la concurrencia se manifestó de un modo más ostensible y marcado, fue al interpretar el Sr. Sales el magnífico recitado que precede á la canción de <Adamastor> y en la ejecución de ésta.

Es necesario hacerse cargo de la situación, del momento crítico que se atravesaba; fijas todas las miradas del público en el debutante, cuyos movimientos y menores detalles no perdía aquél de vista para adivinar lo que pasaría en el ánimo del Sr. Sales. De nosotros podemos decir que no nos atrevíamos á respirar, temerosos de interrumpir con nuestro aliento al novel artista. ¡Tal era la congoja que se había apoderado de nuestro espíritu!

Pues bien; Sales cantó con corrección y seguridad dichos recitados, á cuyo final resonó con una triple salva de aplausos; y de igual modo la canción de Adamastor, en donde se hizo admira por la seguridad, aplomo y verdad que se notaban en sus movimientos, aplomo y verdad que se notaban en sus movimientos, reproduciéndose en mayor grado si cabe, que anteriormente, las manifestaciones del público.

Desde luego hemos de reconocer que la situación no era la más oportuna para que el señor Sales en la interpretación de la difícil parte de Nelusko pusiera de relieve sus condiciones de cantante. No obstante la aparente serenidad que exteriormente se notaba en su persona, no cabe duda que la emisión de la voz resultaba especialmente en los pasajes difíciles que tiene la indicada parte, algo forzada, revelándose bien á las claras que el debutante era presa de un orgasmo que impedía la libre manifestación de sus facultades. A pesar de esta circunstancia, muy digna de ser tenida en cuenta, puede asegurarse sin temor de incurrir en equivocación, que la del señor Sales es de regular extensión y volumen, de timbre bastante agradable en algún registro y un poco oscura en otros, aunque creemos que este defecto podrá desaparecer por el tiempo á fuerza de estudio, emitiendo los sonidos con afinación y gusto.

Pero donde el señor Sales sorprendió de un modo extraordinario al público fue bajo el punto de vista dramático, en donde hizo resaltar sus excelentes condiciones de actor. No tenemos inconveniente en decirlo; temíamos que flojease el señor Sales en la interpretación del personaje Nelusko, en expresar su verdadero carácter y aspecto dramático, y en honor del joven artista, nos equivocamos de medio á medio en nuestra presunción. Más nos pareció un consumado actor que un artista novel. En sus movimientos se notaba cierta soltura, despejo y propiedad, que no hemos visto en otros artistas avezados á esta clase de trabajos, sin tocar por ello en el límite de la exageración.

En resumen: á pesar de las circunstancias que rodeaban al joven barítono señor Sales, este salió airoso de su empeño. No diremos nosotros que nuestro amigo sea un consumado cantante; le falta todavía algo para serlo, y para lograrlo sólo le aconsejaremos la perseverancia en el estudio, y que no se engría con los cariñosos aplausos que el público le tributó en la noche del lunes, pues si bien no estaban exentos de justicia, preciso es reconocer que la amistad no era ajena á semejantes demostraciones.

IGNACIO VIDAL Y TERUEL.³³⁷

Por su parte, la mezzosoprano valenciana Filomena Llanes³³⁸ escogió “*Il Barbiere di Siviglia*” como función a beneficio, que se representó, por cierto, en el coliseo de la Princesa, el día 19 de febrero. “El Mercantil Valenciano” se hizo eco de la misma, en una escueta crónica. Filomena Llanes triunfó ante sus paisanos, consiguiendo llenar el Teatro Princesa:

Anteanoche se celebró en el popular coliseo de la Princesa el beneficio de nuestra encantadora paisana la señorita doña Filomena Llanes, mezzosoprano y contralto de la compañía de ópera que actúa en nuestra ciudad.

Púsose en escena la bellísima partitura de Rossini, <Il Barbiere di Siviglia>, que fue cantada con mucho gusto por los artistas encargados de su desempeño, particularmente por la beneficiada, que interpretó perfectamente el papel de Rosina,

³³⁷ “El Mercantil Valenciano”, 19 de febrero de 1879.

³³⁸ Tras actuar en el Teatro Principal, Filomena Llanes actuaría en Zaragoza, interpretando el papel de Leonora de la ópera “*La Favorita*” de Donizetti, alcanzando un gran éxito. (Cfr. “El Mercantil Valenciano”, 27 de abril de 1879).

obteniendo una verdadera ovación al cantar <La Juanita>, en lugar de la lección de música del acto último. El público pidió entre salvas de aplausos su repetición, y la señorita Llanes accedió gustosa á ello, volviéndola á cantar con la misma gracia y donaire que los hijos de Andalucía.

(...)

El teatro lleno por completo, habiendo recibido la señorita Llanes pruebas inequívocas de las simpatías que tiene en Valencia, dados los obsequios que recibió, entre los que se cuentan una magnífica corona y tres preciosísimos ramos de colosales dimensiones. En los entreactos se repartieron entre los espectadores, inspiradas poesías dedicadas á la beneficiada.³³⁹

3.5.7.- EL TENOR TOMASO VILLA DESTINA LA RECAUDACIÓN DE SU FUNCIÓN DE BENEFICIO A REDIMIR DEL SERVICIO MILITAR AL PINTOR CECILIO PLA.

La representación de “*La Juive*” del día 20 de febrero fue verdaderamente curiosa por su finalidad. Fue una función *a beneficio* del tenor Tomaso Villa. Sin embargo, este cantante destinó la recaudación para *redimir* del servicio militar al joven pintor Cecilio Pla, quien contaba entonces con 19 años. Cecilio Pla era hijo del director de escena del Teatro Principal.³⁴⁰ Como *partenaire* de Villa actuó Adalgisa Gabbi.³⁴¹

Eléazar	Tomaso Villa
Rachel	Adalgisa Gabbi

³³⁹ “El Mercantil Valenciano”, 21 de febrero de 1879.

³⁴⁰ “El Mercantil Valenciano”, 19 de febrero de 1879. (Al año siguiente, Cecilio Pla se estableció en Roma).

³⁴¹ Adalgisa Gabbi, junto con Filomena Llanes y los cantantes Pedro Fárvaro y Augusto Fiorini continuaron cantando en Zaragoza, tras acabar sus compromisos en el Teatro Principal de Valencia. (Cfr. “El Mercantil Valenciano”, 11 de mayo de 1879).

El día 22 de febrero le tocó el turno del *beneficio* de Enriqueta de Baillou, quien escogió “*Lucia di Lammermoor*”, representada en el Teatro Princesa.

La prensa anunció la conclusión de la temporada el día 23 de febrero de 1879, con la función a *beneficio* del primer bajo de la compañía, Augusto Fiorini, quien escogió el *capolavoro* de Bellini, “*Norma*”. En el reparto, Adalgisa Gabbi, el tenor Villa y la Srta. Trebbi, acompañando al bajo Fiorini.³⁴²

Norma	Adalgisa Gabbi
Adalgisa	Olimpia Trebbi
Pollione	Tomaso Villa
Oroveso	Augusto Fiorini

Sin embargo, la temporada se prolongaría un poquito más, realizando la empresa considerables rebajas en las dos últimas funciones de Carnavales. La primera de ellas, el día 24, una nueva representación de “*Dinorah*”. Al día siguiente, “*La Sonnambula*”. Con esta ópera de Bellini se anunciaron los precios económicos:³⁴³

LOCALIDADES	PRECIOS (En reales de vellón)
Butaca con entrada	6 reales
Delanteras de anfiteatro y segundo piso con entrada	5 reales
Butacas de anfiteatro y segundo piso	4 reales

³⁴² “El Mercantil Valenciano”, 23 de febrero de 1879.

³⁴³ “El Mercantil Valenciano”, 25 de febrero de 1879.

con entrada	
Delanteras y butacas del piso tercero con entrada	3 reales
Entrada general	2 reales
Tertulia	1 real

De manera epigonal, se llevaría a cabo una función postrera, ya en el Teatro Apolo, de la ópera “*Marta*”, de Friedrich von Flotow, el día 11 de marzo de 1879.

Marta	Martí
Lyonel	Eduardo Berges
Plunkett	Víctor Loitia
Julia	Montañés

Un fiasco de representación, mutilada, con formato de zarzuela, y con unos cantantes discretos:

La bella joya del arte musical que lleva el título de <Marta>, cuyos inspirados conceptos melódicos, van realzados con los atavíos de una instrumentación tan rica como variada, se puso anteanoche en el lindo teatro de Apolo, á presencia de un público distinguido, aunque no tan numeroso como en las noches anteriores.

Si hemos de manifestar lo que sentimos, nuestra opinión es contraria á que las óperas se conviertan en zarzuelas, porque, esto equivale á tanto como rebajar la categoría é importancia que disfrutaban las primeras.

En vez de este procedimiento, nosotros aconsejaríamos otro más en boga en los teatros de Europa. Creemos más conveniente para el arte y los artistas, que los libretos se

traduzcan al idioma del país donde hayan de representarse, acomodando aquellos á las partituras, y hecho esto, los artistas que se sientan dispuestos á interpretarlas, que practiquen un examen de sus facultades, y en caso de que éste resulte favorable, pueden llevar á cabo sus propósitos, desistiendo de éstos, para que en el referido examen les fuese adverso.

Así es como lograríamos ver representados en nuestra escena las óperas más aplaudidas sin mutilaciones, que sobre constituir una profanación artística, destruyan la unidad de una obra, bajo el punto de vista musical; y de este modo también se alcanzaría otro resultado muy apetecible, que no es otro que el de acostumbrar al público a oír dicha ópera en nuestro idioma, las cuales muchas veces se niega aquél á presenciar la representación, por la sencilla razón, según dicen muchos, de que no las entienden.

Dejando aparte estas consideraciones más propias de un trabajo más serio y detenido, que de una reseña encaminada á dar cuenta de la ejecución de la ópera <Marta>, ofrecida a nuestro público con el modesto traje de zarzuela, diremos, que dicha ejecución dejó algo que desear en su total conjunto. El tenor señor Berges, que posee una magnífica voz, es de lamentar que la emita con escaso método, hasta el punto de revelar una escuela de canto algo defectuosa. Esto mismo se nota en la ejecución de la bella romanza de la <Rosa>, que requiere para ello gran pureza en la emisión de voz, y una expresión acabada. Los que consiguen este resultado, pueden engalanarse con el dictado de artistas. Nosotros creemos que el señor Berges, que según noticias, lleva muy pocos años de carrera y cuyas dotes y buena voluntad somos los primeros en reconocer, conseguirá mediante estudio, una buena reputación entre nuestros artistas líricos.

En cuanto al barítono señor (Víctor) Loitia, somos muy parcos. Sin ser su voz muy extensa, y algo desigual en sus registros, tiene á su favor este apreciable artista, el emitirla sin grande esfuerzo, revelando al mismo tiempo conocer los secretos de la vocalización, y empleando diversos matices para la expresión.

Aun cuando se nos tilde de descorteses, sin que nuestro ánimo sea faltar á las reglas de buena educación, nos ocuparemos en último lugar de las triples señoras Martí y Montañés.

La señora Martí posee una voz de regular extensión, aunque no de mucho volumen, y su timbre es un poco velado; su estilo de canto es puro, y sólo lo desluce el trémolo con que en algunas ocasiones emite los sonidos. Creemos este defecto subsanable, que perjudica bastante la expresión en aquellos papeles de índole dramática.

Respecto a la señora Montañés, cuyos medios vocales son de mezzosoprano, es una cantante apreciable que tiene perfecto conocimiento de la escena; pero es de sentir que no emplee los matices necesarios para imprimir al canto el sentimiento que requiere, y que vienen á ser como las medias tintas que utiliza el pintor en sus cuadros.

Muévenos al extendernos un poco más de lo que tenemos costumbre al reseñar la ejecución de una obra que es ya conocida de nuestro público, por una parte la deuda que teníamos pendiente con éste desde que se dio a conocer en Valencia la compañía lírico-dramática que actúa en el teatro de Apolo, y por otra la necesidad de alentar al estudio á los que se dedican a la ímproba carrera del teatro, sembrada de escollos y dificultades, pues no basta para salir á escena tener buena voz, sino que es necesario primero saber cantar, y después de esto estudiar el personaje que se interpreta, expresar con verdad los sentimientos de que está poseído y la situación que atraviesa, porque sólo de esta manera podrá conseguirse el fin apetecido en toda obra dramática.

No terminaremos estas líneas, sin tributar nuestro sincero aplauso al distinguido maestro señor Cereceda, por el acierto con que dirigió la orquesta, y a ésta por lo bien que le secundó.³⁴⁴

El director de orquesta del Teatro de Apolo, señor Cereceda, en su función a beneficio, escogió “*La Sonnambula*” de Bellini, en la función del día 1 de abril de 1879.³⁴⁵

Conde Rodolfo	Víctor Loitia
Amina	Martí
Elvino	Eduardo Berges

Pese a que el público se comportó al principio de manera díscola por entender que una ópera *belcantista* no podía interpretarse con un formato de

³⁴⁴ “El Mercantil Valenciano”, 13 de marzo de 1879.

³⁴⁵ “El Mercantil Valenciano”, 1 de abril de 1879.

zarzuela, sin embargo la versión ofrecida en el Apolo alcanzó una cierta dignidad:

Anteanoche se puso en escena en el teatro de Apolo la bellísima partitura del inmortal autor de <Los Puritanos>, titulada <La Sonámbula>. (...)

Discordes estaban los pareceres acerca del resultado que obtendría la representación de una ópera de las condiciones de <La Sonámbula>, por una compañía habituada á cantar las diversas zarzuelas del repertorio español, pero el éxito obtenido ha satisfecho hasta a los más exigentes. Muchas eran las dificultades que se presentaban á los artistas encargados de cantarla, principalmente á la tiple señora Martí, pues además de tener que luchar con el recuerdo de cantantes distinguidas que la han representado no hace mucho tiempo en esta capital, tenía que vencer las propias de sus facultades naturales, digámoslo así, por cuanto la ópera de que se trata no es de la tesitura de dicha señora; pero afortunadamente todas se han vencido, que no hay nada imposible cuando hay una buena voluntad y afición al estudio, y en esta ocasión han demostrado que una y otra condición la poseen los artistas que dirige el señor Cereceda.

El teatro estaba completamente lleno, ocupando las localidades, el más distinguido público. Corrióse la cortina, y empezó la representación, permaneciendo el público en la mayor reserva, hasta que el dúo de tiple y tenor del primer acto no pudo menos que tributar y con justicia una triple salva de aplausos a la señora Martí y el señor (Eduardo) Berges. El segundo y el tercer acto se oyeron con mucha complacencia por el público, que aplaudió con calor los números más culminantes de la ópera, hasta que llegó al rondó final, pieza de verdadera prueba para las tiples.

Entre el más solemne silencio del público, lo cantó la señora Martí, con tal arte, con tal sentimiento, tan á conciencia, y con tanta riqueza de fermatas y picados, que los espectadores, al terminar su cometido la señora Martí, no pudieron menos que aplaudir con verdadero entusiasmo á dicha señora, haciéndola salir repetidas veces al palco escénico.

La orquesta hábilmente dirigida por el señor Cereceda, bien, lo mismo que los coros. Para concluir, enviamos nuestra más sincera felicitación al director de la compañía, y á la señora Martí, señor Berges y señor Loitia, que estuvo muy feliz en el desempeño de su papel del conde Rodolfo.³⁴⁶

³⁴⁶ “El Mercantil Valenciano”, 3 de abril de 1879.

“*La Sonnambula*” volvió a repetirse el día 4 de mayo en el Teatro Apolo.

El día 23 de mayo el primer tenor de la compañía del Apolo, Eduardo Berges, escogió la ópera cómica “*El Maestro Campanone*”,³⁴⁷ para su función *de beneficio*, con un éxito satisfactorio, ante la crítica y el público:

Con bastante concurrencia se verificó anteanoche en el teatro de Apolo el beneficio del tenor Sr. Berges. Se puso en escena la aplaudida ópera cómica del maestro Maza, Campanone, recibiendo todos los artistas que en su ejecución tomaron parte, expresivas muestras de simpatía y agrado.

(...)

*En el allegro del aria del tercer acto de Campanone, se reprodujeron idénticas demostraciones, que revelaban bien á las claras las simpatías que ha logrado alcanzar entre el público valenciano.*³⁴⁸

3.5.8.- EL DIRECTOR DE ORQUESTA GUILLERMO CERECEDA, NUEVO ARRENDADOR DEL TEATRO PRINCIPAL.

Fue anunciado a mediados del mes de agosto.³⁴⁹ Guillermo Cereceda, quien en la temporada anterior había dirigido la compañía de zarzuela que había actuado en el Teatro Apolo, se convirtió en el nuevo arrendador del Teatro Principal. Cereceda retornó a Valencia a fines del mes de septiembre de 1879.³⁵⁰ Nada más llegar al coliseo de la calle de las Barcas, Guillermo Cereceda presentó la lista de la compañía de zarzuela que actuaría en el Principal. Al frente, él mismo, empuñando la batuta en el foso.³⁵¹

³⁴⁷ Aunque la prensa la presente como “*ópera cómica*”, en realidad es una reducción a 1 acto de la zarzuela en 3 actos titulada “*Campanone*”. A su vez, es un arreglo libre de la ópera italiana “*La prova d’un opera seria*”, del compositor Giuseppe Mazza, estrenada en 1845.

³⁴⁸ “El Mercantil Valenciano”, 25 de mayo de 1879.

³⁴⁹ “El Mercantil Valenciano”, 23 de agosto de 1879.

³⁵⁰ “El Mercantil Valenciano”, 30 de septiembre de 1879.

³⁵¹ “El Mercantil Valenciano”, 5 de octubre de 1879.

3.6.- TEMPORADA 1879-1880.

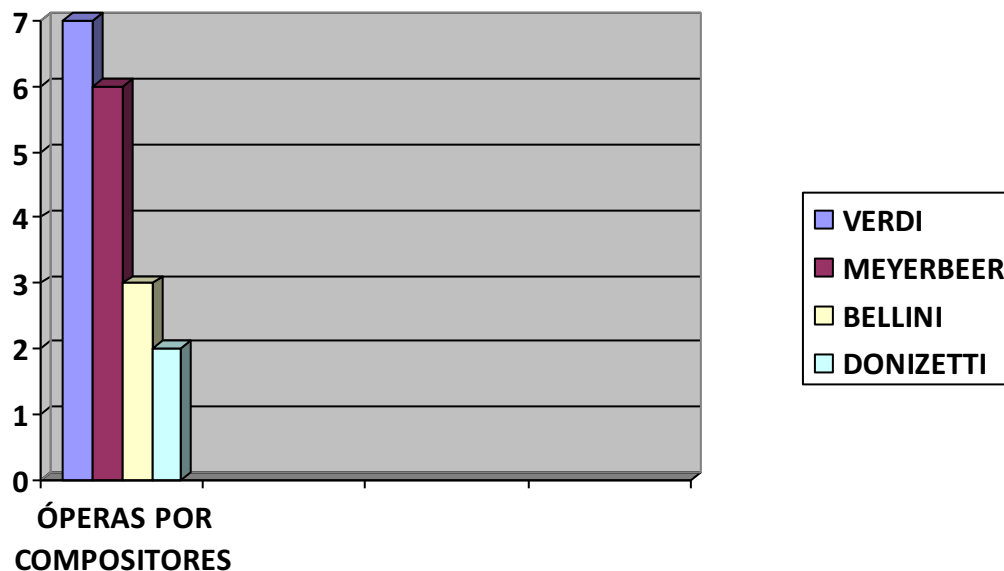
3.6.1.- CARACTERÍSTICAS GENERALES.

El hecho de que un director de orquesta se convierta en empresario arrendatario del Teatro Principal, -el único coliseo que sostuvo la actividad operística en la presente temporada teatral- no es garantía de éxito. Es evidente que conoce el mundo del teatro lírico. Pero Guillermo Cereceda, la batuta arrendataria, era un hombre de zarzuela. Además, era un director de orquesta muy mediocre, como puede deducirse de las críticas musicales periodísticas valencianas. Eso sí: fue inteligente a la hora de contratar a una compañía de ópera regentada por un barítono italiano, Vincenzo Quintilli-Leoni. Probablemente, actuó de consuno con el cantante transalpino. Buena parte de las voces son hispanas, de endeble calidad por cierto.

La temporada fue calamitosa, y ello provocó el enojo del público en algunas funciones.

El número de óperas representadas es escaso: 18 en total. A pesar de que este número, por su pequeñez, no permite deducir tendencias en el repertorio, sí que podemos afirmar la consolidación de Giuseppe Verdi, con 7 funciones: *“I Lombardi Alla Prima Crociata”* (3), *“Nabucco”* (2), *“Il Trovatore”* (2). Meyerbeer mantiene su importancia, con 6 funciones: *“Los Hugonotes”* (3), *“Dinorah”* (2) y *“La Africana”* (1). Eran las óperas más emblemáticas del compositor alemán. Bellini se mantiene con *“La Sonnambula”* (3). Donizetti ocupa una posición residual: *“Poliuto”* (1) y *“Lucia di Lammermoor”* (1). La elección de los cantantes de algunas óperas escogidas en las respectivas funciones *de beneficio*, explica que se representen títulos harto infrecuentes,

como “*I Lombardi Alla Prima Crociata*”, una ópera de juventud del compositor del Roncole.



3.6.2.- EL “ORGASMO” DE LA SOPRANO SOLISTA, ANA FERRER, EN ESCENA.

La compañía de zarzuela de Guillermo Cereceda dejó mucho que desear. Cantantes gallináceos, descoordinación entre la orquesta, por un lado, y los cantantes, por otro,³⁵² entre desbarajustes varios.

Para colmo de desgracias, la única ópera que programó la compañía no pudo interpretarse a causa de un *accidente*. El día martes, 14 de las calendas de enero de 1880, estaba prevista “*La Sonnambula*” de Bellini, escogida por el propio Guillermo Cereceda para su *beneficio*, una función postrera camino de la despedida de la compañía. Para tal fin, Cereceda había contratado a la tiple Ana Ferrer, venida expresamente de Barcelona, quien se encargaría del papel

³⁵² “El Mercantil Valenciano”, 7 de enero de 1880.

femenino estelar.³⁵³ Sin embargo, cuando Ana Ferrer compareció en escena para cantar su parte protagonista de “*La Sonnambula*”, <fue acometida de un orgasmo que la privó del sentido>.³⁵⁴ Atendida por los facultativos, médicos de la empresa de Cereceda, se modificó a renglón seguido el programa, sustituyéndose “*La Sonnambula*” por la zarzuela “*Un Estudiante en Salamanca*”. Creemos que tal “*orgasmo*” debe entenderse como una sobreemoción que le causó una lipotimia. No puede comprenderse de otra manera.

Finalmente, “*La Sonnambula*” sería representada el día 23 de enero de 1880.³⁵⁵

La ópera de Bellini fue una de las mejores representaciones de una temporada anodina, mediocre, en donde el Teatro Principal adoleció de escenografías vetustas y vestuarios lastimosos. Ello no impidió que Guillermo Cereceda obtuviera pingües recaudaciones en taquilla:

También se ha ensayado la ópera italiana, mereciendo la elección (de) <La Sonámbula>, para lo cual se contrató expresamente á la señora Ferrer, que obtuvo en el desempeño una completa y legítima ovación. (...) En unión de <Tierra> y de <Entre el Alcalde y el Rey> han sido las que por su buena interpretación han sacudido un poco la inercia del público, que en ocasiones parecía adormecido por algún brebaje de adormideras.

De la dirección artística, valiera más no hablar. Cosas hemos visto que eran profanaciones artísticas, tales que hacían asomar el rubor al rostro. Pero la culpa de esto no debe achacarse toda á la empresa. Con toda dificultad se encontrará en España un escenario más desmantelado que el del teatro Principal. Apenas hay media docena de decoraciones en buen uso y éstas juegan en todas las obras y sirven para todas las épocas; y unos cuantos trastos que deberían ser quemados en una hoguera la víspera de San José. Por lo que toca al

³⁵³ “El Mercantil Valenciano”, 11 de enero de 1880.

³⁵⁴ “El Mercantil Valenciano”, 15 de enero de 1880.

³⁵⁵ “El Mercantil Valenciano”, 23 de enero de 1880.

vestuario y al servicio de la escena, bien se puede acusar á la empresa actual de abandono y de descuido manifiestos.

La gestión de la empresa puede calificarse de acertada. Ha impreso al trabajo actividad y novedad, y aunque esto haya hecho resentir a las obras de falta de ensayos, en cambio ha ofrecido una variedad necesaria en un teatro donde el público se renueva poco, es casi siempre el mismo.

El éxito mercantil ha sido excelente para el señor Cereceda y le obliga a mucho, si, como creemos, piensa continuar esta segunda temporada y el año próximo al frente del teatro Principal.³⁵⁶

3.6.3.- UNA NUEVA COMPAÑÍA DE ÓPERA ITALIANA EN EL TEATRO PRINCIPAL: LA “SOCIEDAD LÍRICA ITALIANA” DEL BARÍTONO VINCENZO QUINTILLI-LEONI.

Nada más despedirse la compañía de Guillermo Cereceda, comenzó a actuar una compañía de ópera italiana, la “*Sociedad Lírica Italiana*”. El empresario era el primer barítono de la misma: Vincenzo Quintilli-Leoni, ya conocido por el público valenciano. La prensa no publicó la lista de la compañía ni los precios de las localidades, hecho que ha dificultado nuestra investigación. Ello no es óbice para que podamos afirmar que, salvo el propio barítono-empresario, Vincenzo Quintilli-Leoni, los cantantes carecían de relevancia en el orbe canoro. En general, fueron intérpretes mediocres.

Levantó el telón de la temporada con la ópera de Verdi, “*Nabucco*”, el 15 de febrero.³⁵⁷

³⁵⁶ “El Mercantil Valenciano”, 13 de febrero de 1880.

³⁵⁷ “El Mercantil Valenciano”, 15 de febrero de 1880.

Abigaille	Amalia Fossa
Fenena	Maccaferri
Ismaele	Passetti
Nabucco	Vincenzo Quintilli-Leoni

La presentación de esta compañía de ópera, con cantantes genuinamente italianos, tras los desatinos de la compañía Cereceda, mereció un extenso texto crítico por parte del rotativo liberal, “El Mercantil Valenciano”. En el encabezamiento, el adagio latino *“Post nubila Phoebus”*,³⁵⁸ que ilustra bien a las claras la postura del rotativo, que respira, por fin, aliviado, al volver a contemplar ópera. Eso sí: a precios más elevados, sólo justificables si los cantantes tienen calidad. Para el anónimo artígrafo del periódico, la elección de *“Nabucco”* como ópera para levantar el telón y presentar a los cantantes no es apropiada, por considerarla una ópera *menor*, de juventud del compositor de Busetto. Los cantantes tenían sus limitaciones vocales. En el caso de la soprano Fossa, sus recursos técnicos permitían encubrirlos. Empero, el mejor, el empresario de la compañía, el barítono Vincenzo Quintilli-Leoni:

Post nubila Phoebus: esto dice la máxima latina que en el caso presente tiene una perfecta aplicación.

En efecto, después de habernos visto privados desde larga fecha, por causas que no son del caso referir ahora, de saborear las bellezas del verdadero drama lírico contenidas en las obras de los más reputados maestros, una empresa se ha encargado de cerrar el paréntesis abierto por otra menos afortunada en sus gestiones, llevando a la escena de nuestro primer teatro una compañía lírico-italiana que dará 16 representaciones de distintas óperas, amén de las funciones

³⁵⁸ *“Después de las nubes, el Sol”.*

extraordinarias, que, según reza una de las condiciones de abono, se propone verificar independientemente de éste. (...)

Inútil es decir que los precios de entrada y localidades han sufrido notable aumento, que únicamente encontraremos justificado en el supuesto de que el mérito de los cantantes responda á los anuncios que han precedido a su venida. (...)

Concretándolos a la primera representación, creemos, en primer lugar, poco acertada de la ópera <Nabucodonosor>, para darse á conocer a los nuevos artistas. No sabemos qué razón habrá influido en el ánimo del director artístico para preferir aquella obra á una cualquiera de las de Meyerbeer, como ahora se acostumbra. Si ha sido la de sacudir fuertemente los enmohecidos tímpanos auditivos de los aficionados á la buena música, valiéndose para ello de las fuertes sonoridades en que abunda el <Nabuco>, desde luego habremos de reconocer en el citado director facultades inteligente y profundo pensador, pues de otro modo no se concibe la preferencia que ha dado á la obra preferida.

Pasando a la ejecución del <Nabuco>, como quiera que esta ópera no tiene las dificultades que ofrecen las del repertorio moderno, especialmente las de Meyerbeer, Gounod y la última del mismo Verdi, en la que como es sabido ha modificado notablemente la factura y el estilo de su composición, no nos dá por completo la medida de sus facultades que adornan a los artistas que por primera vez pisan la escena de nuestro teatro Principal.

Empezando por la señorita Fossa, que dicho sea de paso, se nos presenta con títulos muy recomendables en atención á haber cantado en teatros de primer orden, debemos decir a juzgar por la primera impresión, que su voz es de bastante extensión y plenitud en el registro grave, aunque algo desigual en los timbres de los restantes registros, defecto que encubre con suma habilidad la señorita Fossa, valiéndose de una emisión fácil, y de un estilo correcto, cualidades que puso de relieve en la cavatina del acto segundo y en el dúo de tiple y barítono del mismo acto, si bien en esta última pieza echamos de menos la acentuación y el colorido dramático que requiere. A pesar de esto el público hizo salir a la señorita Fossa al palco escénico, prodigándola fuertes palmadas.

La mezzo-soprano señorita Maccaferri, reveló poseer buenos medios vocales, pero es tan corto en la citada ópera su papel, que nos reservamos emitir en otra ocasión nuestro juicio sobre el mérito de esta artista.

Lo mismo decimos del tenor Passeti, que a la simple vista no se distingue ni por su voz ni por el estilo de su canto. Veremos si las representaciones sucesivas nos obligan a modificar esta opinión.

*Respecto al barítono señor Quintilli-Leoni, el público de esta ciudad guarda excelentes recuerdos de este apreciable artista que en fecha no remota dio ostensibles muestras de su valer en la escena del Principal. Si bien es cierto que su voz ha perdido la frescura y la claridad de los timbres, no lo es menos que aún conserva el vigor y la fuerza necesaria para brillar en el teatro, y sobre todo el buen gusto en la emisión, su delicado fraseo.*³⁵⁹

La segunda función de abono, celebrada el 19 de febrero, fue un día grande para el Teatro Principal y para la compañía, toda vez que subió a la escena ese maravilloso *opus magnum* de Meyerbeer que es “*Les Huguenots*” (*Los Hugonotes*).

Valentina	Amalia Fossa
Margarita de Valois	Clementina de Vere Sapio
Paje Urbano	Mestre
Raoul de Nangis	Sani
Marcel	Meroles
Conde de Nevers	Belardo

La crítica del citado estreno de la compañía, firmada por I. Veité, es la primera de un conjunto de textos que son los más extensos de toda la prensa valenciana durante el reinado de Alfonso XII. Como podrá verse, el crítico está totalmente entregado al arte de Jakob Liebmann Beer, capitán de la *Grand Opéra* francesa. Fue un fracaso de representación, porque los cantantes, en general, no dieron la talla. Al público tampoco le gustó:

³⁵⁹ “El Mercantil Valenciano”, 17 de febrero de 1880.

TEATRO PRINCIPAL

LOS HUGONOTES

Llegó por fin el anhelado momento de ver puesta en escena la grandiosa concepción de Meyerbeer y Scribe. El aspecto que ofrecía la sala del teatro la noche del jueves era imponente. Pocas veces hemos visto á un público poseído de tanta ansiedad por escuchar los inspirados y profundos conceptos melódicos y las severas y atrevidas armonías con que vistió el ilustre maestro berlinés la bien zurcida trama basada en uno de los hechos más cruentos que registra la historia. La obligada frase la concurrencia era tan numerosa como distinguida, nunca tuvo mejor aplicación. Los palcos estaban repletos de hechiceras niñas, adornadas con sus mejores atavíos, viniendo á constituir verdaderos puntos luminosos que resplandecían en tan bellissimo conjunto. Allá en las alturas, en el sitio denominado, sin duda por el sarcasmo, el paraíso, bullía y se agitaba una masa compacta de cuerpos humanos, ansiosa de escuchar las múltiples bellezas en que abunda la obra. La temperatura era asfixiante: lo mismo podía convertirse el denso vapor que llenaba la sala en lluvia benéfica de aplausos, que en horrisona tempestad que viniera á disipar las risueñas esperanzas de artistas y empresarios.

Tal era el aspecto que ofrecía en la citada noche el interior del teatro Principal, cuando los primeros acordes de la introducción impusieron general silencio.

Descorrióse la cortina y se ofreció á la vista del público una sala del castillo del conde de Nevers, que brillaba por su completa oscuridad. Mala idea tiene la empresa de la esplendidez de aquél noble, cuando ni siquiera se le ocurrió colocar sobre la mesa del festín un par de candelabros que disipasen las sombras en que estaba sumida la estancia.

Pero abandonando estos detalles, que nos ocuparían demasiado, pasemos a examinar la ejecución de los <Hugonotes> en su conjunto, prefiriendo este método al de seguir narrando las peripecias que tuvo la obra durante su representación.

La señorita Fossa, en la interpretación de la interesante parte de <Valentina>, vino a confirmar plenamente el juicio que emitimos días pasados analizando sus facultades. No puede desconocerse que su método de canto es excelente y en un todo digno de la reputación que ha alcanzado, pero por lo mismo que reconocemos esto, no debemos callar una circunstancia que quizá haya pasado desapercibida para tan estimable artista, aunque no por esto deja de ser menos cierta y evidente, ó sea la debilidad de su registro medio, puesta

todavía más de manifiesto por el esfuerzo exagerado de voz que en los restantes registros suele emplear con grave detrimento del primero, logrando por este medio los aplausos de cierta parte del público aficionado á los efectos de relumbrón.

No es esto lo que buscan los inteligentes y los verdaderos aficionados al drama lírico, que prefieren a tales recursos otros de buena ley, que indudablemente posee la señorita Fossa. Así se explica la actitud fría é indiferente de la generalidad de los espectadores antes los rebuscados efectos de la señorita Fossa. En cambio, cuando la apreciable artista dice una frase con vigor y acento altamente dramático, la acompaña la admiración y los aplausos de los que aprecian el verdadero talento.

La expresión en ciertos momentos era propia, adecuada al personaje y á la situación, pero en otros resultaba fría, descolorida; ¿Por qué esta diferencia? ¿Qué explicación tiene tal desigualdad en la interpretación de Valentina? Consideraciones son éstas que sometemos de buen grado á la imparcialidad del público.

La señorita Clementina de Vere, mereció una acogida simpática del público. No era de esperar otra cosa dada su bonita y agradable voz, que sin ser de mucho volumen, es bastante extensa y la maneja con facilidad y buen gusto. La de Vere fue muy aplaudida á la terminación de la cavatina del acto segundo que cantó con muchísimo gusto y gran afinación. Pocas veces veremos tan bien interpretado el papel de Margarita.

Nuestra compatriota la señorita Mestre, que tiene una voz llena, robusta, ágil y bien timbrada, estuvo encargada de representar al page Urbano. Si bien en la parte de canto no dejó nada que desear, no sucedió lo propio en la dramática, pues resultó descolorida y falta de expresión la bella romanza del primer acto, cuyo defecto debemos atribuirlo á la impresión que produce siempre la presentación ante un público desconocido.

Pasemos á juzgar al intérprete de <Raoul>, señor Sani. Los partidarios de los artistas de gran voz deben estar de enhorabuena, pues los medios vocales de este tenor son de primer orden. Pero el señor Sani da tan excesiva importancia a los mismos que no vacila en sacrificar en su honor los matices, la expresión, el colorido, las maneras, en una palabra, todo lo que imprime carácter y sello de artista. Con estos antecedentes ya pueden figurarse nuestros lectores qué fue el <Raoul> hecho por Sani. Una cosa bastante apartada de la sublime creación de Meyerbeer.

Comenzando por el racconto del primer acto; este número musical que exige algo más que sonidos, pasó desapercibido para el público que no acertaba á darse cuenta del descuido con que lo cantaba el señor Sani.

Dejando á un lado otras escenas, y viniendo al gran dúo del acto cuarto, debemos decir rindiendo tributo á la justicia que aquí quedó demostrado de la manera más palpable y evidente que dicho tenor se halla desprovisto de todo sentimiento dramático, y que carece también de conocimiento escénico. La señorita Fossa quedó aquí en una situación desairada, pues necesitando un <Raoul> vehemente, apasionado, que revele la lucha de afectos encontrados que palpitan en su alma, se encuentra con un <Raoul> frío, desapasionado, indiferente.

El público no se entusiasmó como otras veces, al oír las grandes bellezas que contiene este dúo, una de las mejores páginas musicales que nos ha legado Meyerbeer.

Otro compatriota se dio a conocer en nuestra escena. Nos referimos al bajo señor Meroles que, en la ejecución del fanático hugonote, nos ha revelado al mismo tiempo las buenas facultades que le adornan y su inexperiencia escénica. Su voz en los registros medios y agudo es de buen timbre, clara y de bastante cuerpo, fácil y correcta en su emisión, acusando el registro grave cierta debilidad, que vino á hacerla más patente el orgasmo que visiblemente le afectaba, al que contribuyeron la doble circunstancia de cantar por primera vez la difícil parte de Marcelo, y la de su debut ante el público valenciano.

Esto explica el poco partido que supo sacar de la canción llamada de la Rochela, y su crecimiento por decirlo así, en el dúo con Valentina del tercer acto, en el que tanto la señorita Fossa como el señor Meroles, fueron llamados al palco escénico.

No vacilamos en afirmar que el señor Meroles honrará el arte y a su patria, si continúa como hasta hoy trabajando con fe y entusiasmo.

Hasta el señor Belardo no sacó todo el partido de que es susceptible la simpática figura del conde de Neveros, en atención a la monotonía de la tonalidad de su voz, y su defectuoso estilo de canto.

Los coros y la orquesta dejaron bastante que desear, por causa de lo poco ensayada que ha estado la obra. De aquí que las grandiosas escenas de la bendición de los puñales y la de la conjuración que la precede, resultaron deslucidas, a pesar de los múltiples esfuerzos llevados a cabo por el señor Ribera, cuyo talento y buenas disposiciones somos los primeros en reconocer, pero que no han podido manifestarse en la presente ocasión por causas que saltan a la vista.

El público se retiró poco satisfecho y esto es muy sensible si se tiene en cuenta de qué manera ha correspondido á las excitaciones de la empresa.

Y basta por hoy.

Veité.³⁶⁰

Tras una segunda representación de “*Nabucco*”, el día 22 de febrero, dos días después, el 24 de febrero, llegó un nuevo título verdiano: “*Il Trovatore*”.

Ferrando	Meroles
Conde de Luna	Vincenzo Quintilli-Leoni
Leonora	Amalia Fossa
Azucena	Mestres
Manrico	Sani

Otra extensísima crítica de I. Veité para una función que, en líneas generales, podemos calificarla de “aceptable”. El musicógrafo constata que “*Il Trovatore*” es una ópera muy apreciada por el público. Aprovecha de nuevo para ensalzar a “*Los Hugonotes*” de Meyerbeer, de la que destaca su rabiosa actualidad:

TEATRO PRINCIPAL

EL TROVADOR

Tiene esta ópera el envidiable privilegio de merecer la predilección del público que la oye siempre con regocijo, á pesar de las profundas modificaciones que el gusto ha sufrido

³⁶⁰ “El Mercantil Valenciano”, 21 de febrero de 1880.

de algunos años á esta parte, merced á los progresos que el drama lírico ha realizado.

Esta preferencia por <El Trovador> se explica fácilmente con sólo observar que al interés del argumento y al atractivo irresistible que tienen los personajes del drama que ha inmortalizado en vida á su insigne autor García Gutiérrez, van unidos los encantos de la inspiración que, aun cuando se manifiestan de un modo desigual en toda la obra; por ser este el distintivo característico de Verdi, rebosan la mayor parte de los números musicales del referido spartito.

Así se comprende que no obstante haberse representado en esta capital multitud de veces, hasta el punto de que son muy contados los que no tararean los aires de dicha ópera, el público se apresura á tomar puesto en el teatro como si se tratara de una verdadera novedad. He aquí explicado el secreto de su privilegio, su inmensa popularidad.

Pero hay que advertir una cosa, que sin duda pasa para muchos desapercibida, a causa de que son muy pocos los que en ella han parado mientes.

Cuando el público va á la representación de un drama lírico que más en armonía esté en las exigencias del gusto de hoy, como por ejemplo, <Los Hugonotes>, no sólo lleva el propósito de escuchar las bellezas musicales, sino que también va dispuesto a ver personajes bien interpretados de conformidad con el carácter que el autor les ha querido asignar, y con la situación ó momento en que se hallan; y de tal suerte forma estos prejuicios, que sufre un cruel desencanto si la representación no se ajusta al ideal que se forja en la mente.

Mas tratándose de una ópera como <El Trovador> ú otras parecidas a ésta, la cosa cambia totalmente de aspecto; el público en general no pide tantos perfiles de ejecución, en el sentido amplio de la palabra, le basta y sobra con oír grandes, potentes sonoridades de voz, importándole un ardite si ésta se pliega o se amolda á las inflexiones varias como se manifiesta el sentimiento, si los ademanes obedecen ó no á la naturalidad, en una palabra, prescinden de estos detalles que tanto estorban algunos y se va derecho al bulto, que no es otro que el órgano vocal. Hay, por consiguiente, que darle voz, y ¡guay del que no la tenga!

Con estos precedentes que hemos creído conveniente hacer para aquilatar los méritos de la ejecución del <Trovador>, pasemos á dar cuenta de ésta.

Lo primero que interesa al público es el aria de bajo coreada con que empieza la ópera. Enviamos nuestro sincero aplauso á nuestro compatriota señor Meroles por lo bien que la cantó, y porque no ha creído rebajarse haciendo un papel inferior a sus méritos. Así deben proceder los verdaderos artstas.

Todo el cuadro segundo del primer acto lo constituyen la cavatina de tiple, la canción del tenor y el terceto de tiple, tenor y barítono. Aquella estuvo encomendada á la señorita Fossa, que cantó con exquisita corrección y depurada maestría el andante, pero como el ánimo del público no iba predispuesto á oír retóricas, no dio ni siquiera una palmada á la distinguida artista que hubo de retirarse al fondo del escenario á buscar un consuelo en los brazos de su confidente, ya que se lo negaba ese mismo público.

Pero poco tardó en recobrar la fisonomía de los días de bonanza, al oír una especialísima fermata que el tenor Sani le lanzó desde los bastidores como diciéndole: ya estoy aquí. Inútil es decir que se le prodigó un aplauso general.

El terceto, que fue cantado con poco ajuste, y en el cual el barítono señor Quintilli Leoni estaba fuera de tiempo, hubiera pasado poco menos que desapercibido, á no ser por la nota brillante, emitida con una fuerza y seguridad pasmosa por la señorita Fossa, que valió á los cantantes ser llamados al palco escénico. Vaya la nota por el andante, señorita Fossa, ó mejor dicho, supla la ovación que con justicia le tributó el público en el terceto, el silencio del andante.

El acto segundo pasó inadvertido. La señorita Mestres no imprimió al ingrato tipo de la gitana el carácter dramático que tiene. Y es esto tanto más de lamentar si tenemos en cuenta las calidades de voz que reúne nuestra compatriota, que son en verdad muy recomendables. De aquí que el precioso racconto no luciese lo que era de esperar, debido á su ejecución menos apasionada de lo que era de esperar, de las condiciones artísticas de la señorita Mestres. El dúo que sigue á dicha pieza lo cantó con más animación y colorido.

La bellísima romanza del barítono del cuadro segundo del mismo acto, tan notable por los elegantes modulados con que está escrita, fue oída con indiferencia por los espectadores, y eso que el señor Quintilia Leoni apuró para subsanar los defectos de su voz, los recursos que su inteligencia artística le proporciona. Pero el público tenía que justificar las prevenciones con que había ido á escuchar <El Trovador>, y en honor de la verdad, tan apreciable artista no estaba en voce.

Pasó con la misma indiferencia el cuadro primero del tercer acto, pero llegó el cuadro siguiente y allí los partidarios de la voz se desquitaban en tercio y quinto. El señor Sani se paseaba por la escena que había de venir. Nosotros que con la habitual franqueza que nos caracteriza analizamos el otro día con el lenguaje que exige la verdad sus facultades puestas de manifiesto en el desempeño de <Raoul>, no hemos de negarnos ahora á reconocer un hecho cierto, evidentísimo que se nos impone con la fuerza abrumadora que tienen los hechos, y es que la voz del señor Sani es de primer orden,

excepcional, de una extensión ilimitada en su registro agudo, y de un timbre limpio y simpático. Es un verdadero prodigio de la naturaleza; así fue, que el público se creía estar bajo la influencia fascinadora de tal prodigio, y aplaudía frenéticamente al señor Sani á la terminación de la cabaletta, que tuvo que repetir sin que se advirtiese el menor asomo de cansancio en la privilegiada voz de dicho cantante, que se vio obligado á salir al palco escénico repetidas veces.

El señor Sani estaba contento, satisfecho, y su fisonomía rebelde en otras ocasiones á manifestar los sentimientos de los personajes que interpreta, acusaba la alegría de su ánimo. El público debe estar orgulloso; ha conseguido una cosa que no esperaba, que el señor Sani expresase en sus ademanes en su cara, en todo su ser, los sentimientos de que se sentía poseído en aquellos momentos.

En el acto cuarto, la señorita Fossa cantó el andante que precede al miserere, empleando acentos apasionados, expresados con vehemencia, y en este número musical se hizo acreedora a los plácemes del público que la llamó á la escena en unión del señor Sani, quien cantó las estrofas con valentía.

Y vino por fin el último cuadro de la obra que requiere algo más que sonoridades, y en el que es preciso poseer una gran fuerza de sentimiento, sin la cual resulta deslucido dicho cuadro; y esto es lo que sucedió, pues el señor Sani, embriagado todavía sin duda con la ovación que pocos momentos antes le había dispensado el público, descuidó de un modo censurable su parte, hasta el punto de que pasaron por alto las magníficas frases del terceto final, sin que bastase á sacarle de su ensimismamiento, las actitudes dramáticas de la señorita Fossa.

La orquesta, salvo algunos lunares, estuvo bastante bien, sobre todo en algunos crescendos que tiene la obra.

Los coros cantaron con ajuste y precisión las piezas de conjunto en que aquella abunda, siendo de lamentar el pequeño desliz que cometieron en la repetición del miserere.

Veité.³⁶¹

El día 25 de febrero subió a la escena la ópera cómica de Meyerbeer, “Dinorah”.

³⁶¹ “El Mercantil Valenciano”, 26 de febrero de 1880.

Dinorah	Clementina De Vere Sapiro
Höel	Vincenzo Quintilli-Leoni
Clorentino	Passeti
Pastora	Maccaferri

Fue una pésima representación. Se conjugaron una serie de concausas: desatinos ejecutorios en la orquesta, un coro discreto, la enfermedad del barítono estelar y empresario, Quintilli-Leoni; un tenor, Paseti, con voz poco atractiva e interpretación descafeinada, y un elenco muy endeble de segundos cantantes. Lo lógico hubiera sido que la función se suspendiese por indisposición de Quintilli-Leoni; pero las prisas por acabar la temporada del empresario-barítono dieron al traste con la función, en opinión de Veité. Tan sólo la *prima donna*, Clementina De Vere Sapiro, consiguió salir airoso:

Prescindiendo de los gratos recuerdos que el público valenciano guarda del hermoso idilio musical que con el título de "Dinorah" se representó la noche del miércoles en el teatro Principal, y circunscribiéndonos á la ejecución que requiere, hemos de lamentar la expresada noche, pues excepción hecha de la señorita De Vere, encargada de la parte de la protagonista, los restantes artistas no lograron excitar el interés del auditorio que parecía presa de un frío glacial, á juzgar por la indiferencia con que miraba lo que ocurría en la escena.

Empezando por la magnífica sinfonía, cuya interpretación dejó bastante que desear, y siguiendo el curso de la ópera, diremos que el coro de introducción que fue regularmente cantado, se oyó con la mayor indiferencia sin que sacara al público de semejante estado la señorita De Vere en la escena de la berceuse, ni en las vocalizaciones de la cornamusa. Tampoco fue más afortunado, y no podía esperar otra cosa, el barítono señor Quintilli Leoni, en la ejecución de la bella romanza que tiene en este acto, á causa de la visible indisposición que aquejaba á su voz, con lo que dicho está que igual suerte le alcanzó al dúo que sigue a dicha romanza, y en el cual no estuvo mejor el intérprete de Clorentino, señor Paseti, quien

además de los pocos atractivos que su voz tiene, no pudo ó no supo imprimir á su parte todo el interés de que es susceptible. El magnífico terceto con que finaliza este acto, pasó de igual manera, en medio del mayor silencio. Los espectadores parecían víctimas de una pesadilla y apenas se daban cuenta de lo que ocurría.

Descorrióse de nuevo la cortina, sin que logran interrumpir la monotonía que reinaba en la sala el coro de los romeros y el aria cantada con bastante acierto por la señorita Macaferri, que oyó a la terminación de dicha pieza algunas palmadas que retumbaban de un modo desagradable en los oídos de los concurrentes.

Le estaba reservado a la señorita De Vere sacar al público de la postración en que yacía, rompiendo la espesa capa de hielo producida por la baja temperatura que se dejó sentir en las anteriores escenas.

Los espectadores entraban en calor a medida que la joven y bella cantante iba desplegando sus facultades en la ejecución del vals, llamado de la sombra, que cantó con esmerada corrección y pureza de estilo, llegando el entusiasmo á su apogeo al lanzar la señorita De Vere una sarta de vocalizaciones, capaces de satisfacer al más exigente en esta clase de recursos de fioriture.

El público llamó repetidas veces al palco escénico á tan apreciable artista, que correspondió á tales muestras de cariño y simpatía, repitiendo el allegro final del vals mencionado, que reprodujo las anteriores demostraciones.

Después volvió el público á encerrarse en su mutismo de antes, que en el resto de la ópera sólo se interrumpió en el acto tercero, al cantarse el cuarteto que como es sabido se halla a cargo de las segundas partes que sufrieron resignadas las genialidades de algunos espectadores. ¡Cómo ha de ser!. Siempre se rompe la cuerda por lo más delgado.

La orquesta contribuyó con sus numerosos desaciertos al deplorable éxito que alcanzó la ópera.

Para concluir esta enojosa revista, diremos haciéndonos eco de la generalidad del público, que fue muy de sentir que la empresa ó sea el señor Quintilli Leoni, abriera las puertas del teatro constándola como le había de constar el mal estado de voz en que se encontraba el señor Quintilli Leoni ó sea el empresario, hartó puesto de relieve la noche anterior.

Si el señor Quintilli Leoni no reuniese el doble carácter de empresario y artista, el asunto se hubiera arreglado muy á gusto del público, pues no creemos que el artista por complacer al empresario fuera a exponerse a los rigores de la censura; pero como aquí no existe tal dualismo de intereses, sino que

por el contrario están fundidos en uno sólo, resulta que el público tiene que tolerar al artista lo que nunca consentiría al empresario, viéndose por semejante proceder burlado en sus justas y legítimas exigencias.

Si el señor Quintilli Leoni, empresario, tiene prisa por acelerar las funciones que quedan de abono, póngase de acuerdo con el señor Quintilli Leoni artista, é interésese por su salud, a fin de preservarle de cualquier accidente que pudiera serle desagradable para su brillante carrera.

No vemos difícil el acuerdo.

Veyté.³⁶²

El sábado, 28 de febrero, subió por última vez al proscenio del Teatro Principal la ópera de Meyerbeer, “*Los Hugonotes*”.

Para resarcirse y compensar al público por el desaguisado de la ópera cómica de Meyerbeer, “*Dinorah*”, la “*Sociedad Lírica Italiana*” ofreció el domingo día 29 de febrero la reposición de la misma en una función extraordinaria de sobremesa, que comenzó a las 15’30 horas, <con una notable rebaja de precios en localidades y entradas>.³⁶³ Por la noche se celebró la segunda representación de “*El Trovador*”.

El primer día del mes de marzo del año 1880 se alzó el telón del Teatro Principal para contemplar la peor representación de la temporada: “*La Sonámbula*” de Bellini. Sin embargo, la orquesta y los coros no desafinaron. ¿Dónde estuvo el descalabro?. Obviamente, en los cantantes. Aquí se podría aplicar muy bien aquella famosa afirmación de Rossini, ya citada: <Una voce poco fa>. Porque Clementina De Vere Sapio se salvó de la quema. Pero tampoco es que la actuación de esta soprano *ligera* mereciera más que un discreto aprobado. Todo lo porfió a las coloraturas, sobre todo en las fermatas,

³⁶² “El Mercantil Valenciano”, 27 de febrero de 1880.

³⁶³ “El Mercantil Valenciano”, 28 de febrero de 1880.

buscando el efecto, el aplauso fácil del público, y descuidando en cambio la expresión y los matices. Una cantante, por sí sola, no salva una representación; porque una buena interpretación de ópera requiere del resto de las voces también; y éstas eran de muy escasa calidad:

Creíamos nosotros que los juicios severos que arrancó a la prensa periódica la ejecución del precioso spartito de Meyerbeer, titulado "Dinorah", bastarían para detener a la empresa del teatro Principal en el mal camino emprendido últimamente, y que en lo sucesivo pondría todo su empeño en que las obras que se representasen no dejaran nada que desear bajo el punto de vista de la interpretación, ya que así lo exigen de consuno el arte y el público que tan complaciente ha sido al llamamiento que se le ha hecho.

Pero confesamos ingenuamente que nos hemos equivocado. La empresa en vez de procurar la enmienda como todo aquel que ha delinquido, continúa impertérrita por el mismo camino, con lo cual dicho queda que aumenta su responsabilidad por concurrir las circunstancias agravantes de la reincidencia y la premeditación. El público constituido en tribunal severo é inapelable, después de la vista pública de la ejecución del bellissimo idilio de "La Sonámbula" dictó fallo condenatorio de una manera ruidosa y desagradable la noche del lunes último. Lo más particular del caso es que la mencionada ópera no figura entre las del repertorio anunciado por la empresa, y por lo mismo no venía obligada á su representación, a menos que lo hubiera hecho con elementos más abonados que, excepción de un artista, los que componen el cuadro denominado leggiero encargado de dar á conocer obras de este género; pues no creemos que la empresa abrigue la pretensión de que un artista baste por sí solo para hacer depender el éxito de una ópera. Ni aun tratándose de una eminencia sería tolerable esto. El público tiene derecho a oír óperas completas, bien ejecutadas, y no se satisface únicamente con la audición de una o dos arias por bien interpretadas que sean. En vez de esto podía haber anunciado conciertos, y nadie tendría derecho a quejarse. Si no puede dar seis funciones por semana, concrétese a cuatro, pues no apremia tanto el tiempo que obligue a la empresa á correr mucho. Si este proceder obedece a propósitos ulteriores, en este caso todavía es más censurable su conducta.

Lo expuesto bastará para formar idea de lo que sería la ejecución de "La Sonámbula"; así es que nos sentimos con muy pocas fuerzas para referir los incidentes y detalles que durante la misma ocurrieron. Únicamente logró salvarse del naufragio con el auxilio de sus propias fuerzas la señorita De

Vere, que también dicho sea en honor de la verdad, hubo momentos que dejó de desear, especialmente en la interpretación de la inocente, sencilla y candorosa aldeana Amina. En lo que toca á la parte de canto, muestra la señorita De Vere excesiva afinación á los recursos de fioriture y en cambio abandona los matices y la expresión, contando siempre con que el público la ha de aplaudir al final de las fermatas, por el seguro efecto que éstas producen en los aficionados a esta clase de recursos. No seremos nosotros los que censuremos estas habilidades de la señorita De Vere, pero no debe pasar desapercibido á tan simpática artista que hay algo más que esto en la interpretación de los personajes, a los cuales es necesario darles vida, realidad artística, sin lo cual resulta incompleto el trabajo.

Mas a pesar de esto, en los momentos que la señorita De Vere se veía libre de compañías peligrosas como sucedió en el allegro de la cavatina del primer acto y en el rondó final de la obra, se hizo aplaudir con evidente justicia, pues según la costumbre admitida lo cantó tal y como se halla escrito, y en la repetición lo adornó de numerosos detalles como ligados, apoyaturas, cadencias, vocalizaciones que hicieron arrancar calurosos aplausos.

La empresa a cambio de encargar las partes de Elvino y conde Rodolfo á artistas que no tienen la suficiente talla para interpretarlos como exige el arte y el público valenciano, encomendó el eximio papel de la molinera Teresa á la señora Mestres, que con una modestia que no reconoce límites, no ha vacilado en desempeñarlo. Y luego dirán que la empresa no cuida de los detalles.

De la orquesta y coros diremos muy poco. Aquella estaba por completo desconocida, y es que los profesores no quisieron desafinar el conjunto, con el objeto de no suscitar rivalidades enojosas, y los coros por no ser menos adoptaron igual conducta.

Veyté.³⁶⁴

El 3 de marzo volvió a representarse “*Dinorah*” de Meyerbeer. En esta ocasión, los resultados artísticos no fueron tan malos. Lo que ocurre es que el público ya entró en el proscenio de la calle de las Barcas con un enfado alimentado desde el estreno de esta *opéra comique*, y aumentado cuando “*La Sonámbula*” subió al proscenio. Según el diario “*El Mercantil Valenciano*” –en

³⁶⁴ “*El Mercantil Valenciano*”, 4 de marzo de 1880.

esta ocasión no firmó la crítica Veyté-, la actuación del público, muy enojado, fue desmesurada, dando lugar a <escenas altamente deplorables>:

La representación del bellissimo idilio musical de Meyerbeer, que lleva por nombre “Dinorah”, en la noche del miércoles por la compañía lírico-italiana del teatro Principal, dio lugar a escenas altamente deplorables que quisiéramos ver desterradas para siempre del teatro, ya por la respetabilidad del sitio, consagrado a las manifestaciones del genio, ya también por las consideraciones que se merece el público, y muy especialmente las señoras.

Es verdad que a la empresa le alcanza una buena parte de responsabilidad en estos hechos dignos de enérgica censura, por haber puesto en escena determinadas obras con gran apresuramiento, a fin de poder abrir un nuevo abono de cuatro funciones, como de igual modo, confiando el desempeño de papeles de innegable importancia a artistas que no reúnen los méritos necesarios para interpretarlos dignamente, y esto como es natural ha traído el descontento consiguiente, que algunos no tuvieron la prudencia de refrenar en aras de las razones que antes hemos expuesto.

Agrava mucho más semejante actitud si se observa que ésta comenzó a insinuarse apenas apareció en la escena el señor Belardi, encargado de sustituir al señor Quintilli Leoni en la parte de “Noel”, y por lo tanto, mucho antes de que se pudiera emitir un juicio acerca del modo como la desempeñaba, y que en honor de la verdad fue menos mal de lo que se esperaba.

Por otra parte, la señorita De Vere alcanzó muchos aplausos en el vals de la <sombra>, que cantó con exquisita afinación y abundancia de recursos de fioriture, siendo llamada al palco escénico varias veces, y repitiendo en prueba de deferencia el último tiempo del indicado vals.³⁶⁵

El día 4 de marzo comenzaron las funciones a *beneficio*. Una señal de que la temporada encaraba la senda de la despedida. Amalia Fossa escogió para su beneficio la ópera “*I Lombardi alla prima Crociata*”. Esta ópera de Giuseppe Verdi se repitió al día siguiente también. El día 7 volvió a subir al proscenio, compartiendo cartel con la tercera representación de “*La Sonámbula*”, ésta en sesión vespertina de sobremesa.

³⁶⁵ “El Mercantil Valenciano”, 12 de marzo de 1880.

El 8 de marzo se representó una ópera harto infrecuente de Donizetti: “*Poliuto*”. El 11 de marzo, Giovanni Sani escogió para su beneficio la interpretación de “*Lucia di Lammermoor*”.

La última ópera completa que representó la compañía fue “*La Africana*”, el día 13 de marzo de 1880. El 15 de marzo se despidió la compañía con un programa a modo de *miscelánea*, en donde se interpretó el Acto II de la ópera “*Nabucco*”, el Acto III de la ópera “*Torcuato Tasso*”, y el Acto I de “*Il Barbiere di Siviglia*”.

Ninguna de todas estas últimas funciones de ópera mereció el interés de la crítica.

3.6.4.- UNA SUGERENCIA DE LA PRENSA: LAS EXPOSICIONES DE PINTURA EN EL TEATRO PRINCIPAL.

Ante la apatía mostrada por el anterior arrendatario del Teatro Principal, Elías Martínez, para atender las mejoras que deberían introducirse en el vestíbulo del Teatro Principal, el rotativo “El Mercantil Valenciano” sugirió que se utilice como espacio para las exposiciones de pintura de los artistas valencianos:

Los artistas valencianos y especialmente los pintores, carecen de un sitio adecuado para la exposición de sus obras. Todos han de recurrir á los escaparates de las tiendas de lujo situadas en puntos céntricos para exhibir sus producciones. No queremos saber si se les exige ni poco ni mucho por este servicio. Basta con que sepamos que ni el sitio para la colocación de los cuadros ó de las esculturas, ni las condiciones de luz, ni la circunstancia del tránsito de personas acaudaladas y amantes de las artes por la vía pública, á la cual dan los susodichos escaparates, son las más abonadas para

apreciar el mérito y los progresos de los expositores ni para facilitar la venta de las obras.

Hemos oído lamentarse a diferentes pintores de la carencia de un lugar que pudiera emplearse como medio permanente de someter al juicio público los cuadros que salen de sus caballetes. Nosotros creemos que existe uno muy a propósito para este objeto, cual es el vestíbulo del teatro Principal.

La forma como se deberían exponer los lienzos y las esculturas, y todas las demás particularidades que afecten á este asunto, serían objeto de una inteligencia con el empresario del teatro Principal, quien no opondría dificultad seria á la realización del pensamiento.

(...)

El medio para conseguir esto es muy sencillo. Reúnanse los artistas, y nombren una comisión encargada de concertar sus aspiraciones con la empresa del teatro Principal, y ellos y el público resultarán gananciosos de la adopción de la medida.³⁶⁶

3.7.- LA TEMPORADA 1880-1881.

3.7.1.- CARACTERÍSTICAS GENERALES.

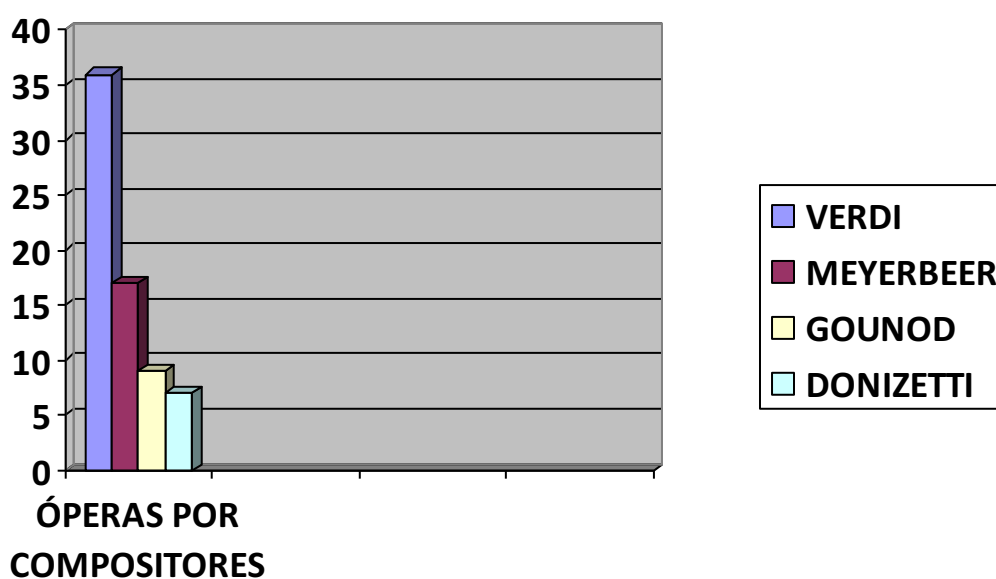
Sin duda alguna, esta temporada se recordará en la Historia de la Ópera en Valencia por ser aquella en la que Julián Gayarre pisó el escenario del Teatro Principal por primera vez. Fueron unos momentos mágicos.

Pero, detrás de Gayarre, la compañía de Cosme Ribera era una compañía discreta. Hubo, además, los crónicos males consuetudinarios. Pese a que el coro procedía de Madrid, desafinó bastante. Aun cuando la orquesta fue reforzada con profesores foráneos, sin embargo su plantilla fue raquítica. Los ensayos, escasos, con lo que se porfiaba buena parte de los resultados artísticos a la improvisación.

³⁶⁶ “El Mercantil Valenciano”, 19 de febrero de 1880.

Las indisposiciones de los cantantes complicaron más las cosas. Como no había un barítono *in alternatim*, que se alternase con Antonio Putó, la enfermedad de éste al final de la temporada hubo de suplirse acudiendo desesperadamente al veterano barítono valenciano Pedro Fárvaro, porque se dio la circunstancia de encontrarse en Valencia por aquellos días.

La temporada de ópera, eso sí, fue larga, con un total de 69 funciones de ópera. Un número suficiente para poder inferir tendencias en el repertorio, que se simplificó extraordinariamente. Sólo se representaron óperas de cuatro compositores: Verdi, Meyerbeer, Donizetti y Gounod.



Más de la mitad de las óperas representadas fueron escritas por Giuseppe Verdi: un total de 36. El tirón de “*Aida*” es incuestionable, con 13 representaciones. En esta temporada, “*Ernani*” fue también una ópera puesta en escena muchas veces: 12. El resto de los títulos verdianos está formado por “*La Traviata*” (4), “*Rigoletto*” (4) e “*Il Trovatore*” (3).

Meyerbeer resiste, manteniendo su cuota de representación. “*La Africana*” fue su ópera que en más ocasiones subió al proscenio del Teatro Principal: 9. Otros títulos del compositor alemán afincado en Francia fueron “*Roberto il Diavolo*” (5) y “*Los Hugonotes*” (3). Dentro de la *Grand Opéra* francesa, también hubo espacio para el incombustible Charles Gounod, con “*Faust*” (9).

Por parte del *belcantismo* italiano, la situación es menos boyante. Han desaparecido Rossini, Bellini y Pacini. Mercadante nunca estuvo, al menos durante la monarquía de Alfonso XII. Queda reducido a Donizetti, con una presencia escasa: “*Lucia di Lammermoor*” (4), “*La Favorita*” (2) y “*Poliuto*” (1). La situación para el compositor bergamasco se complica si tenemos en cuenta que “*La Favorita*” y “*Lucia di Lammermoor*” formaban parte del repertorio de Gayarre, en especial la primera. Sin la presencia del tenor navarro, “*La Favorita*” nunca se habría representado en esta temporada.

3.7.2.- COMPAÑÍA DE ÓPERA ITALIANA DE COSME RIBERA Y MIRÓ. JULIÁN GAYARRE.

Durante la segunda semana de noviembre del año 1880, un director de orquesta, el Maestro Cosme Ribera y Miró, fue comisionado por el Teatro Principal para “*ajustar*” (=conformar el elenco de cantantes) la compañía de ópera que actuaría en el citado coliseo durante la temporada de diciembre hasta el Carnaval.

La masa coral vendría de Madrid, y sabemos que fue contratada alrededor del Día de Todos los Santos.

Pese a que en un principio se ofreció la Orquesta de la Sociedad de Conciertos –dirigida por el Maestro Valls- para encargarse de las ejecuciones instrumentales en el foso, sin embargo la agrupación orquestal estuvo formada por algunos profesores de Valencia y otros foráneos. Una selección que pretendía mejorar la calidad de la plantilla instrumental.³⁶⁷

El 3 de diciembre se publicó la lista de la compañía, que reproducimos a continuación:³⁶⁸

Maestro director y concertador	Cosme Ribera y Miró
Director auxiliar y maestro de coros	José Vidal
Primera tiple dramática absoluta	Blanca Remondini
Tiple ligera	Augusta Fidi-Azzalini
Contralto	Italia Pergolani (Emma Colonna)
Tiple secundaria	Eleonora Álvarez
Primer tenor dramático absoluto	Carlo Carpi
Primer tenor <i>in alternatim</i>	Temístocle Parasini (Maurelli)
Primer barítono absoluto	Antonio Putó
Primer bajo absoluto	Carlo Ulloa
Segundo bajo	Salvatore Larianac
Tenor comprimario	Joaquín Tormo
Bajo comprimario	Gonzalo Bartual
Director de escena	Sebastián Pla
Apuntador	León Máñez
Sastrería	Compañía de E. Vasallo y Malatesta

³⁶⁷ “El Mercantil Valenciano”, 11 de noviembre de 1880.

³⁶⁸ “El Mercantil Valenciano”, 3 de diciembre de 1880.

Maquinista	Ramón Alós
Atrecista	Vicente Arambol
Peluquero	Joaquín Catalá
Orquesta	50 profesores
Banda de música	20 instrumentistas
Coro	40 cantantes

Cosme Ribera contrató en Italia a los primeros cantantes de la compañía; mientras que los secundarios y comprimarios eran voces autóctonas. Ninguno de los cantantes italianos eran *primeros espadas* del arte canoro. Sobre Augusta Fidi-Azzalini, la soprano de coloratura, que actuaba en teatros italianos, existe una confusión en la bibliografía. En ocasiones, se invierte su apellido compuesto: Azzalini-Fidi.³⁶⁹ Por su parte, la contralto Italia Pergolani, en España, era conocida en Valladolid.³⁷⁰ El papel de “Azucena”, en la ópera de Verdi, “*Il Trovatore*”, era una de sus creaciones, en los años 80 del siglo XIX.³⁷¹ El tenor Carlo Carpi era intérprete de “*Il Giuramento*”, de Giuseppe Saverio Mercadante,³⁷² un destacado compositor *belcantista* cuyas óperas, sin embargo, eran raras de escuchar en España.³⁷³ Temistocle Parasini actuó en Sudamérica. Desde 1881, cantó como solista en la Catedral de Novara, en donde dio también clases de canto.³⁷⁴

³⁶⁹ Cfr. STREICHER, J. *et alii: Scapigliatura & Fin de siècle: libretti d'opera italiani dall'Unità al primo Novecento; scritti per Mario Morini*. Roma, Ismez, 2004; VENEZIANI, P.: *Riutilizzo di marche tipografiche e altri studi*. Roma, Biblioteca Centrale di Roma, 2000.

³⁷⁰ ALONSO CORTÉS, N.: *El teatro en Valladolid, siglo XIX*. Valladolid, Imprenta Castellena, 1947, p. 206.

³⁷¹ DELL'IRA, G.: *I teatri di Pisa (1773-1986)*. Pisa, Giardini, p. 170.

³⁷² DEGANI, G. y GROTTI, M.: *Teatro Municipale di Reggio Emilia*. Reggio Emilia, Edizioni del Teatro Municipale, p. 55.

³⁷³ “*Il Giuramento*” se representó en Barcelona en noviembre de 1839.

³⁷⁴ KUTSCH, K. J. y RIEMENS, L.: *Grosses Sängerlexikon, Vol. 4*. München, K. G. Saur Verlag, 2003, p. 3159.

En el podio, José Vidal era un experimentado maestro de coros, pero también estaba acostumbrado a dirigir óperas como batuta auxiliar. La plantilla orquestal nos parecería, hoy en día, exigua, más apropiada para las óperas del Clasicismo; pero era un número usual *in illo tempore* en los teatros valencianos. La banda de música, que intervenía en escena, era relativamente nutrida; así como también la masa coral. El maquinista pertenecía a la familia Alós, reputados pintores escenógrafos valencianos. El hecho de que Ramón Alós no figurase como escenógrafo, sino como maquinista, hace pensar que los telones de fondo procederían de los fondos del propio Teatro Principal. En cuanto a las indumentarias de ópera, la sastrería Vasallo y Malatesta era mixta, hispano-italiana.

La temporada constaba de 70 funciones. Junto al programa de óperas, había también algunas representaciones de teatro en verso. El abono a diario de las mismas, pagaderos en dos plazos, -el primero al verificar el abono y el segundo el 20 de enero de 1881-, arrojaba los siguientes precios, en reales:

Localidades	Total del abono (Reales)	Cada plazo (Reales)	Resulta a diario (Reales)
Palcos, plateas y principales sin entrada	3500	1750	50
Palcos, plateas interiores y cubillos sin	1750	875	25

entrada			
Palcos de segundo piso sin entrada	2100	1050	30
Palcos interiores de segundo piso sin entrada	1050	525	15
Palcos interiores de tercer piso sin entrada	1120	560	16
Butacas con entrada	560	280	8
Delanteras de anfiteatro de platea con entrada	490	245	7
Butacas de anfiteatro de platea con entrada	420	210	6
Delanteras de segundo piso con entrada	490	245	7
Butacas de piso segundo con	420	210	6

entrada			
Delanteras de piso tercero con entrada	420	210	6
Delanteras de piso cuarto con entradas	280	140	4

El coste diario de las localidades, compradas sueltas, no sujetas al abono, eran considerablemente más caras:³⁷⁵

Localidades	Precios (en reales)
Palcos de platea y principales sin entrada	100
Palcos de platea interiores sin entrada	50
Palcos de segundo piso sin entrada	60
Palcos de segundo piso interiores sin entrada	30
Palcos de piso tercero sin entrada	30
Butacas con entrada	16
Delanteras de anfiteatro de platea con entrada	12
Butacas de anfiteatro de platea con	10

³⁷⁵ “El Mercantil Valenciano”, 5 de diciembre de 1880.

entrada	
Delanteras de piso segundo con entrada	12
Butacas de piso segundo con entrada	10
Delanteras y butacas de piso tercero con entrada	9
Banquetas de piso tercero con entrada	7
Delanteras de piso cuarto con entrada	6
Delanteras y lunetas de tertulia con entrada	5
Entrada general	4
Entrada de tertulia	3

3.7.3.- UN NIÑO, A PUNTO DE NACER DURANTE LA REPRESENTACIÓN INAUGURAL DE LA TEMPORADA: “LA AFRICANA”.

La temporada se inauguró con una ópera muy popular *in illo tempore*: “*La Africana*”. De manera que el día 16 de diciembre de 1880, el Teatro Principal levantó el telón para contemplar este *Opus Magnum* de Meyerbeer.

Selika	Bianca Remondini
Inés	Augusta Fidi-Azzalini
Vasco de Gama	Carlo Carpi
Nelusko	Antonio Putó

Don Pedro	Carlo Ulloa
Sumo Sacerdote	Francisco Puiggener ³⁷⁶

“El Mercantil Valenciano” apenas tuvo espacio -y tiempo- para una crítica musical extensa, como era costumbre durante la monarquía de Alfonso XII. Por ello, hubo al día siguiente una breve reseña, y varios días después un amplio texto musicográfico. En la parca crónica, el rotativo liberal se encargó de destacar la presencia de damas de alcurnia:

La representación de “La Africana” atrajo anoche al teatro Principal numerosa y escogida concurrencia.

Faltos de tiempo material para reseñar la función de anoche y para emitir nuestro juicio acerca del mérito y condiciones de los artistas que hicieron ayer su presentación al público, nos limitamos a decir que fueron aplaudidos al terminar el acto segundo y después del dúo del cuarto.

El teatro presentaba ese bellissimo aspecto que tiene siempre que las hermosas hijas de esta ciudad se dignan ocupar las localidades de preferencia.³⁷⁷

Días después, por fin, se publicó la luenga crítica inaugural. De entrada, el rotativo liberal destacó la masiva asistencia de público. Fue una buena representación; aunque con claroscuros, luces y sombras. En las luces, sobre todo, Augusta Fidi-Azzalini. En las sombras, el coro y el tenor Carlo Carpi, con matices. El barítono Antonio Putó estaba nervioso en la primera función, pero

³⁷⁶ El barítono menorquín Francisco Puiggener no figuró en la lista que publicó la compañía al comienzo de la temporada. Sin embargo, intervino activamente en ella. Puiggener era un barítono muy digno que interpretó también papeles de bajo. Fue conocido en México. Cfr.: AA. VV.: *Las glorias del Teatro Colón*. México D. F., Club de Banqueros de México, 1997, p. 41; DÍAZ DU-POND, C. y CEBALLOS, E.: *Cien años de ópera en México*. México D.F., Conaculta, 2003, p. 83; MERCADAL BAGUR, D.: *Ciento cincuenta años de arte lírico y dramático en el coliseo de Mahón*. Mahón, Imprenta Peris, 1968.

³⁷⁷ “El Mercantil Valenciano”, 17 de diciembre de 1880.

porque su paternidad era inminente, como luego aclararemos. El crítico Ignacio Vidal y Teruel también felicitó al director de orquesta, Cosme Ribera y Miró:

PRIMERA REPRESENTACIÓN DE LA COMPAÑÍA LÍRICO-ITALIANA

Hosanna, hosanna; Gloria in excelsis Deo. La ópera, el espectáculo que hoy priva en las naciones cultas, después de un corto intervalo que a muchos les ha parecido un siglo, ha vuelto a sentar sus reales con toda solemnidad en la escena del teatro Principal.

Los "dilettanti" valencianos, pesarosos y disgustados por la exclusión que la empresa había hecho en la presente temporada del espectáculo lírico, utilizó un arma poderosa que en el terreno político ha sido empleada algunas veces con éxito, la del retraimiento, y la elegante sala de dicho coliseo parecía más bien reunión de amigos de carácter íntima, que asilo esplendoroso de la flor y nata de las hermosas valencianas.

La lucha sorda, pero tenaz e insistente, sostenida por los que deseaban oír las magistrales composiciones de Meyerbeer, Gounod, Donizetti, Verdi y otros maestros de reputación no menos grande, se asemejaba á una especie de litigio, á un interdicto de recobrar deducido por los entusiastas del arte divino por excelencia contra la empresa, el cual ha sido fallado por el tribunal de la opinión pública en sentido contrario á aquella, condenándola á reponer las cosas al ser y estado que se hallaban antes.

Pero los vencedores no pretenden abusar del triunfo conseguido, y lejos de imponer condiciones, se sujetan de buen grado a las que le señala el vencido; así es que han empezado por tomar posesión de lo que creen su derecho, mediante el pago de un canon en forma de abono, con el objeto de hacer menos sensibles las consecuencias del citado fallo.

Y además nosotros, con el fin de restablecer la paz y armonía entre los litigantes, contribuiremos en la medida de lo justo y equitativo (...).

Después de este preámbulo o soliloquio, pasemos a reseñar las múltiples impresiones que recibió nuestro espíritu la noche del sábado.

La sala estaba henchida de concurrentes. Lo mismo las hermosas fisonomías de las elegantes damas valencianas, que

las del sexo masculino, revelaban la profunda satisfacción que rebotaban sus almas. No es que unos y otros miren con desdén las sublimes creaciones del arte dramático, pues harto tienen demostrado su predilección por esta manifestación de la vida artística, sino que desean la mayor variedad posible en el espectáculo, figurando entre sus componentes el elemento musical, aun cuando sea en una de sus expresiones más modestas, como la zarzuela. No hay, pues, que echar á mala parte la satisfacción del público.

Por ser muy conocida del público, la ópera elegida para el debut de las primeras partes de la compañía de ópera que ya ha recibido la sanción universal respecto á su mérito excepcional, no diremos una sola palabra de "La Africana".

Hemos de consignar de antemano que nos pareció sobrado peligrosa y temeraria la elección de este colosal "spartito" para darse a conocer los nuevos artistas. ¿Fue una osadía por parte de ellos o conocimiento perfecto de sus facultades?. Ahora vamos a verlo.

Además de galantería, la importancia de la parte de "Sélíka", nos obliga a examinar en primer término la individualidad artística de la Sra. Remondini. A los que apetecen los grandes efectos, las enérgicas sacudidas de la emoción, con preferencia a los dulces y gratos movimientos del alma, los enérgicos toques de Velázquez a las tintas diáfanas y suaves de Juan de Juanes, no verán satisfechas por completo sus aficiones con las facultades de la citada tiple. Bien sea por la idiosincrasia ó por otra cosa, lo cierto es que la Sra. Remondini carece de ese fuego que anima y vivifica las grandes creaciones de la ópera dramática; hay en ella cierta frialdad que no conmueve ni arrebató, pero en cambio dicha artista tiene otras cualidades que la hacen muy acreedora a los aplausos que el público la dispensó en varios periodos de la obra.

Su estilo de canto es correcto y puro, filando las notas con buen gusto. Su voz sin ser de mucho cuerpo es de regular extensión, algo débil en la octava grave pero flexible, que permite ejecutar las escalas con rigurosa precisión. Estas condiciones de la Sra. Remondini se pusieron de relieve en la <berceuse> que cantó de una manera delicada, y en los dúos del segundo y cuarto acto. ¡Lástima que se resintieran en los <pezzi> del colorido necesario que exige la parte de Sélíka! Mas ello no fue obstáculo para que el público, reconociendo los méritos que adornan a la Sra. Remondini, la llamase al palco escénico.

Siempre se ha confiado á artistas de pocas pretensiones la interesante parte de Inés, y esto que únicamente puede admitirse en teatros de secundaria importancia que no cuentan con numeroso personal de artistas, no sucede lo propio en los

de primera categoría por tratarse de un personaje cuya fiel interpretación ofrece no pocas dificultades. A pesar, pues, de no hallarse entre los últimos el coliseo de las Barcas, nos presentó la agradable ocasión de ver una "Inés" perfecta y acabada, gracias al talento de la señora Fidi, cuyos medios vocales son muy recomendables, pues aparte de que su voz es pastosa, de timbre claro y simpático, la modula con exquisita facilidad y perfecta afinación. Tanto en el bello recitado que precede á la romanza como en esta composición, fueron interpretados con el mejor gusto, haciendo resaltar de un modo notable la ejecución de la magnífica escena concertante del segundo acto, recibiendo claros y expresivos testimonios de aprecio de la concurrencia.

Uno de los artistas, cuyas facultades dieron pasto abundante a la controversia, fue el tenor Carpi, y no faltaba motivo para ello. Este cantante tiene la particularidad, debido a la desigualdad de su órgano vocal, de impresionar el ánimo del público en un mismo número musical de diverso modo, dejándole perplejo y vacilante sin atreverse a aplaudirle ni a censurarlo. Ocurre muchas veces que cuando canta en tesitura grave, por causa de lo áspero de este registro, hace torcer maquinalmente el gesto al espectador, pero luego al emitir las notas de las restantes cuerdas, la impresión ya es más grata, sobre todo cuando ataca con valentía los puntos altos, resolviéndose la duda en sentido favorable, como sucedió en el referido dúo del acto segundo y en el grandioso del acto cuarto.

El tenor Carpi es lo que se llama un cantante de fuerza, que canta con vehemencia, y además es conocedor de los recursos de efecto, á que suele mostrarse aficionado, algunas veces con exceso, nuestro público. A esta particularidad propia del género, se debió que no sobresaliera mucho el precioso andantino del aria del cuarto acto, á cuyo resultado también contribuyen la dificultad que opone el paso del registro natural al de falsete.

En cuanto al barítono Sr. Putó posee una voz extensa, igual en todos los registros y de timbre agradable y simpático. En la primera representación advertíase que estaba emocionado, cuya circunstancia impidióle lucir sus facultades por completo; mas a pesar de ello, se recomienda su estilo de canto apasionado y correcto, propiamente dicho spianatto, más adecuado para la expresión de sentimientos dulces y tranquilos que los que requieren mayor energía de voz. De aquí que la salvaje parte de "Nelusko" no tuvo una expresión adecuada, característica, no ya en la parte del canto, sino en la declamada, revelando cierta inexperiencia escénica. También fue recibido con simpatía y es merecedor de ella.

El papel de "Don Pedro" estuvo al cargo del bajo Sr. Ulloa, que se recomienda por su excelente voz y buen estilo. En su interpretación sólo echamos de más cierto amaneramiento que

desluce algún tanto las buenas condiciones que reúne nuestro compatriota.

El Sr. Puiggener dijo con acierto los bellos recitados del <Gran Bramino>.

De los coros vale más no hablar.

En cambio la orquesta dirigida por la hábil batura del Sr. Rivera, estuvo por punto general bien. Pecaríamos de injustos si no felicitáramos a este distinguido maestro, cuya modestia corre pareja con su talento que es mucho, pues una buena parte del éxito alcanzado por la obra, es debido a él, que ha procurado atender cuidadosamente hasta los más insignificantes detalles. Unimos nuestra felicitación a la del público, que le llamó con insistencia al palco escénico al terminar el acto segundo, que fue uno de los trozos mejor interpretados.

Hemos hecho el análisis y haremos ahora, á título de resumen, la síntesis.

Los artistas que han interpretado “La Africana” son muy dignos de la consideración del público valenciano y de la categoría de nuestro teatro Principal. Que ofrecen algunos puntos vulnerables, se halla fuera de toda duda, pero que sus méritos en conjunto son relevantes también es innegable y no seremos nosotros los que tratemos de desconocerlo.

Enviamos a la empresa nuestro sincero aplauso por el sacrificio que se ha impuesto, atendiendo a las indicaciones de la prensa periódica, que no ha hecho otra cosa que interpretar la voluntad del público.

Ignacio Vidal.³⁷⁸

Por su parte, el periódico “Las Provincias” creemos que erró en identificar al director de orquesta. En nuestra humilde opinión, en una función inaugural, debió de comparecer el director titular, Cosme Ribera, y no el auxiliar, José Vidal. Por lo demás, la redacción de la crítica es de calidad musicográfica inferior al del noticiario “El Mercantil Valenciano”. Como buen periódico conservador, se detiene en los primeros párrafos en resaltar la asistencia de las señoras de postín que bajan de los carruajes, tratando a la

³⁷⁸ “El Mercantil Valenciano”, 20 de diciembre de 1880.

ópera como un alarde de moda y de posición social. La crítica del diario “Las Provincias” es más benigna que la del rotativo “El Mercantil Valenciano”:

El debut de una compañía de ópera no podía tomarse con indiferencia por los habituales concurrentes al teatro Principal; así es que, antes de dar la hora fijada en los carteles, era grande la animación en el vestíbulo del coliseo; multitud de carruajes alojados a la entrada, y aparecían las señoras de nuestra sociedad elegante, como procurando acudir a la cita con mayor exactitud que de ordinario; de modo, que al empuñar la batuta el maestro Vidal, no sólo se hallaban ocupadas todas las butacas y llenos los pisos altos, sino que los palcos de preferencia puede decirse que no tenían un asiento vacío. Esa corriente de vida que se siente momentos antes de empezar un ansiado espectáculo, mayormente cuando la concurrencia es nutrida y selecta, notábase entre los espectadores al sonar los preludios de “La Africana”.

Considerando que la partitura es tan hermosa como difícil, que el público valenciano la ha oído varias veces bastante bien ejecutada, y que se ha tenido necesidad de contratar el cuarteto en época no la más a propósito para el acierto, asaltábase el temor de que el éxito no coronase los laudables esfuerzos de la empresa.

Felizmente no tardaron a desvanecerse nuestras dudas.

Aunque al ir apareciendo los artistas notábase, por regla general, en sus primeras notas esa timidez propia de toda exhibición ante un nuevo jurado, pronto les veíamos recobrar su libertad de acción, convencidos de que el auditorio les escuchaba complacido.

No nos proponemos hacer una detallada crítica de la ejecución de la obra; y si bien es aventurado con una sola audición aquilatar el mérito de los nuevos cantantes, nos creemos obligados á decir algo sobre cada uno de ellos.

La primera tiple Sra. Bianca Remondini, posee una voz de regular intensidad y de notable extensión en los puntos altos, á los que sube con seguridad, distinguiéndose por la limpieza de su garganta y la dulzura de su emisión. Con estas condiciones, sobresalió mucho en el aria del segundo acto, que cantó muy atinadamente, consiguiendo del público entusiastas aplausos.

La Sra. Fidi-Azzalini, tiple ligera, resiste ventajosamente la comparación con las mejores que hemos visto de ordinario en nuestro coliseo, desempeñar la parte de la hija de Don Pedro. Canta con afinación, recorre sin esfuerzo las notas en que se desenvuelve el carácter que representa, se expresa con gusto y se mueve con maestría; así es que los aplausos que recibió en el primer acto nos parecieron muy justos.

El tenor Sr. Carpi, á quien ya conocimos, si bien le habíamos perdido de vista hace ya algunos años, tiene una voz robusta, bien timbrada en la parte media y alta del registro, y tan extensa que le permite atacar con valentía las notas agudas, seguro de arrancar con ella calurosos aplausos, los que consiguió repetidas veces y muy especialmente en el dúo del cuarto acto, que lo cantó con gran vehemencia y sentida expresión.

El barítono Sr. Putó, de fresca y simpática voz, reúne también apreciables cualidades. En la canción del acto tercero, <Adamastore del aqua profunda>, y en el magnífico concertante del acto cuarto estuvo muy acertado, particularmente en el último, más en armonía con sus facultades.

Finalmente el bajo Sr. Ulloa posee una agradable voz, su figura es gallarda y artísticos sus movimientos. Si bien la parte que desempeña en la ópera no entraña grandes dificultades, la desenvolvió tan holgadamente, que creemos ha de crecerse mucho en otras de talla bastante elevada para ser medido.

El conjunto de la partitura impresionó favorablemente al auditorio: el septimino del segundo acto fue la pieza que más entusiasmo produjo, pues se cantó admirablemente, incluso el primer tiempo, que dudamos haber oído antes en el Principal, y los artistas, juntamente con el maestro Sr. Vidal, recibieron repetidas veces los honores de la escena, cuando finalizó el indicado acto, que fue el más sobresaliente de los cinco.

A fuer de verídicos cronistas, debemos decir que hubo alguna desafinación coral en el acto tercero; pero ha de tenerse en cuenta la rapidez con que se han hecho los ensayos. Sin embargo de esto, la orquesta estuvo bastante acertada bajo la dirección del expresado maestro.

El domingo, en que volvió a cantarse la misma ópera, ofreció un conjunto más agradable todavía que la noche anterior, pues los artistas se hallaban más serenos después de la difícil prueba de su debut, y los coros algo más aleccionados.

En resumen: tenemos una compañía de ópera mejor de lo que podíamos esperar; ese espectáculo lírico era solicitado como una necesidad por los que frecuentan el coliseo; los empresarios, a riesgo de sus intereses, han complacido al público; sólo falta que éste no sea ingrato, pues de otra suerte se hace imposible toda empresa en el Principal.

Mucho ha crecido el abono, según noticias, lo que nos induce á creer que con él aumentará la ordinaria entrada. Así, solamente así, podremos exigir en lo sucesivo para el primer

teatro de Valencia, esa diversión favorita de nuestro siglo, que por ser la más selecta, es también la más cara. -G.³⁷⁹

Esta representación de “*La Africana*” estuvo a punto de traer un hijo al mundo. En efecto, la esposa del barítono tuvo que salir precipitadamente en el Acto III hacia su casa, en donde dio a luz inmediatamente. Esto explica la emoción del barítono al salir a escena en el Acto III del *capolavoro* de Meyerbeer.³⁸⁰

“*La Africana*” se repitió los días 17, 19, 20 y 25 de diciembre.

3.7.4.- EL DEBUT DEL PRIMER TENOR, LUIGI MAURELLI: “RIGOLETTO”.

Aunque no era un *primer espada* de la lírica, Luigi Maurelli era un tenor especializado en las óperas de Verdi y vinculado al Teatro Alla Scala milanés y a otros coliseos lombardos.

El 22 de diciembre de 1880 tuvo lugar el debut de este primer tenor de la compañía de Cosme Ribera y Miró. Con su *entrée*, se representó una nueva ópera: “*Rigoletto*”.

Duque de Mantua	Luigi Maurelli
Gilda	Augusta Fidi-Azzalini
Rigoletto	Antonio Putó
Maddalena	Italia Pergolani

³⁷⁹ “Las Provincias”, 21 de diciembre de 1880.

³⁸⁰ “El Mercantil Valenciano”, 19 de diciembre de 1880.

Sparafucile	Carlo Ulloa
-------------	-------------

Aunque “El Mercantil Valenciano” no publicó ninguna crítica de este *capolavoro* de Giuseppe Verdi, sí lo hizo en cambio el diario “Las Provincias”, primero, con un *suelto*, en donde ensalzó la presentación del tenor italiano, sin más detalles:

Anoche fue muy bien recibido en el teatro Principal el tenor Sr. Maurelli, que cantó la parte del duque de Mantua en el Rigoletto. Mañana daremos más detalles de la ejecución de esa ópera, que valió muchos aplausos á los artistas.

El teatro continúa muy concurrido y animado en estas funciones líricas.³⁸¹

La anunciada crítica fue publicada el día de Nochebuena del año 1880. De nuevo, vuelve a confundir la batuta principal con la auxiliar. De la crítica del diario “Las Provincias” se desprende que Luigi Maurelli era un tenor *lírico*, de voz dulce, flexible, y de limpia emisión. Fue una representación correcta, según el rotativo conservador:

Temíamos que la gran asistencia de todas las clases sociales, al inaugurarse las funciones de ópera en el teatro Principal, obedeciese únicamente al móvil pasajero de la novedad; pero el gran concurso que observamos en la segunda representación de La Africana, y el lleno de antenoche con motivo de cantarse Rigoletto, nos revelan que el favor dispensado por el público, no es un accidente efímero, sino una regla de conducta, que obedece á las permanentes causas de irse desarrollando en Valencia la afición a la buena música, y de haber satisfecho la actual compañía de ópera prudentes exigencias.

Había además antenoche un nuevo aliciente de atractivo seguro: el debut del tenor Maurelli, y de la contralto señora Pergolani.

³⁸¹ “Las Provincias”, 23 de diciembre de 1880.

Los deseos de tener ópera manifestados por los diletantes se habían reducido á un solo cuarteto, que pudiera alternar con la compañía dramática. Sin embargo, la empresa los ha superado al contratar á la Fidi y á Maurelli, que dentro de su órbita no desmerecen al lado de la Remondini y de Carpi.

Bien lo demostraron en la ejecución de Rigoletto.

Maurelli posee una voz de algo más que regular intensidad, y tan limpia, tan dulce, tan flexible, tan igual en todos los puntos, que pronto cautiva las simpatías del auditorio.

Esto sucedió desde el momento que le oímos en la canción del primer acto, donde ya obtuvo nutridos aplausos, pero en el segundo el entusiasmo fue progresivo, llegando á su colmo en el dúo de tiple y tenor, perfectamente cantado por dicho artista y la señora Fidi.

El magnífico cuarteto del acto cuarto consiguió también una acertada interpretación, no sólo por parte de dichos artistas, sino además por el barítono Sr. Putó; sin que descompusiera el cuadro la contralto Sra. Pergolani, de la que no nos atrevemos á formular juicio, por ser tan escasa su participación en la citada ópera.

No nos proponemos detallar las manifestaciones de aprobación, pero sí diremos que las recibieron repetidas hasta el final de la obra, el Sr. Maurelli con la señora Fidi, no siendo escasas tampoco para el Sr. Putó.

Es tan modesta la parte del bajo en esta obra, que casi consideramos una ofensa para la talla del señor Ulloa, consignar que nada se nos ocurre desfavorable.

Los coros y la orquesta obedecieron con fidelidad la inteligente batuta del Sr. Ribera.

Un ruego a la empresa:

¿No podría hacerse que la corriente de aire que ale de la escena en algunos actos, molestando fuertemente á los espectadores de las primeras filas de butacas, desapareciese, y con ella el temor de que la estadística de pulmonías aumente?. Si tal caridad se realizara, mucho lo agradeceríamos en nombre de los interesados.³⁸²

A punto de finalizar el año, el día 29 de diciembre, subió a la escena "Faust".

³⁸² "Las Provincias", 24 de diciembre de 1880.

Margarita	Bianca Remondini
Siébel	Italia Pergolani
Fausto	Luigi Maurelli
Valentin	Antonio Putó
Mefistófeles	Carlo Ulloa

Ignacio Vidal y Teruel escribió la crítica de esta ópera para el diario “El Mercantil Valenciano”, publicada el día de San Silvestre de 1880.³⁸³ Es curiosa esta crítica, porque quien desempeñó mejor cometido artístico fue la orquesta, que suele ser una *cenicienta*, porque los musicógrafos descuidan su modesto papel. Entre los desaciertos, el amaneramiento del bajo Carlos (Carlo, italianizado su nombre artístico) Ulloa, quien, además, como no era un bajo *profundo* sino un *basso cantante*, no podía acometer con comodidad las gamas más graves:

La sala de dicho coliseo estaba anteanoche brillante, como en los mejores tiempos de su apogeo. Todas las localidades se hallaban ocupadas por un público selecto, ávido de escuchar los caudales de inspiración en forma de ondulados conceptos melódicos que el genio musical de Gounod ha derramado en una obra que, con “Fausto”, ha sabido resistir los embates de la enconada crítica. Pero en honor de la verdad la ejecución fue bastante desigual y esta circunstancia amenguó el entusiasmo de que se ha poseído el público al leer en las esquinas el título de dicha ópera.

Nos ocuparemos, en vista de ello, lo (...) meramente posible de la interpretación (...) aquella que le cupo, confiada a las señoras Remondini y Pergolani, y a los Sres. Maurelli, Ulloa y otros.

³⁸³ Dado el parcialmente deficiente estado del periódico aquél día, el microfilm no puede leerse con claridad; por lo que algunos fragmentos han sido omitidos.

La "Margarita" que nos dio á conocer la primera de dichas tiples, fue incolora y sólo fría, lo cual es de sentir, pues en lo que hace referencia a la parte de canto, confirmó en todo el juicio favorable que emitimos en el momento. El público, comprendiendo esto (...) no escatimó a la señora Remondini los aplausos al final del <aria de las joyas>, que cantó con exquisita corrección, ejecutando las escalas con agilidad y limpieza. También fue obsequiada con un bonito ramo de flor suelta.

La señora Pergolani se dio a conocer de manera más ostensible en la parte de Siebel, adicionando a la obra una romanza de cortas dimensiones, pero lo bastante para detener la marcha de la acción.

En cuanto al Sr. Maurelli, bien sea porque el tenor embargara su voz, o bien debido a que sus facultades no se prestan a la interpretación como protagonista, lo cierto es que defraudó las esperanzas del público. Su voz salía temblona é insegura, y en semejante estado de ánimo, no es posible hacer nada de provecho. Veremos si las representaciones sucesivas nos dan la clave de este contratiempo que no hacía presentir el único antecedente que tenemos de sus condiciones artísticas.

La interesante parte del Valentín, estuvo a cargo del Sr. Putó, que sí que dejó que desear en la escena de las cruces, en cambio nos satisfizo por completo en la escena que sigue al duelo.

Y vengamos ahora a la interpretación de Mefistófeles, confiada al bajo Sr. Ulloa. Como precedente hemos de hacer una explicación: dos son las ficciones que suelen dar a los artistas al personaje, la de los que creen que el mal sólo puede expresarse mediante formas, gestos y ademanes que rayan en lo inverosímil y fantástico, y la de los que piensan que aquél no excluye medios de exterioridad y hasta perfiles que se confundan en la apariencia con lo común y ordinario de la vida.

Esta distinción es la resultante de dos escuelas antitéticas, y así según de donde proceda el artista, son sus manifestaciones.

Nosotros, sin ignorar la íntima y estrecha relación que hay entre el fondo y la forma, no podemos desconocer que en el teatro sólo es admisible lo convencional hecho con arte, y con arreglo a este principio, no admitimos la primera ficción a la que dá marcada preferencia el señor Ulloa al interpretar la parte de Mefistófeles, cuya interpretación podrá ser del agrado de las personas timoratas si se quiere, que personifican el espíritu del mal bajo formas singulares, pero que indudablemente no lo es de las personas que tienen un gusto más depurado.

Esto hablando en términos generales, porque si descendemos a particularizar la ejecución todavía

encontraremos un desequilibrio entre la parte de canto y la declamada, predominando ésta sobre aquella, con perjuicio para el señor Ulloa.

Y nos vemos obligados a hablar de esto, porque reconocemos de buen grado facultades en el citado artista, en los dos elementos que entran en este calificativo, como lo demostró en su salida del acto primero, en la canción (...) y escena de la iglesia.

No es la voz del Sr. Ulloa de bajo profundo, sino que pertenece a la denominada de bajo cantante, pues a las notas de su registro grave les falta plenitud y sonoridad, condiciones que reúnen las de los otros registros.

Los coros regulares, y la orquesta llevó la mejor parte en la ejecución de la ópera, lo cual debe satisfacer mucho al inteligente profesor Sr. Rivera, por cuanto ve que sus esfuerzos no caen en el vacío.

Ignacio Vidal.³⁸⁴

Los valencianos pasaron la Nochevieja de 1880 con otra función dedicada a "Faust", así como también el Día de Año Nuevo. El 2 de enero de 1881, tuvo lugar la *reprisse* de "Rigoletto". Las repeticiones de representaciones despertaron poco interés en la prensa escrita. "Las Provincias" dedicó un pequeño *suelto*. Es curioso cómo este periódico conservador se alegra de la sobriedad en los ademanes del bajo, Carlo Ulloa, quien, al parecer, ha atendido las recomendaciones de la prensa:

Gran concurrencia había la noche del sábado en el teatro Principal, con motivo de cantarse Faust, saliendo su ejecución más igual que las anteriores, y notándose también cierta sobriedad de acción en el bajo Sr. Ulloa, que sin duda ha creído acertadas algunas indicaciones hechas sobre el particular por la prensa.

El domingo se repitió con igual animación "Rigoletto"; siendo aplaudidos los principales artistas, y especialmente la Sra. Fidi y el Sr. Putó en el dúo del segundo acto, en la romanza del mismo la primera, y ambos en el dúo del tercero, que cantaron

³⁸⁴ "El Mercantil Valenciano", 31 de diciembre de 1880.

*con gran sentimiento y maestría, mereciendo el honor de ser llamados á las tablas.*³⁸⁵

El diario “Levante” publicó un texto algo más extenso, pero tampoco pasó de un *suelto* que ni siquiera llegó a ocupar una columna completa de una página. Elogió al barítono Putó:

La representación de “Rigoletto” en la noche del lunes, proporcionó a los artistas encargados de interpretar dicha ópera, calurosas demostraciones de simpatía. El Sr. Maurelli, más en carácter, dadas las especiales condiciones de su órgano vocal, en el desempeño tornadizo y caprichoso conde de Mantua, fue justamente aplaudido en el dúo del acto segundo, no siéndolo, sin saber por qué, en la romanza de introducción al tercero, que fue cantada con suaves tonalidades y buen gusto. La señora Fidi también alcanzó los aplausos del público al final de la romanza del citado segundo acto y en los números musicales que interviene en unión de los señores Maurelli y Putó. Pero quien sobresalió en la ejecución fue este modesto artista, que sin pretensiones de ningún género, va logrando disipar la prevención con que era escuchado en las primeras representaciones. Tanto en los dúos que cantó con la tiple en los actos segundo y tercero, como en el andante de <Pietà, signore>, estuvo a notable altura, acentuando la pronunciación y expresando con mucha verdad y sentimiento la situación dramática en que se encuentra el personaje que interpreta.

El Sr. Ulloa caracterizó muy bien la parte de <Sparafucile>.

*La orquesta por lo general estuvo acertada.*³⁸⁶

Una ópera infrecuente de Giuseppe Verdi, basada en el drama homónimo de Víctor Hugo, “*Ernani*”, subió al proscenio del Teatro Principal la víspera del Día de Reyes, el 5 de enero de 1881. Volvió a repetirse también el Día de Reyes, 6 de enero.

³⁸⁵ “Las Provincias”, 4 de enero de 1881.

³⁸⁶ “El Mercantil Valenciano”, 4 de enero de 1881.

Elvira	Bianca Remondini
Ernani	Carlo Carpi
Don Carlos (Emperador Carlos V)	Antonio Putó
Ruy Gómez de Silva	Carlo Ulloa

El diario “Las Provincias” se vistió de gala para la ocasión, con una extensa crítica en donde anunció que el primer coliseo valenciano estaba totalmente abarrotado de público. Fue una crítica peculiar, como pocas se hubieron escrito durante la monarquía de Alfonso XII. El rotativo que dirigiría luego Teodoro Llorente se pronuncia sobre sus preferencias estéticas. Prefiere la *Grand Opéra* francesa, de Meyerbeer, o de Gounod. En la ópera italiana, sigue apostando por el *belcantismo* de Bellini y Donizetti. Valora los avances armónicos de la “escuela alemana”, -obviamente se refiere a Wagner-, que aporta libertad formal a la ópera. Sin embargo, no deja de considerar un hecho cierto: aunque entre metáforas literarias, Italia es la cuna de la melodía y de la ópera. En cuanto a Verdi, “*Ernani*” le parece al periódico valenciano una ópera *menor*, sencilla, pero espontánea. Aquí radica su virtud. Por lo demás, fue la mejor representación de la temporada. “Las Provincias”, por último, anuncia la presencia del magno *divo* navarro Julián Gayarre, para la Cuaresma:

No puede estar quejosa la empresa de dicho teatro con el público. Butacas, palcos, galerías, todo se hallaba ocupado el miércoles con motivo de representarse por primera vez en la temporada la conocida partitura del maestro Verdi, titulada Hernani.

Las señoras que se distinguen por su hermosura y elegancia, brillaban en los palcos de preferencia, ó en las butacas, confundidas con los caballeros, y coronando más

modestas clases las galerías altas, presentaba el teatro animado y encantador aspecto.

La moderna escuela de música alemana ha destruido en el drama lírico los antiguos marcos á que se adaptaba el compositor, y aspirando á materializar con el sonido la idea ó el sentimiento, no sólo por medio de la voz humana, sino también por complicadas armonías instrumentales, se ha hecho más libre en su forma y más filosófica en su esencia, con lo cual se ha apoderado del gusto de su generación, que se distingue por sus tendencias á la libertad y á la filosofía. Mas no por esto las razas neo-latinas, de imaginación meridional y de impulsos caballerescos, podrá mirar con indiferencia la escuela que ha nacido en esa región del arte, que es á la vez nuestra cuna, donde la música suena vaga como las arrulladoras olas de su Mediterráneo, viva como los matices de sus flores, idea como su transparente cielo, apasionada como los negros ojos de sus vírgenes y desnuda de alambicado artificio como la sencilla expresión del primer latido de amor.

¿A qué negarlo?. Después de haber admirado las majestuosas bellezas de La Africana y Faust, cuyas notas al atravesar el oído, van sí, al corazón, pero no sin pasar antes por el criterio, por el raciocinio, por la cabeza, nos ha complacido escuchar a Hernani, sin embargo de ser más infantil, más sencilla en sus procedimientos.

El aria obligada de presentación de cada personaje, sin que en ella falte el andante seguido del riguroso allegro; la combinación melódica de los dúos y tercetos para concluir el acto con un concertante; la orquesta, que nunca es una parte primaria en el motivo que se desarrolla, rehuyendo el análisis instrumental, pues solamente sirve para lo que con mucha verdad se llama el acompañamiento, marcan una época algo rudimentaria en el arte; pero con tales defectos y quizá por ellos, la voz cantante vibra espontánea como reina absoluta del conjunto, y siendo la voz humana el mejor instrumento conocido, y la espontaneidad la principal condición de la música, ésta consigue plenamente su objeto: hacer sentir sin necesidad de pensar.

No obstante, nosotros reconocemos que la escuela alemana ha realizado un notable progreso en el drama lírico; y como, ante todo, somos hijos de nuestra época, nos satisface más el procedimiento armónico que mejor le caracteriza.

A pesar de esto, así como el sibarita, acostumbrado á los manjares que le ofrece un depurado arte, gusta de vez en cuando probar otros que le recuerdan costumbres más sencillas, nos complace, después de oír a los modernos maestros del Norte, saborear las melodías de los italianos de ayer.

No es Hernani, sin embargo, ópera que consideremos entre las mejores de su género. Verdi, es decir, el Verdi italiano, Verdi en su primera etapa, no ha sido nuestro favorito. Sin negarle su fecundidad, su valentía, su aptitud dramática, hemos preferido siempre las angelicales notas de Vicente Bellini y sobre todo, las sentidas, aunque más humanizadas, de Cayetano Donizetti.

Pero Hernani ha sido interpretado por la compañía que actúa en el Principal, de un modo tan irreprochable, que nos ha satisfecho por completo.

Al salir la señora Remondini, cantó el aria del acto primero tan natural y ajustadamente, dando tales matices a su voz, que llegó a la perfección, y comprendiéndolo así el auditorio, la llamó ruidosamente á las tablas. La diva, que nos pareció más expresiva y hasta más hermosa la indicada noche, no descendió durante toda la obra de la altura en que se colocó á su salida.

Con ella rivalizó el barítono Sr. Putó. ¡Qué voz tan agradable!. ¡Qué francamente la emite! Cuanto más oímos a dicho artista, más nos gusta. Es como la mujer buena y modesta, que cada vez sorprende con un nuevo encanto. ¿En qué pieza sobresalió? En todas.

El bajo Sr. Ulloa no desmereció al lado de sus compañeros. Además de cantar bien, caracterizó al duque de Silva, cual si fuera un consumado actor; cualidad que apreciamos mucho y que no es nada común entre los cantantes.

El tenor Sr. Carpi, aunque su garganta no tiene gran flexibilidad, ataca las notas altas con valentía, y en ellas conquistó repetidas veces justos aplausos.

Muchos obtuvo el cuarteto en el desarrollo de la partitura; pero especialmente fue mayor el entusiasmo del público en el gallardo y armonioso concertante final del tercer acto, que mereció los honores de la repetición; siendo llamados a escena con el maestro Sr. Ribera, cuya batuta, como vara mágica, dio sorprendente unidad a los coros y a la orquesta.

Puede asegurarse que la ejecución de Hernani ha sido la más acabada que hasta ahora hemos oído.

Anteanoche se repitió dicha ópera, con igual éxito y animación.

Se nos asegura, por conducto fidedigno, que para abril oiremos efectivamente á Gayarre y la Retzké. Darán cuatro funciones. ¡Bien por la empresa!. **G.**³⁸⁷

³⁸⁷ “Las Provincias”, 8 de enero de 1881.

Por su parte, el diario “Levante” escribió un texto más elongado, en donde aplaudió el éxito de “*Ernani*”. Eso sí, observó errores. El peor de todos, la puesta en escena, que no se ajustaba a la época, amén del fiasco del coro. Y es que, en aquél tiempo, se defendía un montaje historicista, con visos de realidad. No en vano, la ópera *verista* italiana, que comenzaba a despuntar por aquellos días, preconizaba la “verdad” a todos los niveles, y no sólo desde el punto de vista argumental. Por eso, la ópera *verista* renovó la indumentaria, escenografía y *atrezzo*:

En las noches del miércoles y jueves se ha puesto en escena en el teatro Principal la inspirada ópera de Verdi, <Ernani>. La ejecución de este <spartito> en su conjunto fue en extremo lisonjera para los artistas que en ella tomaron parte. La Sra. Remondini demostró cuán bien se adaptan los registros de su voz y la excelente escuela de canto que posee a la música verdiana, que interpreta de un modo notable. El andante de la cavatina del cuadro segundo fue cantado con ese buen gusto y exquisita corrección que caracterizan su estilo, y en el <allegro> de este mismo número musical ejecutó algunas vocalizaciones con limpieza y seguridad, que proporcionaron á la distinguida artista una salva general de aplausos y los honores de la escena.

Estas manifestaciones se repitieron en su dúo con el barítono Sr. Putó, a quien se hicieron extensivas por la delicadeza de expresión que imprimió á la parte de Don Carlo.

En este mismo acto también se hizo aplaudir el bajo Sr. Ulloa, por el esmero con que dijo su romanza.

Y, finalmente, el concertante con que dicho acto termina estuvo bien interpretado, siendo todos llamados al palco escénico.

Pero el <succés> de la noche fue el gran concertante final del acto tercero, que alcanzó una ejecución notabilísima, en la cual todos rivalizaron a porfía, resultando un conjunto que entusiasmó a la concurrencia, que no se dio por satisfecha con llamar á la escena á los artistas, sino que pidió y obtuvo la repetición de dicho concertante, que era interrumpido con los bravos y palmadas, haciendo aparecer de nuevo a los artistas a la escena, acompañados del inteligente director de orquesta

Sr. Rivera, a quien se debe una buena parte de tan satisfactorio éxito.

En cuanto al tenor Carpi, en la primera representación de la citada ópera dejó algo que desear, mas en la segunda estuvo mejor, esfozándose para que no se hiciera muy visible la desigualdad de sus registros vocales, emitiendo hermosas notas en el agudo, que le valieron justos aplausos, y cantando con valentía el terceto final.

Mas no crean nuestros lectores que faltaron lunares en la representación de <Ernani>, pues los coros deslucieron la magnífica escena de la conjuración, que cantaron de una manera descolorida, aparte de otro defecto que reviste caracteres de crónico en el teatro Principal, y consiste en salir y entrar y colocarse todos agrupados, en forma de pelotón

Otra censura tenemos que dirigir á la empresa, y es el descuido que se observa en la <mise en scéne>, que hace muy poco honor a los grandes de la época en que ocurre la acción, en materia de indumentaria y mueblaje.³⁸⁸

“Ernani” se volvió a representar los días 9 y 10 de enero. El tenor Carpi, pese a encontrarse enfermo durante la función del día 9, cumplió con dignidad:

Anteanoche con motivo de verificarse la tercera representación de la ópera <Ernani> en el teatro Principal, se reprodujeron las demostraciones de simpatía que en las anteriores se tributaron a la señora Remondini y Sres. Putó y Ulloa. El Sr. Carpi, a pesar de haberse anunciado anticipadamente que se hallaba indispuerto, hizo cuanto pudo en el concertante final del tercer acto para no deslucir el conjunto, participando de los honores de la escena al igual que sus compañeros al finalizar dicho número musical.³⁸⁹

El 12 de enero le tocó el turno a “Lucia di Lammermoor”. El 13 regresó el título de moda entre la prensa valenciana: “La Africana”.

³⁸⁸ “El Mercantil Valenciano”, 8 de enero de 1881.

³⁸⁹ “El Mercantil Valenciano”, 11 de enero de 1881.

3.7.5.- LAS ENFERMEDADES DE LOS CANTANTES. LUIGI MAURELLI RESCINDE EL CONTRATO.

El 15 de enero con ocasión de una nueva representación de la ópera de Charles Gounod, “Faust”, el tenor Maurelli, -quien alternaba en los repartos con Carlo Carpi- rescindió el contrato por encontrarse enfermo. La empresa del Teatro Principal, entonces, telegrafió enseguida a su representante en Italia para que contratase otro artista de su categoría.³⁹⁰ En la función del día 15 de enero fue sustituido por el primer tenor, Carlo Carpi, así como también el día 18. También la Sra. Remondini estuvo enferma, siendo sustituida por la Sra. Fidi:

En las noches del sábado y domingo se ha representado en el coliseo del Principal la grandiosa ópera de Gounod titulada <Faust>. Ha ofrecido una particularidad en lo que pudiéramos calificar segunda edición de la ejecución de la citada obra, y es que a causa de hallarse indispuestos, según rezan los carteles, la señora Remondini y el Sr. Maurelli, les sustituyeron en sus respectivos papeles de Margarita y Fausto, la señora Fidi y el Sr. Carpi. El público dispensó á la simpática señora Fidi, una acogida lisonjera por el esmero y la buena voluntad con que cantó su difícil parte, especialmente el aria de las joyas y el gran dúo del acto tercero, y la escena de la iglesia del cuarto acto, en cuyos números musicales trató de sacar el mayor partido posible, siendo por esto recompensada con cariñosas demostraciones de simpatía.

El Sr. Carpi en la interpretación del protagonista de la referida ópera estuvo desigual, debido a las condiciones de su voz, pues mientras que la bellísima romanza <Salve di mora casta é pura>, se resintió de dulzura y expresión, en cambio en el dúo <Damni ancor> hizo menos sensibles los cambios de registro, dando más acertado desempeño a la parte de canto, mereciendo los honores de la escena en unión de la señora Fidi y del Sr. Ulloa.

También fue aplaudido el Sr. Carpi en el terceto del <duelo> y en el final de la obra.

³⁹⁰ “Las Provincias”, 18 de enero de 1881.

El barítono Sr. Putó, se hizo acreedor a idénticas demostraciones por la fidelidad con que interpretó la interesante parte de <Valentín>.

Nuestro compatriota el Sr. Ulloa se ha empeñado en desatender las prudentes observaciones de los periódicos de la localidad, encaminadas a aconsejarle que no exagere tanto la parte mímica de <Mefistófeles>, y no consigue por semejante camino, el aplauso que de otro modo se haría acreedor, pues tiene méritos para ello.

Las señoras Pergolani y Rodrigo no descompusieron el conjunto.³⁹¹

El 20 de enero volvió a escenificarse “*Ernani*”. Los días 22 y 23, “*Lucia di Lammermoor*”. El 26, “*Hernani*”.

El 27 de enero, por fin, con la puesta en escena de “*Rigoletto*”, se produjo el debut del nuevo tenor que sustituyó a Maurelli: el Sr. Benfratelli. Se le clasificó como un tenor “*de medio carácter*”, traducción del italiano “*di mezzo carattere*”; esto es, un tenor *lírico*. El tenor *lírico* tiene una voz noble, dulce, ideal para las arias más delicadas, parco en las coloraturas –el campo del tenor *ligero*- y menguado en sus gamas graves –la especialidad del tenor *dramático*.³⁹² Para “*Las Provincias*”, no gozaba de la misma categoría artística que Maurelli:

Muy animado estaba anoche el teatro Principal con motivo, sin duda, de hacer su debut el nuevo tenor de medio carácter, Sr. Beufratelli, en la ópera Rigoletto. El citado artista posee una voz bastante dulce y flexible, si bien no sale favorecido al comparársele con su antecesor Maurelli. Sin embargo fue aplaudido, especialmente en la canción del primer acto y parte del segundo, mereciendo muestras entusiastas de aprobación la Sra. Fidi, en la romanza del segundo acto, no siendo menos aplaudido en otras ocasiones el Sr. Putó, así como también todo el cuarteto en el último acto.

³⁹¹ “El Mercantil Valenciano”, 18 de enero de 1881.

³⁹² Un magnífico ejemplo, en el siglo XX, fue el gran *divo* grancanario Alfredo Kraus.

*Los principales artistas fueron llamados a las tablas al finalizar el acto tercero.*³⁹³

La misma opinión sostuvo “El Mercantil Valenciano”: Benfratelli era un tenor de inferior calidad artística que Maurelli:

Creemos que ha andado desacertada la dirección artística, en el supuesto de que la haya en el teatro Principal, poniendo en escena para <debut> del tenor Benfratelli la conocida ópera de Verdi <Rigoletto>, después de haber tomado parte en ella con notable lucimiento el Sr. Maurelli. Así es que sucedió lo que debía suceder, que puesto en parangón con otro, el debutante salió poco favorecido, contribuyendo a este resultado, la animación que se observaba en el teatro apenas el Sr. Benfratelli salía al palco escénico, por el amaneramiento de sus ademanes, lo cual influía notablemente en el ánimo de dicho tenor, cuya voz temblona y apagada en los momentos críticos, revelaba bien claro la emoción de que se hallaba dominado.

No son, pues, tales circunstancias las más abonadas para emitir un juicio acerca de las facultades del nuevo tenor, y aun cuando nosotros a pesar de aquellas ya lo hemos formado, aguardamos mejor ocasión para darlas á conocer, y hasta celebraríamos con toda el alma equivocarnos en nuestras presunciones.

*El resto de la ejecución fue notable, distinguiéndose como hasta ahora la Sra. Fidi y el señor Putó, que cantaron con mucho gusto y sentimiento dramático los dúos de los actos segundo, tercero y cuarto, mereciendo los honores de la escena y los aplausos de la concurrencia.*³⁹⁴

El 30 de enero se levantó el telón para contemplar la *Grand Opéra* de Meyerbeer, “*Roberto il Diavolo*”, con la que el compositor alemán comenzó su fulgurante carrera en París.

Isabelle	Augusta Fidi-Azzalini
Alice	Bianca Remondini

³⁹³ “Las Provincias”, 28 de enero de 1881.

³⁹⁴ “El Mercantil Valenciano”, 29 de enero de 1881.

Robert, Duque de Normandía	Carlo Carpi
Bertram	Carlo Ulloa
Heraldo	Serrano

Para el diario “Las Provincias”, és una ópera desigual. Fue interpretada con dignidad:

Hacía tiempo que no habíamos tenido el gusto de oír Roberto il diavolo, uno de los dramas líricos más inspirados del inmortal Meyerbeer, aunque no tan igual como otras obras del mismo autor.

El acto tercero, por ejemplo, sube a una altura inconmensurable, no desmereciendo a su lado el primero y el quinto; pero no cabe decir lo mismo respecto al segundo y el cuarto.

Además, el procedimiento en algunos pasajes de la ópera, recuerda el de Rossini; notándose que Meyerbeer, al escribir el Roberto, recordaba todavía a su maestro y no había adquirido por completo un estilo propio, lo cual consiguió al componer posteriormente La Africana.

Sin embargo, cuando se levanta en Roberto con arranque autónomo, prima indudablemente más el genio del citado autor que en otras de sus concepciones.

La partitura, sobre ser de gran mérito, entraña excepcionales dificultades de ejecución; así es, que dudábamos si los actuales artistas del Principal podrían superarlas.

Teniendo esto en cuenta, nos satisfizo el éxito que dichos artistas consiguieron en la noche del sábado.

La señora Remondini cantó perfectamente su parte de Alice, distinguiéndose en la romanza del tercer acto, donde fue aplaudida con entusiasmo; mereciendo también muchas palmadas la señora Fidi en el cuarto.

El Sr. Ulloa, que como bajo cantante ha de esforzarse por necesidad en las notas graves, algunas de ellas tan acentuadas en la ópera, tradujo no obstante el Bertramo con gran complacencia del numeroso público, que calurosamente le aplaudió en la magnífica aria del acto cuarto; y si bien algo más desigual el Sr. Carpi, tuvo frases felicísimas en el primer acto, y

con particularidad en el último, donde fue interrumpido con ruidosas muestras de aprobación.

Igualmente mereció aplausos en el tercer acto el trío ejecutado por la señora Remondini con los señores Carpi y Ulloa, y el pequeño dúo de éste y el tenor comprimario Sr. Serrano, que posee una voz intensa y de claro timbre.

Anteanoche repitióse la partitura con una concurrencia, tal vez mayor, y con análogas demostraciones; gustándonos más la ejecución de algunas piezas, como la del trío del tercer acto.³⁹⁵

“*Roberto il diavolo*” se volvió a escenificar al día siguiente, el último de las calendas de enero de 1881, y también el 1 de febrero.

Para el estreno y primeras representaciones de “*Roberto il diavolo*”, el rotativo liberal movilizó a su gran crítico, Ignacio Vidal, quien, como era habitual, escribió una extensísima crítica. Este musicógrafo fue más severo: Bianca Remodini desafinaba en el registro agudo; Carlo Carpi, desigual. Pero, en conjunto, fue una representación aceptable, con las luces de Augusta Fidi-Azzalini y Carlo Ulloa:

Tenemos una deuda pendiente con nuestros lectores, y vamos a satisfacerla, pues no nos gusta tener en descubierto nuestros compromisos. Nos referimos al juicio que nos ha merecido la ejecución del grandioso spartito de Meyerbeer, titulado <Roberto il diavolo>, del que lleva dadas tres representaciones la compañía lírico-italiana del teatro Principal.

Debemos insistir en hacer mención de una circunstancia que no por ser muy sabida, tratan de desconocer las empresas que se suceden en la gestión del primero de nuestros teatros, y consiste aquella en haber asistido á la audición de dicha ópera durante las tres noches que se ha puesto en escena un público tan numeroso como selecto.

Después de esto vamos á tratar lo más someramente posible de la interpretación de <Roberto il diavolo>.

³⁹⁵ “Las Provincias”, 1 de febrero de 1881.

Comenzaremos por decir que dicha interpretación estuvo a cargo de las Sras. Remondini (Alice) y Fidi (Isabel) y de los Sres. Carpi (Roberto), Ulloa (Bertran) y Serrano (Rambaldo).

La sencilla y tímida aldeana <Alice>, mensajera del bien, y encargada de apartar al protagonista de la obra de la senda de perdición a que le arrastran sus locuras y devaneos, encontró en la Sra. Remondini una intérprete bastante acertada.

Si no se nos calificase de exigentes, nosotros hubiéramos deseado más verdad, más colorido en la expresión de los dulces afectos que son la característica dominante en la parte de Alice por cuanto en la obra que nos ocupa, como en todas las de Meyerbeer, no se puede separar la parte declamada de la cantada, por hallarse siempre en acción los personajes; al contrario de lo que sucede en otras óperas que parecen exclusivamente escritas para que un artista exhiba sus facultades en el canto, bastando para el objeto que ejecute con limpieza y agilidad de garganta una <fermata>, para que el público quede contento y satisfecho.

Nosotros de buen grado perdonaríamos a la señora Remondini, sus desafinaciones en el registro agudo, por la dificultad que opone ésta a la emisión de los sonidos, como sucede en su dúo con el bajo, correspondiente al acto tercero; pero lo que no debemos pasar inadvertidamente es la falta del elemento expresivo en los cantábiles más culminantes de los bellísimos cuadros dramáticos en que abunda la ópera, por ser de rigurosa necesidad no desatender hasta los más significantes detalles de acción.

Ello no fue obstáculo a que el público aplaudiera sin rebozo a la Sra. Remondini, que sostuvo la parte de canto con acierto en la sentida romanza del acto primero, en el aria del tercero y en el incomparable terceto final de la obra.

La Sra. Fidi hizo cuanto pudo para salir airosa en la cavatina del segundo acto, llena de reminiscencias del estilo italiano, de que no pudo sustraerse el inmortal maestro en la primera obra que cimentó su gran reputación, colocándose a mayor altura en el acto cuarto, especialmente en el andantino, que dijo con una expresión dramática muy relevante, por ser el que mejor se adapta a sus facultades, y en el que quisiéramos ver más a menudo a la estudiosa artista, con preferencia al género de las fermatas y de los lloreos en el canto.

El tenor Carpi, siempre es el mismo. En la ejecución del protagonista de la ópera está desigual pero en cambio tiene momentos felices, arranques de inspiración que compensan sus habituales defectos. Inútil es pedirle una y otra vez que preste a los personajes la vida y animación que éstos necesitan, que su fisonomía y sus ademanes reflejen los distintos sentimientos que aquellos deben expresar, porque

esta petición es trabajo perdido, lo cual sentimos, atendido a que el Sr. Carpi tiene facultades, tiene instinto artístico, como lo demuestran esas magníficas frases que lanza de vez en cuando, con las cuales domina y subyuga al público que bate con entusiasmo las palmas, como sucedió en la <Siciliana> del acto primero; en el terceto á voces solas y dúo con el bajo del tercero, en el cual, dicho sea de paso, suprimió la brillante fermata <De la mia patria ai cavalieri...>, amén de otras supresiones que van picando en historia, y en el terceto del último acto.

La difícil parte de <Bertramo>, escollo de bajos, estuvo encomendada á nuestro compatriota Sr. Ulloa, que puso una vez más en evidencia su talento de artista y el buen deseo que le anima, de imprimir á los personajes de su <tesitura> la expresión que les corresponde.

El <Bertramo> que nos ha dado a conocer el Sr. Ulloa, se halla exento, y por ello nos congratulamos, de detalles de acción exagerados, de ripios (<passez le mot>) de ejecución, es más sobrio en las maneras y en el decir, y estos méritos tenemos empeño, mejor en la presente ocasión que en otras, de señalarlos y exhibirlos, como muestra de que el Sr. Ulloa es accesible a las observaciones de la crítica razonada de la prensa.

En lo referente a la parte de canto, el señor Ulloa hace también lo posible para que no decaiga al lado de la declamada, y si bien en algunos momentos en que la situación de la obra requiere una acentuación más marcada, como resultado de una emisión más violenta, que da por resultado cierta crudeza á los sonidos, no cabe ninguna duda, que siempre se ve al cantante de buena escuela, animado de sentimiento y pasión.

Así sucede en el dúo con el aldeano Rambaldo, del acto tercero, terceto y dúo del mismo, en los que empleó acentos dramáticos muy adecuados, y en la terrible <evocación> del cuadro de las tumbas, en cuyo bellissimo trozo musical, hizo el Sr. Ulloa un verdadero alarde de ejecución correcta y afinada que pasó desapercibida al público, cuando este mismo público pocos momentos antes se había dejado arrebatado por ciertos efectos de relumbrón.

En el dúo del último acto hubiéramos querido más expresión en las frases <lo tuo enemigo>, etcétera, para que resaltase mucho más tan notable <pezzo>.

El tenor comprimario Sr. Serrano, nos sorprendió agradablemente en la interpretación de la pequeña pero bonita parte de Rambaldo, poniendo en evidencia una voz igual y de timbre agradable y fácilmente emitida, cualidades éstas que

auguran al Sr. Serrano buen porvenir, si hay perseverancia en el estudio.

La orquesta en general bien, y decimos en general porque notamos en algunos momentos falta de igualdad en la ejecución, especialmente en los pasajes que toca aislado alguno de los elementos que la componen.

Vemos con gusto que los coros han cantado esta ópera con más ajuste y precisión, dada la heterogeneidad de sus componentes.

La Srta. Marengo empleó todos los recursos de seducción que posee para conseguir que Roberto se apoderase del ramo de Santa Rosalía.

Sintetizando cuanto llevamos dicho, la ejecución de <Roberto il diavolo> en su conjunto, puede calificarse de buena, y creemos que las representaciones que se den de la citada ópera, atraerán numeroso público al teatro Principal.

Ignacio Vidal.³⁹⁶

Los días 3 y 4 de febrero subió al proscenio “*La Traviata*”.

Violeta	Augusta Fidi-Azzalini
Alfredo	Benfratelli
Giorgio Germont	Antonio Putó

“El Mercantil Valenciano” sostuvo una opinión análoga a “Las Provincias”: la trilogía de los años centrales del compositor de Bussetto, integrada por “*Rigoletto*”, “*Il Trovatore*” y “*La Traviata*”, estaban ya muy manoseadas, se habían vulgarizado hasta la saciedad. En el resto de la crítica

³⁹⁶ “El Mercantil Valenciano”, 4 de febrero de 1881.

destaca el análisis canoro de Augusta Fidi-Azzalini, una soprano *dramática*, aunque ella era, en realidad, soprano *ligera*:

No faltó concurrencia á oír la primera representación de la inspirada partitura de Verdi <La Traviata>, verificada anteanoche en el teatro Principal. No decimos nada nuevo, por tratarse de una obra cuyos aires se han vulgarizado hasta la exageración, al manifestar que el distintivo saliente de la misma es el de ser excesivamente melódica, tocando los límites de lo vulgar la parte de acompañamiento, que se halla por completo subordinada á una melodía siempre fácil é inspirada, siempre rica y seductora hasta el extremo.

Con esto queda dicho lo que debe ser la ejecución, que en suma no es más que la exhibición del cantante, como decíamos ayer al ocuparnos de otra obra.

Encargada la Sra. Fidi de la parte de Violeta, hemos de consignar que llenó su cometido con el acierto y buena voluntad que caracterizan a tan distinguida artista. En el andante de su aria del acto primero, en el dúo con el barítono del segundo y en las distintas escenas del último acto, su voz se prestó dócilmente a ejecutar las inflexiones que exige esa misma exuberancia melódica que caracteriza á la obra de que nos ocupamos. La Sra. Fidi, más dramática que tiple <leggera>, hizo resaltar las escenas en que interviene a partir desde el acto segundo, en que la ópera adquiere verdadero tinte dramático, siendo por consiguiente muy aplaudida y llamada al palco escénico.

El tenor Sr. Benfratelli, más moderado en sus maneras, aunque no del todo corregido del defecto que señalamos el otro día, puso de manifiesto la desigualdad de su voz, de timbre claro y agradable en el registro agudo y algo defectuosa en su emisión, á pesar de la facilidad que tiene en modularla, lo que hace suponer con bastante fundamento que dicho artista no posee todavía una completa escuela de canto. El público, salvo en algunos momentos, estuvo reservado en demostraciones de aplauso respecto al Sr. Benfratelli.

El Sr. Putó fue justamente aplaudido en el dúo del acto segundo, en cuya pieza hizo verdadera ostentación de su magnífica voz, compartiendo con la Sra. Fidi los honores de la escena.

La orquesta dirigida por el Sr. Vidal estuvo bastante bien en toda la obra, especialmente en el delicado preludio que los violines ejecutan en el acto cuarto, que fue aplaudido.³⁹⁷

³⁹⁷ “El Mercantil Valenciano, 5 de febrero de 1881.

El 6 de febrero, otra función de “*Roberto il diavolo*”.

El día 10 de febrero subió un nuevo título al proscenio del Teatro Principal: “*Il Trovatore*”. Incomprensiblemente, este *capolavoro verdiano* no suscitó el interés de la prensa.

La representación de “*La Traviata*” del día 11 de febrero fue un fiasco. La tiple ligera, Augusta Fidi-Azzalini, se indispuso y no pudo terminar la ópera, por lo que hubo de suprimirse el último acto.³⁹⁸ Dos días después, “*Faust*”.

El día 16 de febrero se repuso “*Roberto il diavolo*”.

3.7.6.- LA RECTA FINAL DE LA TEMPORADA. “AIDA”. LAS FUNCIONES A BENEFICIO DE LOS CANTANTES Y EL DIRECTOR.

Hasta el día 26 no se anunció un nuevo título en el cartel. Entretanto, se repitió “*Hernani*” (17 y 19), “*La Africana*” (20), y “*Rigoletto*” (21).

Por fin, el día 26 de febrero, se levantó el telón para contemplar la ópera de madurez de Verdi, cercana a los postulados de la *Grand Opéra*: “*Aida*”.

Aida	Bianca Remondini
Amneris	Emma Colonna ³⁹⁹
Radamés	Carlo Carpi
Amonazro	Antonio Putó

³⁹⁸ “Las Provincias”, 12 de febrero de 1881.

³⁹⁹ Aunque mezzosoprano y contralto, sin embargo interpretó también papeles de soprano (obviamente, no en el caso que nos ocupa).

Ramfis	Carlo Ulloa
Faraón	Francisco Puiggener

El retraso en la *mise en scène* de “Aida”, se debió a que, en el Teatro Principal, ¡no disponían de la partitura!. La recibieron el día 5 de febrero. El coliseo de la calle de las Barcas pidió a la Escuela de Artesanos que le proporcionase un cierto número de alumnos, para que tomaran parte como “extras” en las representaciones.⁴⁰⁰ Sabido es que “Aida” requiere el concurso de grandes masas en escena. Ello implica unos costos más elevados, como los títulos de la *Grand Opéra* francesa.

Este *opus magnum* verdiano fue seleccionado como la última ópera del repertorio de la compañía. Por eso, el diario “Las Provincias” anunciaba la “despedida”. Como hecho insólito, se renovó la escenografía para la ocasión, recogido con alborozo por el periódico conservador. Para “Las Provincias”, fue, en conjunto, una aceptable representación:

La empresa del teatro Principal, después de haber hecho los posibles esfuerzos por complacer al público durante la temporada que expira, se despide digna y espléndidamente de ella con una ópera de laboriosa ejecución y de costoso aparato.

Preciso es confesar que en Valencia nunca habíamos visto Aida con tan halagador conjunto.

Nuevas decoraciones de apropiado estilo, traduciendo la arquitectura de aquel Egipto de pesadas columnas y reposadas estatuas e indescifrables jeroglíficos, en cuyas figuras aparecen los característicos emblemas del ave doméstica cubriendo la cabeza y la cruz de asa en la mano o en el pecho, que tanto abundan en el rico museo de Turín, ídolos extraños, trajes brillantes, comparsas numerosas, forman un todo armónico, dando un gran atractivo al espectáculo.

⁴⁰⁰ “Las Provincias”, 6 de febrero de 1881.

Como ya indicamos, anteanoche púsose en escena dicha partitura, la última de Verdi y quizá las más difícil de interpretar.

La función ofrecía, por otra parte, el aliciente del debut de la nueva contralto Sra. Emma Colonna, que desempeñó el papel de la princesa Amneris. Joven, de estatura propia para calzar el coturno, de movimientos artísticos y de agraciado rostro, no podía menos de producir, al presentarse en tablas, viva impresión de simpatía.

Una contralto perfecta es rara avis; pero la indicada artista posee, además de sus condiciones físicas, una voz de agradable timbre, de regular intensidad en los puntos bajos y de bastante extensión en los agudos, afectando éstos últimos la tesitura de mezzosoprano, y como canta con vehemencia y traduce en sus facciones con verdad los afectos, pronto mereció la aprobación del auditorio.

Consiguió muchos aplausos, especialmente en el precioso dúo del segundo acto con la tiple y en la dramática escena del tercero, cuando escucha la terrible sentencia contra Radamés.

La Sra. Remondini estuvo más acertada. En el aria <Ritorna, vincitor> del primer acto, en el mencionado dúo con la contralto, y sobre todo, en el del tercero con el tenor, sobresalió notablemente. ¡Con qué voz tan pura y estilo tan correcto cantó las frases en que tienta á su amado con una nueva patria!

Carpi, si bien desigual, no lo estuvo tanto como en otras óperas, vertiendo notas admirables; que de tal pueden calificarse algunas que pronunció en el citado dúo.

Putó y Ulloa cumplieron como buenos, lo mismo que el Sr. Puiggener; la orquesta y los coros estuvieron acertados, y los grupos de esclavas y demás figurantes se movieron afinadamente.

Varias veces fueron aplaudidos y llamados a escena los artistas con el maestro Sr. Ribera; sobresaliendo la ejecución del concertante final del segundo acto y casi todo el tercero.

La concurrencia numerosísima, y lo mismo anoche, en que se repitió la partitura con igual o mejor éxito.⁴⁰¹

Por su parte, Ignacio Vidal, en “El Mercantil Valenciano”, le dedicó uno de los textos críticos más extensos publicados en los periódicos valencianos durante la monarquía de Alfonso XII. Apostó decidido y alborozado por este

⁴⁰¹ “Las Provincias”, 1 de marzo de 1881.

Opus Magnum de toda la literatura verdiana. Para este crítico musical, fue una gran representación, con elogios sin paliativos. Alabó incluso la renovación del atrezzo y de los vestuarios:

Un verdadero acontecimiento musical ha sido la representación en el teatro Principal de la bellísima ópera en cuatro actos de Verdi, intitulada <Aida>. Nunca hemos escatimado los elogios a las empresas que sin reparar en sacrificios de ningún género han puesto en escena espectáculos que solo pueden darse en teatros de verdadera importancia, y no los habíamos de regatear ahora á la que tiene en explotación el primero de nuestros coliseos y mucho menos si nuestros lectores recuerdan que en cierto modo la metamorfosis que ha experimentado el teatro Principal, se debe á los esfuerzos de la prensa periódica de esta capital que puso empeño decidido en que viniese una compañía de ópera.

No vamos a hacer una crítica de la obra en que Verdi se muestra como una individualidad poderosa y potente, más que por la importancia de su grandiosa concepción artística, que es mucha y muy grande por la ductilidad de su genio, cuyo desarrollo, como ya hemos dicho en otra ocasión, representa y significa la historia del arte lírico dramático, a partir de medio siglo acá; este trabajo que requiere más calma de la que nosotros podemos disponer, y mayor suma de conocimientos que los limitados que poseemos, se halla encomendado a un distinguido profesor de música y renombrado crítico que de cuando en cuando honra nuestra publicación con sus notables trabajos crítico-musicales, elaborados en la soledad, el cual viviendo apartado del bullicio y de la actividad febril, propia de las grandes ciudades, rinde fervoroso culto al divino arte, al que se halla totalmente consagrado en su aspecto más puro y espiritual.

Nos reduciremos, pues, a examinar la ejecución que ha obtenido la bellísima obra que mejor exprime la tendencia que el arte lírico en una de sus más importantes manifestaciones presenta en el actual periodo, que muy bien puede llamarse de transición y en el que están riñendo fenomenal combate los que desean el predominio exclusivo de los elementos objetivo y subjetivo que constituyen sus respectivos ideales en materia de arte músico.

Dicha ejecución ha estado a cargo de las señoras Remondini y Colonna y de los señores Carpi, Putó, Ulloa y Puiggener, que han dado encarnación artística respectivamente a los personajes Aida, Amneris, Radamés, Amonasro, Gran Sacerdote y Faraón.

La señora Remondini ha hecho una vez más ostentación de su correcto estilo de canto, suave entonación y agilidad de garganta, vertiendo los cantábiles con gusto y limpieza exquisitos que eran el encanto de público que aplaudió con calor a la distinguida artista al finalizar los preciosos dúos de los actos segundo, tercero y cuarto, haciéndola salir al palco escénico repetidas veces. Su triunfo tiene mayor estima si se tiene en cuenta que había de luchar con el recuerdo que nos legó otra artista estimable, y que no por ser algo lejano dejaba de existir.

Con la representación de <Aida> se sometió al juicio del público valenciano una nueva artista, la señora Colonna, que si bien ha pasado por un prueba algo difícil, como lo es la parte de Amneris, ha sabido salir de ella victoriosamente. No es de mucho volumen su voz, pero es extensa y de agradable timbre en los registros medio y agudo, y un poco velada en el grave. Canta con corrección, acentuando con fuerza la frase en los momentos que la situación lo pide.

La tesitura de su órgano vocal, propiamente dicho, no es de contralto, es más bien de <mezzo soprano>, pues sobre faltarle a su cuerda grave la fuerza de sonoridad que necesita, la emisión de la voz tiene cierta tendencia á subir a los restantes registros. Esto es lo que hace referencia a la cantante. Como artista dramática la Sra. Colonna raya a notable altura. Tiene el arte de conmover al espectador por medio de la acción, del ademán, de la mirada, representando al personaje bajo su aspecto dramático, y haciéndole doblemente interesante.

Estas cualidades las puso de relieve la señora Colonna en su magnífico dúo con <Aida> del acto segundo. Cuanto dijéramos en elogio de la ejecución de esta soberbia página de música que tan bien retrata la situación del drama, resultaría pálido. La citada artista reflejó de una manera perfecta la profunda ansiedad de que estaba poseída, el despecho que abrigaba, la emoción que sentía al observar con mirada escrutadora los efectos que producían en la protagonista de la obra las adversas ó favorables noticias que le comunicaba respecto a Radamés. Ruidosos aplausos interrumpían de vez en cuando a la artista de bello y gentil talle, bellissimo rostro y rasgados ojos, cuyas cualidades hacían más interesante a la hija del rey Faraón.

Estas manifestaciones subieron de punto en la magnífica escena del <juicio> del acto tercero, que interpretó de un modo superior la Sra. Colonna. La titánica lucha de encontrados afectos que siente la desdeñada <Amneris>, cuyo alcance solo se adivina al contemplar que a su dolor se une un sentimiento de desesperación por haber sido postergada a su esclava <Aida>, por quien suspira y marcha tranquilo a la muerte el vencedor de los etíopes.

Necesitaríamos mayor espacio del que disponemos para reseñar los ricos detalles con que resaltó la distinguida artista la parte de <Amneris>, y que le valieron expresivas y unánimes demostraciones de simpatía.

El tenor Sr. Carpi, encargado de la parte de <Radamés>, si bien dejó algo que desear en la sentida romanza <Celeste Aida>, del acto primero, por ajustar la calidad de su voz al carácter y estilo de la composición. Pero en donde consiguió una verdadera ovación fue en su dúo con <Aida> en el tercer acto que cantó con magníficas sonoridades y enérgicos tonos que determinaron su salida al palco escénico. También obtuvo muchos aplausos en su dúo con <Amneris, en el acto tercero, por la valentía con que dijo algunas frases.

El simpático barítono Sr. Putó caracterizó perfectamente al rey de Etiopía, <Amonazro>. Su entrada en la escena culminante de la ópera fue propia y adecuada a su papel y al momento. Respecto a la parte cantada, fraseó de una manera discreta y oportuna su dúo con <Aida>, empleando ora los acentos tiernos, ora los enérgicos en armonía con los papeles que interpretaba, contribuyendo con sus excelentes facultades al buen éxito que la ópera ha tenido.

No es de grandes dimensiones la parte confiada al bajo Sr. Ulloa, mas no por ello deja de ser interesante por intervenir en los instantes de más importancia que tiene la obra, haciéndose acreedor por la buena interpretación que dio al pontífice <Ramfis>, a los aplausos que le dispensó la concurrencia.

Y cerramos esta serie de elogios que nos arranca el espíritu de imparcialidad que procuramos reflejar en nuestras apreciaciones, dedicándole uno muy especialísimo al inteligente director de orquesta Sr. Rivera, que ha demostrado una vez más el talento de que se halla adornado, pues sin quitar a nadie su parte de mérito que le corresponde en la notable ejecución que la ópera ha tenido, lo mismo que a los distinguidos profesores que forman la orquesta, el Sr. Rivera ha sido el alma que ha vivificado, por decirlo así, la ejecución. Desde el bellissimo preludio con que comienza la obra, hasta los últimos compases con que expira, el Sr Rivera acudía solícito a todos los elementos que entran en dicha ejecución, y unas veces buscando los efectos de instrumentación, rica y variada siempre, y otras ajustando la orquesta con la banda y los coros, como en el grandioso concertante del acto segundo, no desmayó ni un solo momento, recibiendo simpáticas muestras de afecto en diversos periodos de la ópera.

Al hablar de los coros no podemos menos de decir dos palabras de un artista tan modesto como laborioso y distinguido. Nos referimos a su director D. José Vidal, que ha trabajado con ahínco para sacarles punta, permítasenos lo

vulgar de la frase, y la verdad es que lo ha conseguido, logrando la igualdad y afinación más completa.

La obra ha sido muy bien presentada. Lo mismo las decoraciones que son vistosísimas, y presentan un agradable golpe de vista, como el atrezzo y los trajes son de muy buen gusto, y no se ha reparado en gastos.

La empresa no necesita de nuestros elogios. Los hechos son tan elocuentes, que hacen aquellos innecesarios.

Si nuestras excitaciones sirviesen de algo, nosotros nos atreveríamos a aconsejar a las personas de buen gusto que no desperdicien la ocasión de ver la más preciada obra de Verdi. Es el mejor servicio que se le puede hacer a la empresa.

Ignacio Vidal.⁴⁰²

“Aída” fue la ópera más escuchada durante el mes de marzo: los días 1, 3, 8, 10, 13, 15, 19, 20 y 31.

Durante los días 5 y 6 de marzo se produjo el debut del joven barítono español, Sr. Berben, y del tenor italiano Casartelli. El hispano recibió una buena acogida el día 5, con “Faust”. El hecho de que “La Traviata” no le guste al público le perjudicó al día siguiente, 6 de marzo, cuando esta ópera de Verdi subió a la escena. Por su parte, el tenor italiano Casartelli es un flojo cantante:

Durante estas últimas noches han hecho su presentación al público del teatro Principal dos nuevos artistas, eligiendo uno y otro por debut la perla de Gounod, <Faust>.

El barítono Sr. Berben, joven español, de gallarda figura y maneras distinguidas, posee una preciosa voz que reúne a la mucha extensión y buen timbre, dulzura, pastosidad y, en una palabra, cuantas condiciones son necesarias para que sin titubear la calificuemos de notable. La naturaleza se ha mostrado pródiga con el señor Berben, dándole facultades que, aprovechadas con arte, pueden proporcionarle un nombre distinguido y una fortuna envidiable, pero la naturaleza no lo da todo, y es preciso que el hombre ponga algo de su parte y aproveche por medio del estudio metódico y del trabajo incesante, lo que sin el sudor de la frente se pierde y esteriliza.

⁴⁰² “El Mercantil Valenciano”, 1 de marzo de 1881.

El Sr. Berben no sólo tiene voz, sino aptitudes por el arte lírico-dramático; y si hoy es un barítono aceptable que se hace aplaudir, puede llegar a ser un cantante de primissimo cartel. En <Faust> interpretó bien el papel de Valentín, y fue muy aplaudido en la escena de las cruces y en el terceto y muerte del acto tercero. En <La Traviata> fue menos afortunado, no tanto por culpa suya, como por la de la empresa, que tenido el mal gusto de poner en escena durante esta segunda temporada extraordinaria aquella ópera, que no es del gusto del público, y que sólo ejecutada por notabilidades pasa en el teatro de la plaza de las Barcas.

El tenor Sr. Casartelli posee una voz de regular extensión y buen timbre en el registro agudo, pero apagada y desagradable en los registros grave y medio, vocaliza regularmente y si su escuela de canto no es correcta ni mucho menos, se ve en él buena voluntad, y se nota que procura armonizar en lo que cabe las condiciones de su voz con las exigencias de la música que tiene que interpretar.⁴⁰³

Otras óperas de Verdi también fueron *reprisadas* durante el mes de marzo, “*Ernani*” (9, 22), y “*El Trovador*” (11 y 12).

La representación de “*Ernani*” celebrada el día 9 de marzo fue la *función a beneficio* de la tiple Bianca Remondini.⁴⁰⁴

La ópera “*Poliuto*”, un título menor de Donizetti, fue un auténtico desastre, el día 16 de marzo:

La empresa del teatro Principal va por muy mal camino; después de las tan desdichadas representaciones de <Traviata> y <Trovador>, anteanoche, fue materialmente ejecutada <Poliuto>, preciosa partitura de Donizetti. Cantantes, orquesta, comparsas, todos lo hicieron a cual peor.

El abono salió muy descontento y con razón porque el espectáculo no fue por ningún concepto digno del teatro Principal, ni es la conducta de la empresa la que mejor responde a la moderación del público que hasta aquí ha tolerado con paciencia lo que en otros tiempos hubiera tal vez producido ruidosas demostraciones de descontento.⁴⁰⁵

⁴⁰³ “El Mercantil Valenciano”, 10 de marzo de 1881.

⁴⁰⁴ “Las Provincias”, 8 de marzo de 1881.

⁴⁰⁵ “El Mercantil Valenciano”, 18 de marzo de 1881.

El 17 de marzo el director de orquesta, Cosme Ribera, escogió, -para su *función a beneficio*-, la ópera de Charles Gounod, “*Faust*”. La novedad de la función, -según “Las Provincias”-, radicó en el debut del bajo valenciano Leopoldo Jordán, que por primera vez se presentó ante el público con el papel estelar de “*Mefistófeles*”.⁴⁰⁶

La *función a beneficio* fue un éxito. Cosme Ribera recibió, entre otras, las siguientes dádivas: una corona de laurel de plata; una batuta de ébano con adornos de plata; y un trofeo musical en donde figuraba una lira y una batuta, siendo rodeados ambos objetos por una guirnalda de laurel. El trofeo musical se sustentaba sobre una ménsula de ébano, con una planta de plata en donde podía leerse la leyenda <Al distinguido maestro Cosme Ribera. Valencia, marzo, 1881>. El trofeo fue encargado al platero valenciano Leandro García.⁴⁰⁷

El día de San José y el siguiente, 20 de marzo, estuvieron dedicados a “*Aída*”.

El día 21 fue la *función a beneficio* del bajo Carlos Ulloa, quien escogió la ópera “*Faust*”. Un fiasco, en buena medida porque el *beneficiado* estaba enfermo:

No fue muy afortunada la ejecución de la bellísima creación de Gounod, que lleva por título <Faust>, puesta en escena la noche del lunes último a beneficio del primer bajo de la compañía lírico-italiana Sr. Ulloa. La citada ópera se deslizó, por decirlo así, de una manera lánguida, contribuyendo a ello la repentina indisposición que aquejó al beneficiado, impidiéndole, contra su voluntad, dar a la parte de Mefistófeles el lucimiento que otras veces le ha impreso. Mas esto no fue obstáculo para que el público que era bastante numeroso, demostrara á

⁴⁰⁶ “Las Provincias”, 18 de marzo de 1881.

⁴⁰⁷ Idem.

nuestro compatriota sus simpatías, obsequiándole con tres preciosas coronas, una de ellas de plata, y otros regalos de valor, al terminar el aria de “Salvator Rosa”, del maestro brasileño Gomes.

El distinguido director de orquesta Sr. Rivera acompañó en el piano al Sr. Ulloa.⁴⁰⁸

Tras una función dedicada a la ópera “*Ernani*”, el 22 de marzo, la tiple Fidi-Azzalini escogió “*La Africana*” para su *función a beneficio*, el 23 de marzo.

El 26 de marzo subió a la escena “*Los Hugonotes*”, *capolavoro* de Meyerbeer. El diario “Las Provincias” no le dispensó interés alguno a este nuevo título que estrenó la compañía para esta temporada. En su lugar, se preocupó más por anunciar los días en que actuaría el gran *divo* de Roncal, Julián Gayarre, los días 3, 5, 7 y 9 del próximo mes de abril.⁴⁰⁹ El 27 de marzo se volvió a representar “*Los Hugonotes*”.

La mezzosoprano y contralto señorita Colonna escogió para su *beneficio* una *función de miscelánea*, el día 29 de marzo. En ocasiones, era también una práctica consuetudinaria que los primeros cantantes escogiesen una función con actos sueltos de óperas, o bien, arias aisladas. Así, Emma Colonna seleccionó el Acto III de “*Faust*” de Gounod y el Acto III de “*Rigoletto*” de Giuseppe Verdi. Interpretó también la canción “*La Gitanilla*”, con letra de Zorrilla y música de Manuel Penella,⁴¹⁰ y el Acto IV de “*Faust*”.⁴¹¹

Fue otra función *a beneficio* en donde la beneficiada anduvo indispuesta. Ello no fue óbice para recibir las simpatías del público y regalos en especie:

⁴⁰⁸ “El Mercantil Valenciano”, 23 de marzo de 1881.

⁴⁰⁹ “Las Provincias”, 26 de marzo de 1881.

⁴¹⁰ Nos referimos, obviamente, al compositor valenciano Manuel Penella Raga, padre de Manuel Penella Moreno, el célebre autor de la ópera taurina “*El Gato Montés*”, entre otras obras.

⁴¹¹ “Las Provincias”, 30 de marzo de 1881.

Anteanoche se verificó en el teatro Principal el beneficio de la bella y dramática tiple señorita Emma Colonna. Una ligera indisposición que sufría esta artista en la garganta impidióla dar a la voz todo el brillo que en otras ocasiones ha puesto de relieve. El público, haciéndose cargo de ello, tributó á la beneficiada cariñosas y lisongeras manifestaciones de simpatía en los actos tercero y cuarto del <Fausto>, y muy especialmente en la linda canción española del compositor Penella, que interpretó con mucha gracia acentuando la pronunciación y haciendo más interesante su presencia en el palco escénico el traje de maja que vestía con bastante desenvoltura. Al final de dicha canción fue obsequiada la señorita Colonna con una preciosa corona, algunas joyas y cinco magníficos ramos de grandes dimensiones, que recibió dicha artista con visible emoción, repitiendo la canción para corresponder a tan expresivas demostraciones.

También obtuvieron aplausos la señora Fidi y los Sres. Casastelli, Putó, Berbeu y Ulloa. Este (último) artista restablecido ya de su reciente indisposición, cantó con gran valentía y plenitud de voz el aria de bajo de la ópera <Salvator Rosa, acompañado en el piano por el Sr. Rivera, los cuales fueron llamados al palco escénico.⁴¹²

Hasta el día 3 de abril de 1881, con la primera actuación de Gayarre, las óperas se sucedieron sin pena ni gloria: “*Los Hugonotes*” (30 de marzo), “*Aída*” (función a beneficio del tenor Carlo Carpi, 31 de marzo), “*Ernani*” (2 de abril, función a beneficio del barítono Putó). En el caso particular de “*Los Hugonotes*”, fue un fiasco, porque los cantantes no estuvieron a la altura de las circunstancias, *pace* Bianca Remondini y el bajo Ulloa:

No ha satisfecho al público del teatro Principal la segunda representación de <Los Hugonotes>. Nosotros, que no quisimos emitir opinión alguna acerca de la primera, porque creímos que se trataba de un ensayo, nos vemos obligados á hacerlo ahora, si bien de una manera sobria, pues no nos gusta entrar en detalles máxime cuando de ello no había de resultar aminorado nuestro desapasionado juicio. Bajo este punto de vista genérico, mirada la ejecución, diremos que los únicos que lograron despertar el interés de los espectadores durante el curso de aquélla, fueron la Sra. Remondini y el Sr. Ulloa. La citada tiple si bien la vimos luchando con la resistencia que su registro agudo opone a la emisión de la voz, la vimos sostener

⁴¹² “El Mercantil Valenciano”, 31 de marzo de 1881.

como cantante su parte de Valentina, haciéndose aplaudir en el dúo con el bajo del acto tercero y los mismo hubiera sucedido en el dúo del cuarto acto, a no impedirlo el tenor Sr. Carpi con su falta de seguridad en la vez y defectuosa expresión.

El Sr. Ulloa hizo un excelente Marcelo. Tanto en la canción de la Rochela, como en el dúo del acto tercero, estuvo a notable altura, personificando con acierto al fanático hugonote, e interpretando los cantos con verdadero sentimiento unas veces y enérgicamente otras, según lo reclamaba la situación, alcanzando por ello repetidas muestras de simpatía.

El resto de la ejecución dejó mucho que desear y esperamos que en la próxima representación de dicha obra cuando en ella tome parte Gayarre, se subsanarán los defectos que ofreció la citada noche.⁴¹³

3.7.7.- EL GRAN DIVO MUNDIAL, JULIÁN GAYARRE, EN EL TEATRO PRINCIPAL.

3.7.7.1.- BREVE BIOGRAFÍA Y RASGOS CANOROS DE GAYARRE.⁴¹⁴

Sebastián Julián Gayarre Garjón nació en la localidad navarra de Roncal el 9 de enero de 1844. Cuando frisaba los trece años de edad, su padre decidió que sería pastor de ovejas.⁴¹⁵ Más tarde, trabajó como herrero, aunque pronto dejó el oficio por motivos de salud. Comenzó a estudiar música, vinculado al Orfeón Pamplonés. Gracias a los consejos del célebre Hilarión Eslava, se marchó a estudiar al Real Conservatorio de Madrid. Debutó en Navarra, cantando zarzuelas en la compañía lírica de Pepe Gaínza. En 1869, obtuvo una beca para estudiar Canto en Milán. En 1869, debutó en el Teatro Varese, en la ingrata parte de Alvino, en la ópera de Verdi *“I Lombardi alla Prima*

⁴¹³ “El Mercantil Valenciano”, 1 de abril de 1881.

⁴¹⁴ La bibliografía específicamente dedicada a la personalidad de Julián Gayarre no es muy abundante. Destacamos dos monografías, la más emotiva es la de Florentino Hernández Girbal. Cfr.: HERNÁNDEZ GIRBAL, F.: *Julián Gayarre: el tenor de la voz de ángel*. Madrid, Arno Press, 1977. Cfr.: HERRERO SUBIRANA, M. y MORENO BARDAJI, F.: *Julián Gayarre: un tenor histórico, un navarro universal*. Madrid, Edición propia de los autores, 2003.

⁴¹⁵ También el tenor gerundense, el gran *divo* Ricardo Viñas lo fue.

Crociata". Entre 1873 y 1875 obtuvo resonantes éxitos en San Petersburgo y en Moscú. El 2 de enero de 1876 triunfó en toda regla en La Scala de Milán, con la ópera "*La Favorita*", la que más gloria le dio. El compositor Amilcare Ponchielli, profesor de Puccini, lo escogió para el estreno de su ópera más importante, "*La Gioconda*", el 8 de abril de 1876 en La Scala. Falleció el 2 de enero de 1890.⁴¹⁶

Las características técnicas canoras de Gayarre se resumen en una frase suya, escrita en una carta dedicada a su mentor en el Orfeón Pamplonés, Conrado García: *<Usted ya sabe que yo no tengo una voz grande, pero sí que es bonita y que se presta a cantar bien>*.⁴¹⁷ Su voz no era voluminosa, pero homogénea en toda su gama. El timbre era muy bello, y poseía una seducción especial, casi exótica. Preocupado por la recuperación del canto *fino*, Gayarre albergaba ricos matices. En las medias voces, poseía una dulzura exquisita. Por otro lado, el ímpetu varonil de su canto, la conmoción desesperada de los acentos, evocan ya la llegada de algunas características de la nueva escuela *verista*.

3.7.7.2.- LAS CIRCUNSTANCIAS DE LA CONTRATACIÓN DE GAYARRE, EN EL TEATRO PRINCIPAL DE VALENCIA.

El Teatro Principal había ideado que el tenor navarro pusiese el gran broche de oro a esta luenga temporada de ópera. Pero las circunstancias para que Gayarre viniese no constituyeron un camino de rosas. Aunque se trató de *una tormenta en un vaso de agua*.

⁴¹⁶ MARTÍN DE SAGARMÍNAGA, J.: *Diccionario de cantantes líricos españoles*. Madrid, Acento Editorial / Fundación Caja de Madrid, 1997, pp. 162 y ss. Op. Cit.

⁴¹⁷ Idem.

Veamos el asunto con detenimiento. Julián Gayarre estaba vinculado contractualmente al Teatro Real de Madrid. Pero el cantante de Roncal se alternaba en sus cometidos artísticos con el gran tenor italiano Roberto Stagno (Vincenzo Andrioli era su verdadero nombre). El cantante palermitano rompió su contrato con el Teatro Real; por lo que encargaron a Gayarre que interpretase el papel estelar del *Caballero del Cisne* en la ópera de Wagner, “*Lohengrin*”. El problema es que “*Lohengrin*” tenía que cantarlo justo cuando debía intervenir en la escena del Teatro Principal de Valencia. Amén de que el navarro estaba vinculado contractualmente al regio proscenio matritense.

Para enturbiar más las cosas, se publicó en “Las Provincias” la opinión de algunos malintencionados que cuestionaban la posible actuación en Valencia del magno tenor de Roncal. Ha menester apuntar que, desde el propio periódico conservador, no se le dio pábulo a esta *gacetilla*.⁴¹⁸ La reacción del empresario del Teatro Principal, -a nuestro humilde juicio, excesivamente airada-, no se hizo esperar. Al día siguiente apareció un desmentido, remitido al otro periódico, “El Mercantil Valenciano”:

Teatro Principal de Valencia, 26 de marzo 1881.

Sr. Director de EL MERCANTIL VALENCIANO.

Muy señor nuestro y de la más distinguida consideración. Ansiosos de dar explicaciones al público y dejar la verdad en su lugar, rogamos a usted inserte en su periódico las siguientes líneas.

Bajo un dícese que nada confirma, pero que siembra la duda, apareció una gacetilla en Las Provincias intentando poner en tela de juicio la próxima venida a esta ciudad del eminente tenor Gayarre.

La empresa se apresuró a suplicar á la prensa que rectificara la noticia, pues era infundada y lastimaba intereses respetables. Tomando después como pretexto la rescisión del

⁴¹⁸ “Las Provincias”, 25 de marzo de 1881.

Sr. Stagno en el Real, se acentuó más la duda y el indicado periódico y El Comercio especialmente, se permiten algunas apreciaciones que aun como hipótesis nos son ofensivas.

El tenor Sr. Gayarre termina su contrato en el Real el día 31 Marzo y esto lo sabe la empresa desde que se entendió con dicho señor para dar cuatro funciones en este teatro Principal. En su virtud quedó hecho el convenio con aquella notabilidad desde el 26 de Enero, mucho antes de abrir el abono, y como a la empresa no se le ha ocurrido jamás que el Sr. Gayarre pudiera faltar a sus compromisos, ni en el decurso del plazo transcurrido desde que se ultimó el contrato ha tenido la menor noticia de que hubiesen surgido dificultades de ningún género para el cumplimiento del mismo, de aquí que la alarma sea infundada y que las alteraciones en los repartos del Teatro Real en nada afecten al cumplimiento de la promesa que esta empresa tiene hecha al público.

Creemos bastarán estas explicaciones para que queden en el lugar que les corresponde. Sus atentos S. S. Q. B. S. M., Francisco Carvajal y C^a.⁴¹⁹

Empero, no obstante, las gestiones del Teatro Principal llegaron a buen puerto y Gayarre, finalmente, podría cantar en Valencia según el periódico “Las Provincias”.⁴²⁰

3.7.7.3.- EXPECTACIÓN ANTE LA LLEGADA DE GAYARRE A VALENCIA.

Julián Gayarre llegó a Valencia el día 2 de abril de 1881, en el tren correo procedente de Madrid. Además del empresario del Teatro Principal y del resto de los cantantes de la compañía, acudieron a recibirle muchos admiradores del artista navarro. Gayarre se hospedó en la céntrica Fonda de Villarrasa, y esa misma noche sería obsequiado con una serenata. Estaba previsto que, durante su breve estancia en Valencia, se organizaran excursiones en su honor, transitando por la que, en un futuro, sería el área

⁴¹⁹ “El Mercantil Valenciano”, 27 de marzo de 1881.

⁴²⁰ “Las Provincias”, 25 de marzo de 1881.

metropolitana de la capital del Turia. En los ágapes, no se olvidaron obsequiarle con la paella, por supuesto.⁴²¹

La presencia del *divo* navarro en Valencia suscitó un auténtico revuelo en la prensa. Así, el diario “Las Provincias”, que constaba entonces de cuatro páginas, le dedicó dos, el día 3 de abril de 1881, para explicar a los lectores su biografía, trufada de múltiples anécdotas, y analizar su voz, que no sólo alcanzaba el mágico *Do de pecho*, en su registro sobreagudo, sino que llegaba al *Do sostenido* (Do #), es decir, un semitono por encima.⁴²²

3.7.7.4.- GAYARRE CANTA EN EL TEATRO PRINCIPAL: “LA FAVORITA”, “LA AFRICANA” Y “LUCIA DI LAMMERMOOR”.

La primera ópera que cantó Gayarre en el Teatro Principal de Valencia fue un título *belcantista*, muy virtuoso: “*La Favorita*”, de Donizetti, el 3 de abril de 1881. Era la ópera que más éxitos le procuró, como ya hemos manifestado.

Fernando	Julián Gayarre
Leonora de Guzmán	Emma Colonna
Alfonso XI de Castilla	Pedro Fárvaro
Baltasar	Carlo Ulloa

Sorprendentemente, el periódico “Las Provincias” no publicó crítica alguna sobre la actuación de Gayarre en “*La Favorita*”. Sí lo hizo, en cambio, “El Mercantil Valenciano”. Para ello, convocó a su crítico, Ignacio Vidal, quien

⁴²¹ “El Mercantil Valenciano”, 2 de abril de 1881.

⁴²² “Las Provincias”, 3 de abril de 1881. (Reproducimos la elongada crónica biográfica y analítica sobre Sebastián Julián Gayarre Garjón en la Addenda Documental).

nos legó un impresionante texto sobre el paso del *divo* de Roncal. Para empezar, reconoció estar ante un evento único, un *<maravilloso acontecimiento>*. Bendijo el arte en grado sumo de Sebastián Julián Gayarre. Su canto reviste rasgos *sobrenaturales*, propios de un *divo*. Según Ignacio Vidal, el navarro poseía una voz poderosa que emitía con total naturalidad y frescura. También advirtió el encanto irresistible de las medias voces. El momento estelar fue cuando interpretó la romanza de referencia de esta ópera de Donizetti, *<Spírito gentil>*, que hubo de *bisar*. A título anecdótico, su padre estaba en el patio de butacas. Al menos desde el punto de vista dramático, la contralto Emma Colonna anduvo a su altura, reconocido por el público con las ovaciones.

El barítono Antonio Putó fue sustituido a causa de una indisposición, de manera improvisada, por Pedro Fárvaro, impecable. El bajo Carlos Ulloa, correcto. La nota discordante la puso el coro, desafinado e inmóvil en escena, y la orquesta:

GAYARRE EN <LA FAVORITA>

Maravilloso acontecimiento que no se borrará nunca de la memoria de cuantos lo presenciaron fue la presentación por primera vez en la escena del teatro Principal de ese brillante astro del mundo musical llamado Julián Gayarre. Nuestra tosca pluma apenas si puede describir con toda la verdad y colorido el magnífico aspecto que presentaba dicho coliseo la noche del domingo último. Sería necesario registrar sus más brillantes páginas para encontrar algo parecido y análogo a lo que presenciamos la citada noche. Con decir que los palcos estaban henchidos de hermosas damas que lucían sus mejores atavíos, y que el resto de las localidades las llenaba un público al que le cuadraban muy bien los obligados calificativos de numeroso y escogido, está dicho todo.

Si quisiéramos una prueba fehaciente del inmenso poder que tiene el arte, la tendríamos muy elocuentísima con lo que

pasa en Valencia de algunos días a esta parte. En la calle, en el paseo, en el seno del hogar doméstico, en suma, allí donde se reúnen dos personas, no se habla otra cosa que de Gayarre, de señalar sus excepcionales aptitudes, de su historia, de sus triunfos, y hasta de su amor al progreso y a la libertad de los pueblos.

Y es natural: no se trata de un potentado que derramando el oro a manos llenas y dispensando mercedes satisface hasta los menores caprichos de la turba de ambiciosos que le rodea, ni tampoco de un general vencedor que se presenta a la muchedumbre ansioso de recoger los laureles de la victoria: se trata simplemente de un hombre que nacido en humilde cuna, ha logrado con el esfuerzo de su inteligencia y mediante las privilegiadas dotes que la natura le ha concedido, colocarse en la cúspide de la gloria, desde la cual ejerce avasallador, sí, pero dulce y suave dominio sobre los que buscan en las manifestaciones de la belleza el bálsamo que cure y restañe las heridas producidas por su contacto con la grosera realidad.

¡Bendito sea el arte que tales dulzuras contiene en sus entrañas!

Pero abandonemos esta clase de consideraciones, y pasemos a exponer lisa y llanamente el concepto que nos merece el artista eminente que se ha dignado darnos a conocer los maravillosos secretos de su garganta, en la interpretación de su obra <favorita>, como da en decir la fama.

Bien pudiéramos evitarnos un análisis detenido de las facultades que adornan a nuestro insigne compatriota, con solo decir que en él se funden de un modo admirable el arte y la naturaleza, expresión que en sentir nuestro sintetiza la personalidad de Gayarre: la naturaleza en una voz que por el número de condiciones que presenta, todas ellas de primer orden, raya en lo increíble y toca en los límites de lo sobrenatural, y el arte por medio de una maravillosa intuición fecundada y abrigada con el estudio.

Pero con esta síntesis no quedarían satisfechas las exigencias de la crítica, ni acaso los deseos de nuestros lectores, ni mucho menos las propias condiciones que debe reunir un trabajo de esta índole.

La voz de Gayarre es potente, robusta, vibrante, ágil y de una frescura y nitidez incomparables. En ella se unen en misteriosa conjunción la dulzura con una fuerza expansiva que en determinados momentos adquiere un sello de grandeza excepcional. No hay para decir que verifica con una facilidad pasmosa los pasos del fuerte al piano y viceversa por medio de una gradación insensible, sin violencia, natural, lo que produce un verdadero asombro. Agréguese a estas grandes facultades una emisión fácil y espontánea que le permite recorrer sin

esfuerzo alguno todos los registros, sin que por ello mengue en lo más mínimo el valor de los sonidos.

Entre el canto y la voz existe una verdadera correlación y armonía: aquél se nos ofrece con un estilo puro, correcto y elegante, sin que alteren estas cualidades que son el resultado de una escuela superior, los arranques fogosos y enérgicos que las palabras exigen; el fraseo es amplio y claro, sin que se pierda ni una sola sílaba, y la media voz deliciosa y llena de encantos irresistibles.

La acción de Gayarre es sobria, pero inteligente y distinguida, lo cual avalora su personalidad artística.

Cuando Gayarre apareció en la escena, fue saludado con expresivas muestras de cariño, que fueron pronto reprimidas. La ansiedad por oírle era grande, y así que el tenor dejó oír su voz admirable, expresando con los acentos más dulces el sentimiento amoroso que embargaba su alma, en la romanza de salida <É una vergine, un angel di Dio>, grandes aplausos resonaron en el teatro, admirando todos las sorprendentes facultades que antes hemos precisado.

Estas manifestaciones se reprodujeron en el dúo con la tiple del mismo acto, siendo llamado Gayarre a la escena varias veces, en unión de la Srta. Colonna.

El público temeroso de perder una nota de las que vertía Gayarre con singular pureza, estuvo silencioso en demasía al escuchar la magnífica frase que precede al concertante del acto tercero, la cual fue dicha con una amplitud y energía dramática según reclamaba la situación.

Pero el momento excepcional, extraordinario de la representación de la <Favorita>, fue aquel en que interpretó la bellísima e inspirada romanza del <Spirto gentil>. No exageramos nada diciendo que no es posible expresar por medio de la palabra la sublime ejecución que dio a este trozo de música nuestra compatriota Gayarre, quien en vez de cantarlo con una entonación igual, aunque dulcísima, como lo hicieron otros tenores eminentes, la canta con más variedad de tonos que, sin estar exentos de suavidad y dulzura, siguen el sentido de las palabras. De esta manera Gayarre quita a su acabadísimo trabajo la monotonía que resulta del primer modo de ejecución, imprimiéndole más vida, más color, sin desvirtuar por ello el carácter que predomina en la romanza.

El público, fascinado por los inimitables acentos de la voz de nuestro compatriota, reprimía con fuerza las múltiples y fuertes emociones que experimentaba al oírle, y solamente se escuchaba de vez en cuando un rumor semejante a un quejido, no bastando el esfuerzo humano para sofocarlo.

A las últimas notas de la romanza, siguió una atronadora y prolongada salva de aplausos. En este instante ocurrió un incidente digno de mención: los espectadores, como movidos por un resorte, dirigieron sus miradas hacia un anciano de tostado rostro, surcado de arrugas, pero de aspecto simpático y venerable, que ocupaba un asiento de delantera de platea. Era el padre de Gayarre, a quien no abandona nunca. Y es la mejor compañía.

El eminente artista repitió la romanza y se repitieron también por parte del público las demostraciones de entusiasmo.

Y nosotros también llevados de él hemos dado unas proporciones demasiado largas a esta reseña; de manera que con el objeto de que aparezca en el número de hoy, nos vemos obligados a andar muy aprisa, a fin de recorrer el no escaso trayecto que falta todavía para dar cima a nuestro trabajo.

La Srta. Colonna no defraudó nuestras esperanzas: ya en las líneas que consagramos a esta distinguida artista cuando se dio a conocer en la parte de <Amneris>, pusimos de relieve las condiciones de su órgano vocal, que no es tan superior como sus cualidades dramáticas, que son muy recomendables. De donde se infiere sin grande esfuerzo la interpretación que dio a la protagonista de la ópera. El público descartando lo que tiene la Srta. Colonna de deficiente, y aplaudiendo lo que posee de meritorio, hizo justicia a la bella artista, que cantó con exquisita pureza y acentos expresivos el tierno andante <O mio Fernando>, y expresando en el acto cuarto con mucha verdad las torturas que sufría su corazón al verse rechazada por su amante.

Una indisposición repentina nos ha impedido oír al barítono Sr. Putó en la interpretación de Alfonso XI. Pero afortunadamente se encontraba en esta ciudad el simpático Sr. Fárvaro (Don Pedro), quien haciéndose cargo del compromiso en que se hallaba la empresa, no vaciló a las primeras indicaciones de ésta en aceptarlas. Con la maestría que le es peculiar, cantó el andante de su aria de salida, a cuya terminación fue aplaudido; pero en donde estuvo a notable altura fue en la romanza <A tanto amor>, del acto tercero, en cuya ejecución utilizó excelentes matices.

El Sr. Ulloa estuvo bien en el desempeño de <Baltasar>.

Los coros desafinados, y la orquesta no estuvo exenta de defectos, hasta el punto de que resultara fría la escena final del acto tercero. Sobre todo hay necesidad de hacer comprender a las señoras del coro que no son estatuas, sino personajes de carne y hueso y que contribuyen en la medida de su papel al desarrollo de la acción. Veremos si se enmiendan en lo sucesivo.

Terminaremos, no por ser obligados, sino porque a ello nos mueve el reconocimiento, felicitando a la empresa por la venida de Gayarre, hecho que por sí solo bastaría a la gratitud de cuantos ansiaban conocer al artista eminente, gloria de nuestra patria.

Ignacio Vidal.⁴²³

La primera crítica del rotativo “Las Provincias” sobre la actuación de Gayarre en el Teatro Principal fue la publicada el día 5 de abril, cuando interpretó el papel de *Vasco de Gama* en “*La Africana*”.

Vasco de Gama	Julián Gayarre
Nelusko	Pedro Fárvaro
Selika	Bianca Remondini
Inés	Augusta Fidi-Azzalini
Don Pedro	Carlo Ulloa

La crítica de “Las Provincias” es relativamente escueta y no entra en detalles canoros. Este periódico también reconoce la maestría de Meyerbeer, ahora como <*majestuosa armonía de conjunto*>. Fue un exitazo, abarrotado de público. Gayarre, junto con Bianca Remondini, fueron llamados a escena cuatro veces en el Acto IV:

Es (...) La Africana una ópera escrita (...) con el objeto de hacer brillar una voz determinada sobre las demás. Al crear esa gran partitura el maestro Meyerbeer, usó del mismo procedimiento que Dios al hacer su obra, dio vida a individualidades más o menos importantes, pero sin elevar tanto a las primeras sobre las últimas, que desapareciese la majestuosa armonía del conjunto.

⁴²³ “El Mercantil Valenciano”, 5 de abril de 1881.

Preciso es, pues, poseer el genio de Gayarre para sobresalir en dicha producción, tan esplendorosamente como lo admiramos anteanoche.

Las secundarias notas de un recitado adquieren en su privilegiada garganta un valor inmenso, como el vulgar y modesto traje en gallarda y aristocrática figura. Así se comprenden los aplausos que el auditorio le prodigó en el primer acto y en los pezzi, no muy culminantes, en que intervino, tanto en el segundo como en el tercero.

Llegó, por fin, el cuarto, y como allí el maestro no pudo menos de complacerse en la dramática situación de Vasco de Gama, esclavo del mismo mundo que descubría, el aria del ilustre marino reviste todas las tropicales armonías del Indostán y todos los afanes en que se agita la cabeza del genio encadenado Gayarre, encontrando ya espacio bastante elevado para desplegar sus alas de águila, canta y nos remonta al efecto, donde se cierne; y después sigue elevándose en su apasionado dúo con Selika, demostrando así que no hay barrera capaz de cerrar el camino por donde sube el verdadero talento artístico.

No recordamos bien en cuantas ocasiones fue llamado a escena, pero sí que al finalizar dicho acto pisó cuatro veces las tablas juntamente con la señora Remondini, que al lado de Gayarre, hemos acabado de conocer su mérito, pues basta decir que en el citado dúo, entusiasmó también al público.

Con acierto les secundaron la Sra. Fidi y los señores Ulloa, Fárvaro y las demás partes; pero nos pareció que la orquesta dejó algo que desear, y que los coros desafinaron, especialmente en el tercer acto.

El teatro apenas podía contener el número de asistentes, que se desbordaba por pasillos y corredores.⁴²⁴

Ignacio Vidal escribió otra portentosa crítica para valorar la divina actuación de Julián Gayarre en esa maravillosa ópera que es *"La Africana"*. El crítico musical, profesor de música, aporta muchos más datos. En primer lugar, Gayarre es un gran actor, en tanto que sabe imprimir caracteres diferentes a personajes tan distintos como "Fernando", en *"La Favorita"*, o "Vasco de Gama", en *"La Africana"*. El aria de referencia, <Oh, paradiso>, en el Acto IV

⁴²⁴ "Las Provincias", 7 de abril de 1881. (El defectuoso estado del periódico al comienzo de la crítica hace ilegible algunas palabras del texto).

fue el momento <sublime>. Todos los cantantes rayaron a grande altura.

Bianca Remondini se creció al lado de Gayarre:

GAYARRE EN <LA AFRICANA>

Si grande fue el entusiasmo que el eminente tenor, gloria de nuestra patria, produjo en el público la noche que interpretó la parte de Fernando, de la perla de Donizetti, no fue menos el que causó al dar vida y encarnación real al Vasco de Gama de la portentosa creación meyerbeeriana, cuyo título va al frente de estas líneas.

Hay notables diferencias entre uno y otro personaje, diferencias que nacen de la escuela a que pertenecieron los dos insignes maestros; diferencias en los caracteres de los citados personajes, en los sentimientos que les animan, en la finalidad de asunto que persiguen, en los obstáculos que tropiezan para realizarla y en los medios de que disponen; y estas diferencias ha sabido Gayarre percibir y expresarlas, pues si acertado estuvo en imprimir carácter al atribulado amante para quien no fueron bastantes los votos religiosos á reprimir la pasión mundana que prendió fuego en su alma, admirable interpretación dio al inmortal portugués que abrió al antiguo continente las puertas de las regiones vírgenes de la India.

Algunos dudaban de que nuestro compatriota pudiera bosquejar la personalidad de Vasco de Gama bajo su aspecto dramático, considerándole únicamente como un cantante de primer orden, pero los que tal pensaban, sin duda á causa de equivocados informes, habrán tenido ya ocasión para convencerse de lo contrario, o sea que Gayarre, sin necesidad de recurrir a amaneramientos siempre ridículos, ni valerse de medios de expresión violentos y forzados, consigue empleando solamente recursos naturales, no exentos de arte ni de propiedad escénica, presentar ante el público la fisonomía dramática del personaje que interpreta, haciéndolo interesante y atractivo, justificando de esta manera que no en vano ostenta el valioso dictado de primer tenor del mundo que la fama le adjudica.

Es, pues, Gayarre un artista en toda su integridad, que ajusta su acción a la del asunto que desenvuelve el drama, identificándose en él y llenando por tal concepto los fines que una obra artística de tal naturaleza debe cumplir.

Siguiendo, pues, nosotros la misma marcha que <La Africana> recorre en su interpretación, hablaremos del concepto que nos merece la que alcanzó anteanoche.

La bellísima romanza, primer número de importancia de la citada ópera, fue cantada con acierto por la Sra. Fidi. El público

la oyó como quien oye llover, y lo mismo sucedió con los diferentes fragmentos que siguen a la romanza, por lo preocupado que estaba esperando la salida de Gayarre a la escena.

Por fin apareció en ella nuestro compatriota, cuyo continente apuesto y elegante, interesó al público que le dispensó una grata acogida. Ya desde este momento cesaron los cuchicheos, convirtiéndose los espectadores todo oídos, y disponiéndose a escuchar y recrearse con el bellissimo canto del incomparable artista. Salvo las bellísimas frases que dijo, lo restante del acto no entusiasmó al público, quien vio pasar indiferente las escenas del Concilio y el grandioso final que cierra con brillante broche el gran número de bellezas contenidas en todo el acto primero.

El aria del sueño con que empieza el segundo, proporcionó a la distinguida tiple señora Remondini una verdadera ovación, lo cual no nos extraña, pues sabido es cómo la canta esta artista, que dejará gratísima memoria entre nosotros.

El Sr. Fárvaro, que suple con los abundantes recursos que posee, la deficiencia de sus medios vocales, cantó con el buen gusto que le caracteriza la escena que sigue al aria, suprimiendo la plegaria. El bellissimo dúo fue interpretado por la Remondini y Gayarre, de un modo notable, siendo muy aplaudidos y llamados a la escena.

El <settimino> a voces solas tampoco interesó al público lo que en las anteriores representaciones.

La <alborada> del acto tercero, el público la acompañó con chicheos, a causa de las frecuentes desafinaciones del coro. La verdad sea dicha, la hora no es la más oportuna para que la garganta esté expedita. El Sr. Fárvaro oyó aplausos al final de la <balada>, y lo demás del acto transcurrió sin novedad alguna.

Llegamos, por fin, al acto cuarto. No hay ejemplo de la grandísima ovación que el público tributó al eminente Gayarre que hizo un verdadero alarde de sus poderosas facultades, ni cabe en lo posible imaginar una ejecución tan brillante como la que le cupo al bellissimo <andante> del aria de <Vasco>. Su frase amplia se deslizaba con la majestad de lo sublime; los acentos con que expresaba la admiración que sentí y los recuerdos que le asaltaban al contemplar tanta grandeza, herían las fibras más sensibles del espectador que se sentía fascinado por tanta belleza. ¡Qué pureza en la emisión de la voz! ¡Qué corrección de estilo! ¡Qué dulcísimo fraseo! No hubo remedio: el público, ebrio de entusiasmo, no se satisfizo con una audición, y Gayarre accedió gustoso a repetir el <andante> <Oh, paradiso>, a cuyo final los bravos, vítores y aclamaciones interrumpieron algunos momentos la representación.

A esta ovación que el público tributó a nuestro ilustre compatriota, siguió otra de la fue partícipe la señora Remondini. Nos referimos al gran dúo con que termina el acto, que mereció una interpretación digna de tan incomparable número musical. La Remondini se creció al lado de Gayarre, y los dos artistas de consuno, confundieron sus voces admirables impregnadas de pasión y sentimiento; no sabemos a punto fijo el número de veces que fueron llamados al palco escénico; lo único que recordamos es que fueron muchas, viendo con gusto que algunas señoras, no muchas por desgracia, batían fuertemente sus blancas manos, rompiendo con una costumbre que no tiene en su abono ninguna razón.

En el aria del <manzanillo>, la señora Remondini fue también aplaudida y llamada a escena.

La orquesta estuvo bien dirigida por el señor Rivera.

Ignacio Vidal.⁴²⁵

Para el día 7 de abril, Gayarre ofreció a los valencianos cantar “*Lucia di Lammermoor*”.

Edgardo	Julián Gayarre
Lucía	Bianca Remondini
Lord Enrico Ashton	Pedro Fárvaro

Esta ópera de Donizetti sirvió también para la despedida oficial de Bianca Remondini. Es una lástima que el mal estado del diario “Las Provincias” nos impida conocer los entresijos de la actuación de Julián Gayarre en “*Lucia di Lammermoor*”. De la opinión de este diario puede inferirse que fue la mejor actuación de Bianca Remondini. En cuanto a Gayarre, “Las Provincias” se dio cuenta del *canto fino* del tenor navarro, por la pureza y precisión natural en su emisión, plena de matices. Sobresaliente también el barítono valenciano, ya

⁴²⁵ “El Mercantil Valenciano”, 7 de abril de 1881.

veterano, Pedro Fárvaro. El coro y la orquesta, un desastre. En el caso de la orquesta, la supresión del arpa es lamentable:

Lucía, como indicábamos ayer, valió una brillante ovación al eminente tenor Sr. Gyarre, y también una lisonjerísima despedida a la señora Remondini.

Nuestro famoso compatriota excitó el entusiasmo del público, sobre todo en el acto primero, y en la escena final de la ópera. También fue muy aplaudido en el dramático concertante del segundo acto, aunque no es en pasajes de esta índole en lo que más brilla su portentosa potencia musical.

¡Con qué deleite se le escucha siempre!. Su hermosa voz, la ductilidad de sus registros, la emisión, siempre franca, siempre natural y espontánea y un estilo purísimo de canto admiran en el joven artista a cuantos tienen la dicha de escucharle.

(...)

Gyarre, (...) y nos hacían comprender que no se trataba ya de un ser mortal, de una mujer, sino de un ángel bell'alma innamorato, cuyo recuerdo arrancaba una lágrima a su desolado amante.

La Sra. Remondini puede marcharse de Valencia satisfechísima. Había sido considerada como una cantante muy apreciable, de buenas condiciones naturales, que cantaba todas las óperas bastante bien, y por lo tanto muy propia para tiple de temporada en un teatro como el de Valencia. Pero en el papel de Lucía reveló facultades más sobresalientes, que produjeron grata sorpresa y le valieron una ruidosa demostración de despedida, como dijimos ayer en breves palabras.

En el difícil rondó del tercer acto demostró las excelentes condiciones de su voz y la limpieza de su garganta. Fue escuchada con religioso silencio durante las (...) frases que atesora tan admirable escena, las cuales dijo con verdadero encanto, y después de unas difíciles variaciones, no siempre del mejor gusto, pero ejecutadas de un modo irreprochable, fue objeto de una entusiasta y cariñosa ovación. Sus admiradores la obsequiaron con innumerables ramos y bouquets, y la empresa le regaló una preciosa joya.

En el concertante final del acto segundo, el señor Fárvaro nos recordó sus buenos tiempos, sosteniendo y animando con maestría el conjunto, lo que le valió grandes aplausos.

Los coros y la orquesta se resintieron notablemente de falta de ensayos. ¿Por qué en función tan solemne se ha de suprimir el arpa, que ha de ejecutar el interesante solo y

*acompañamiento del primer acto, (...), sustituida, en parte, por el clarinete y la flauta, con lo cual perdió la gracia exquisita y la delicadeza que encierra la primera arieta de la tiple?*⁴²⁶

Ignacio Vidal se despidió con una gran crítica de la actuación de Gayarre en “*Lucia di Lammermoor*”. Define la voz de Gayarre con el calificativo de <metálica>. Admite la mediocridad de los cantantes que, usualmente, actuaban en Valencia. También Bianca Remondini y Pedro Fárvaro hicieron una gran actuación:

GAYARRE EN LUCÍA DI LAMMERMOOR

No podrá quejarse la empresa de la manera cómo el público valenciano ha correspondido a sus esfuerzos para traer a Gayarre. Las tres representaciones que lleva dadas el eminente tenor, han sido otros tantos <llenos>, con la circunstancia agravante de que una buena parte de ese mismo público ha tenido que pagar a un precio elevado el derecho de ocupar un humilde asiento en las alturas de lo que se llama, sin duda por sarcasmo, el <paraíso>. Todo, no obstante, lo ha sufrido con resignación y paciencia dignas de ser cantadas en verso heroico, solo por el placer de oír a Gayarre, cuyas notas tienen una resonancia <metálica>.

Y a pesar de este afán vertiginoso, a muchos hemos oído lamentarse después de haberse deleitado con la maravillosa voz de nuestro compatriota, que su venida es más bien perjudicial que beneficiosa.

Esto que a la simple vista parece una paradoja, pues no se concibe que la belleza que resalta en su afiligranada labor, produzca afectos contrarios a los que debe producir; bien mirado, en sus consecuencias, no deja de ser verdadero en el fondo.

Con efecto, acostumbrado nuestro público a ver interpretadas las obras del repertorio lírico-italiano por artistas mediocres, la presencia en la escena valenciana de un artista de excepcionales aptitudes que descubre a nuestro espíritu dilatados horizontes que antes permanecían ocultos entre espejos celajes, destruye por algún tiempo los efectos que una mediana interpretación debe producir, pues difícilmente pueden borrarse las impresiones profundas que un artista de tanta talla deja en nuestro ánimo.

⁴²⁶ “Las Provincias”, 10 de abril de 1881.

Aceptando los hechos tales como son, y sin preocuparnos de sus consecuencias, porque no hay peor inconveniente que el recordar a uno que está saboreando succulenta comida, los horrores de una laboriosa digestión, pasemos a reseñar nuestro juicio acerca del desempeño de la preciada joya de Donizetti, <Lucia di Lammermoor>, cuyos conceptos musicales, impregnados del espíritu plañidero y sombrío, que el novelista inglés Walter Scott reflejó en sus trabajos, pueden competir, sin desventaja, al lado de los mejores del repertorio moderno.

Los espectadores, poseídos de una gran ansiedad por escuchar a Gayarre, dejaron pasar inadvertidamente el primer cuadro de la ópera, sin preocuparse poco ni mucho del aria que el simpático artista Sr. Fárvaro cantó con la pureza de estilo que todos conocen.

Los murmullos se fueron apagando, y la atención comenzó a fijarse al ejecutar la flauta y el clarinete el preludio de la cavatina de tiple con que principia el segundo cuadro. No sabemos por qué causa, aun cuando suponemos que obedece a una de carácter económico, han dejado de formar parte de la orquesta las dos arpistas que se habían contratado a principios de temporada.

La Sra. Remondini cantó con estilo correcto y pureza en la emisión de la voz, tanto el bello recitativo de salida, como la cavatina que le sucede, a cuyo final oyó generales aplausos, que se repitieron al presentarse Gayarre en la escena. Cuanto dijéramos en elogio de los citados artistas, aparecería pálido al lado de la realidad. Todas las relevantes facultades que adornan a nuestro compatriota, las puso de relieve en el precioso andante <Nulla tomba che rinserra>, que fraseó de una manera inimitable, valiéndole una merecida salva de aplausos, de la que fue partícipe la distinguida tiple Sra. Remondini, que una vez más justificó las distinciones de que ha sido objeto por parte del público valenciano.

A la terminación del <allegro> con que termina el primer acto, los dos artistas fueron llamados al palco escénico varias veces en medio de estrepitosas demostraciones.

El dúo de tiple y barítono del acto segundo, fue escuchado con atención, pero sin interesar sobremanera.

Verificada la mutación de escena con alguna dificultad, los coros interpretaron con ajuste la escena de los esponsales, alterando su conjunto un discordante sonido producido por un instrumento de metal.

La introducción del concertante fue bien cantada, resaltando las voces de la Remondini, Gayarre y Fárvaro en el cuarteto que no dejó nada que desear, y emitiendo nuestro compatriota brillantes notas que sobresalían entre la admirable combinación de sonidos que tiene dicho concertante.

Solamente echamos de menos en Gayarre la acción altamente dramática que requiere la situación que abraza la <stretta> final del segundo acto, especialmente en el <maledetto>. Tratándose de un artista tan eminente como nuestro compatriota, todo se acrisola y depura, y lo que en un artista de menor importancia pasaría desapercibido, en él no puede seguirse este mismo criterio.

La Sra. Remondini sobrepujo nuestras esperanzas en la ejecución de la difícil aria de la <locura>, y de esta misma opinión participaba el público, a pesar de tener formado un juicio muy favorable respecto a dicha artista, que si algo deja que desear en cuanto a medios de expresión, en cambio se coloca a inmensa altura como cantante. El tierno y dulce andante <Ardon gli incensi>, lo dijo de una manera encantadora y diáfana recorriendo fácilmente los tonos del diapason de su voz; pero donde la Remondini estuvo admirable fue en el <rondó> de la citada aria, emitiendo con limpieza y seguridad una verdadera avalancha de notas en forma de cadencias, trinos y otros juegos de vocalización que cautivaron a la concurrencia, la cual dispensó a la <diva> una unánime ovación que duró algunos momentos, cayendo a sus pies numerosos ramos de flores, y recibiendo además una magnífica pulsera de oro y dos preciosos bouquets.

Gayarre fraseó deliciosamente el andante del aria final de la obra, haciendo alarde de su gallardo estilo y hermosa voz, pero descuidando los ademanes y la acción que acusaba falta de propiedad. El <allegro> se resintió de matices y volvemos a repetir lo que antes hemos dicho; cuando se trata de aquilatar su ejecución es preciso descender a todos los detalles. En la repetición estuvo mejor.

Ignacio Vidal.⁴²⁷

Entretanto, la sociedad valenciana se volcó con el tenor de Roncal. Así, el Casino de Valencia invitó a Gayarre a una *comida aristocrática* (¡Sic!), que se celebró al día siguiente, 8 de abril, en la sede social. Dada la presencia del cantante navarro, se exigió a los comensales ir vestidos de rigurosa etiqueta.⁴²⁸

Como en la estructura musical de las misas napolitanas del siglo XVIII, Gayarre finalizó sus actuaciones en el Teatro Principal de Valencia con la

⁴²⁷ “El Mercantil Valenciano”, 9 de abril de 1881.

⁴²⁸ “Las Provincias”, 6 de abril de 1881. (Fueron unas semanas mágicas para la ciudad de Valencia. Primero, con la visita del pianista Arthur Rubinstein; luego Julián Gayarre; y, en la Pascua, el violinista Pablo Sarasate).

función del día 9 de abril, dedicada, como la de su presentación, a la misma ópera: “La Favorita”. Al llegar a la romanza <Spirto gentil>, el público alcanzó el frenesí, <con lluvia de flores, versos y oro>. “El Mercantil Valenciano” detalla en su crítica los regalos que le hicieron aquella memorable noche al tenor navarro, cuantiosos. Tras esta última actuación en el Teatro Principal de Valencia, Gayarre partiría luego para Sevilla:

Anoche se despidió Gayarre del público valenciano. El teatro Principal estaba de bote en bote. No es tarea fácil describir cuanto ocurrió en él durante el transcurso de la función, y especialmente en las situaciones más culminantes de La Favorita. Nuestro compatriota se excedió a sí mismo, y en su semblante, en su voz incomparable y en su fraseo se revelaban el deseo de complacer al público valenciano que tan grandes ovaciones le ha dispensado en las cuatros funciones en que ha tomado parte. No nos proponemos reseñar los diferentes incidentes que ocurrieron en la representación de la citada ópera; nos falta tiempo y la tranquilidad de ánimo que se necesita para escribir de estos asuntos. Tan sólo diremos que Gayarre cantó como él solo sabe la romanza y el dúo del acto primero, siendo llamado al finalizar esta pieza cuatro ó cinco veces a la escena. Las frases que preceden al concertante del cuarto fueron pronunciadas con una vehemencia sin límites.

Pero la gran ovación fue al terminar la bellísima romanza <Spirto gentil>, que dijo con un colorido y una suavidad de tonos imposible de expresar. El público subyugado por el eminente tenor, dio rienda suelta a su entusiasmo, que tocó en los límites del frenesí, apenas hubo terminado Gayarre dicha romanza.

Faltaba todavía algo, y este tuvo lugar al final del dúo con que termina la obra. Una lluvia de flores, versos y oro cayó desde lo alto del escenario a los pies del eminente artista. El público frenético aplaudía sin cesar, y a muchas señoras desde los palcos las vimos asociarse a este movimiento de simpatía. Fueron innumerables las veces que se levantó el telón para satisfacer los deseos que tenía el público por saludar a Gayarre que estaba vivamente impresionado. Durante esta ovación sin ejemplo recibió el insigne artista muchos y valiosos regalos, entre los que recordamos los siguientes:

Una alegoría con los atributos de la música, de la empresa; una preciosa corona de laurel; del Sr. Montero, un bastón de concha macizo; el Ateneo, un precioso tarjetero, estilo renacimiento, en cuyo centro había la siguiente inscripción: <A Gayarre. El Ateneo científico-literario y artístico de Valencia.

Año 1881>. Los Sres. Fierro, Pla y Fernández, tres hermosas mantas construídas en la fábrica de Tello. El Sr. Rico, un cuadro con un tipo de labrador de nuestra huerta pintada por March, y un precioso neceser el Sr. Andrés. Además, la Escuela de Bellas Artes ha ofrecido al eminente tenor un grabado en plancha de acero, cuya ejecución está confiada al distinguido profesor Sr. Franch. Otros regalos recibió Gayarre que ahora no recordamos.

Hoy saldrá en el tren correo de las dos y media con dirección a Sevilla. Nosotros no debemos decir otra cosa al eminente tenor sino que guarde grabadas en su corazón las extraordinarias atenciones que ha recibido del público valenciano. Es el único agradecimiento que éste desea.⁴²⁹

3.8.- LA TEMPORADA 1881-1882.

3.8.1.- CARACTERÍSTICAS GENERALES.

Esta es la segunda temporada teatral en donde intervino Julián Gayarre, contratado para unas pocas funciones, casi a la conclusión de la misma. Puede definirse como una temporada *continuista*, con respecto a la anterior, 1880-1881. De nuevo, el director de orquesta Cosme Ribera y Miró es el encargado de organizar la compañía de ópera italiana. En ella, repite su primera soprano, Bianca Remondini. Fue una temporada mediocre; salpicada de indisposiciones de los cantantes, escasez de ensayos, y representaciones de ópera que pasaron sin pena ni gloria; con las excepciones de Bianca Remondini, la contralto Biancolini y, por supuesto, aquellas en donde compareció el magno tenor navarro.

⁴²⁹ “El Mercantil Valenciano”, 10 de abril de 1881.

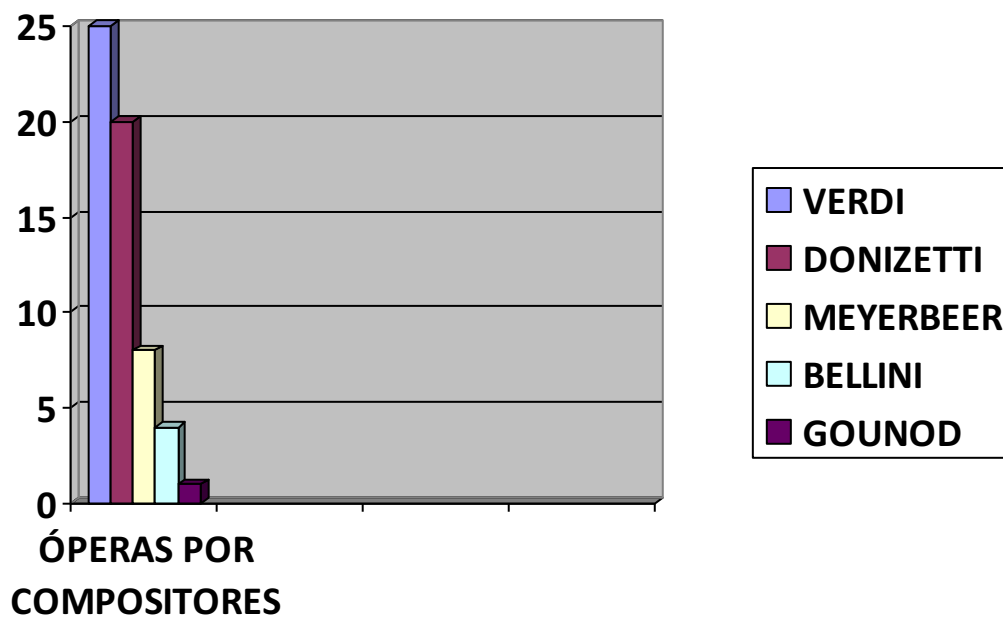
La temporada fue elongada, y trató de alargarse más con unas funciones postreras. En total, 58 funciones de ópera, cifra cercana a la temporada anterior.

Verdi fue el compositor más escuchado, con 25 funciones. El fenómeno de “*Aida*” sigue imparable y parece consolidarse como ópera de referencia, con 12 representaciones. Completan la nómina verdiana “*Il Trovatore*” (6), “*Un ballo in maschera*” (4), “*La Traviata*” (1), “*La Forza del destino*” (1) y “*Ernani*” (1), éstas dos últimas funciones de *beneficio*, escogidas por los cantantes.

El resto de la ópera italiana es compartido por dos compositores *belcantistas*: Donizetti y Bellini. El compositor de Bérgamo se recupera, con títulos como “*Lucia di Lammermoor*” (7), “*Lucrecia Borgia*” (7), “*La Favorita*” (4) y “*Roberto Devereux*” (2). Por consiguiente, Donizetti fue representado, con este menú tan variado, en 20 ocasiones. En cuanto a Bellini, es la primera vez que sube a la escena, durante la monarquía de Alfonso XII, su *Opus Magnum*, “*I Puritani*” (3), junto con “*La Sonnambula*” (1).

En la ópera francesa, salvo un ocasional “*Faust*” de Gounod, (1), escogido como función de *beneficio*, es Meyerbeer el único compositor representado, aunque con una cuota sensiblemente menor, 8 representaciones en total: “*La Africana*” (4) y “*Roberto il diavolo*” (4).

La participación de Julián Gayarre es decisiva para explicar la puesta en escena de “*La Favorita*”.



3.8.2.- EL CONTINUISMO: LA COMPAÑÍA DE ÓPERA ITALIANA DE COSME RIBERA. BIANCA REMONDINI, REPITE. SEGUNDA VISITA DE JULIÁN GAYARRE.

El 3 de noviembre debutó una compañía de ópera italiana, regentada por el director de orquesta Cosme Ribera y Miró.⁴³⁰

Director de orquesta	Cosme Ribera y Miró
Primera tiple	Bianca Remondini
Segunda tiple	Ocampo
Tercera tiple	Emma d'Albor Voelkl
Mezzosoprano y contralto	Babagnoli

⁴³⁰ La prensa valenciana no publicó la lista de la compañía, por lo que el elenco de cantantes ha sido deducido a partir de las críticas musicales. Tampoco tenemos datos sobre los precios de las localidades.

Primer tenor	Segismundo Hayos / Ugolini
Segundo tenor	Ferrari
Barítono	Laban
Bajo	Villani Roble
Partiquinos	<ul style="list-style-type: none"> • Belenguer • González

Los cantantes eran de segunda fila, o bien noveles. Tan sólo repetía cartel la soprano Bianca Remondini. Como se verá, alguno de ellos padeció el *miedo escénico*, al menos en el debut.

La tercera tiple, Emma d'Albor Voelkl, era una soprano triestina, aunque de familia originaria de Grecia. Emma d'Albor Voelkl hizo sus primeros estudios en Viena, siendo su maestro el director de la Ópera Imperial, Herbell. La cantante de Trieste prosiguió luego sus estudios en Venecia, bajo la dirección del tenor Galvani y la tiple Vaneri. Finalmente, perfeccionó sus estudios en París con el profesor Duprez. Había actuado en los teatros de Breslau, Gante, Bucarest y Siena.

El Teatro Principal subió el telón para contemplar y escuchar "*Roberto Devereux*". Una ópera cuya trama está urdida en torno al Conde de Essex durante el reinado isabelino en el siglo XVI, compuesta por Gaetano Donizetti. Un título infrecuente.

Bianca Remondini era la tiple estelar. Junto a ella, Emma d'Albor Voelkl, Segismundo Hayos y Villani Roble.

Elisabetta, Reina de Inglaterra	Bianca Remondini
Sir Gualtiero Raleigh	Villani Roble
Sara, Duquesa de Nottingham	Emma d'Albor Voelkl
Roberto Devereux	Segismundo Hayos

Pese a que el periódico “Las Provincias” acostumbraba a ser magnánimo en sus críticas musicales, sin embargo se deduce a simple vista que, salvo Bianca Remondini, los demás cantantes, -además de desconocidos para el público valenciano-, eran artistas mediocres. Emma d'Albor Voelkl estaba afectada por el *miedo escénico*. Los aficionados valencianos no quedaron contentos por esta representación, como se puede inferir por una crítica posterior de “*Il Trovatore*”, publicada en el mismo periódico:

Cantábase el Roberto: los honores de la noche fueron para la Sra. Remondini. Es una tiple como se necesita para la temporada. Anoche volvió a recoger los aplausos del año pasado.

*Los demás artistas fueron recibidos con la prevención con que se oyen los cantantes nuevos, cuando éstos no son de aquellos que se imponen al público por su evidente mérito. No emitiremos un juicio definitivo hasta que hayan perdido el temor de un peligroso debut ante un público reservado. El tenor, Segismundo Hayos, tiene voz simpática y agradable, pero su escuela deja que desear, y está encogido en escena. El bajo, Sr. Villani Roble, no es bajo profundo, sino cantante, y sus facultades no pasan de medianas. A la Sra. Albor no debe juzgársela más que como tercera tiple, y anoche estaba muy impresionada. Esperemos, pues, a que todos ellos den de sí lo que puedan.*⁴³¹

⁴³¹ “Las Provincias”, 4 de noviembre de 1881.

El día 4 de noviembre volvió a repetirse “*Roberto Devereux*”. Los resultados artísticos mejoraron al perder los cantantes el *miedo escénico* del debut.⁴³²

El 6 de noviembre subió a escena la ópera de Verdi “*Il Trovatore*”.

Conde de Luna	Laban
Manrico	Ferrari
Leonora	Bianca Remondini
Azucena	Babagnoli

Aunque el periódico “*Las Provincias*” consideró que la partitura de Verdi ya estaba muy escuchada, -y ello podría provocar hartazgo en el público, por cansina-, sin embargo fue muy aplaudida. El mayor éxito lo cosechó el barítono Laban, junto con Bianca Remondini:

Una agradable sorpresa tuvo el domingo el escogido público que favorece al teatro Principal. Como no había quedado muy satisfecho de la ejecución del Roberto, creyó que no llenarían tampoco sus deseos los artistas encargados de cantar El Trovador, ópera que llegó a cansar, por otra parte, a causa de su excesiva repetición.

Pero se equivocaban, por fortuna, los que así pensaban: la manoseada partitura de Verdi proporcionó grandes aplausos a algunos de sus nuevos intérpretes.

Los honores de la noche fueron para el barítono español Sr. Laban. Previene desde luego en su favor su aspecto simpático, su actitud varonil y su ademán sobrio y expresivo. Su voz no es muy extensa ni sonora; pero la emite con mucho arte, y vibran en ella las cuerdas del sentimiento, que son las que más impresionan al público.

⁴³² “*Las Provincias*”, 6 de noviembre de 1881.

Desde las primeras frases lo cautivó, y al terminar el primer acto recibió grandes aplausos, en unión con la señora Remondini, y con el nuevo tenor Sr. Ferrari. Pero donde estalló con ímpetu el entusiasmo del auditorio fue en la romanza del segundo acto, que cantó con singular limpieza y gusto. Los bravos fueron tan generales y continuados, que el artista correspondió a ellos repitiendo la pieza.

Nuestros plácemes, pues, al Sr. Laban.

El tenor Sr. Ferrari obtuvo también muchos aplausos. Su voz no es igual: en los registros medio y bajo deja que desear; es mejor en los puntos altos. Canta con brío, aunque con alguna inseguridad pero su bravura le salva en papeles como el de Trovador. En el célebre pasaje del Do de Pecho alcanzó ruidosas palmadas.

La Sra. Remondini cantó muy bien la parte de Leonora. Parece que su voz haya ganado desde el año anterior. El público está cada vez más satisfecho de esta artista, muy propia para un teatro como el Principal.

La nueva contralto señora Babagnoli estaba afectada por el temor del debut, y no debemos juzgarla hasta oírla otras noches. Su voz no es llena en los puntos graves; pero ¡hay tan pocas contraltos verdaderas!. Ya nos contentaremos con que cante bien.⁴³³

“*Il Trovatore*” se repitió el día 7 de noviembre.

El 9 de noviembre de tocó el turno a una floja “*Lucia di Lammermoor*”, con un tenor enfermo y el barítono Laban *salvando los muebles*. Puede decirse que *el traje les vino grande* a los cantantes de esta compañía:

Anoche se puso en escena en el teatro Principal la preciosa ópera Lucía, debutando en ella la tiple señora Ocampo.

La obra, sembrada de dificultades para los artistas, no satisfizo al público. El tenor Sr. Hayos, que estaba indispuerto, reclamó la benevolencia de los concurrentes, y los esfuerzos del barítono Sr. Laban, que estuvo acertado, bastaron para dar lucimiento á la obra.

La Sra. Ocampo es una tiple de escasa voz, y emocionada en esta primera representación lució poco en los dos primeros

⁴³³ “Las Provincias”, 8 de noviembre de 1881.

*actos. En la preciosa aria del tercero estuvo más afortunada, mereciendo ser llamada a escena.*⁴³⁴

El reparto de esta ópera estuvo conformado de la siguiente manera:

Lucía	Ocampo
Edgardo	Segismundo Hayos
Lord Enrico Ashton	Laban

A pesar de la enfermedad del tenor Hayos, lo cierto es que, al día siguiente, 10 de noviembre, volvió *“Lucia di Lammermoor”* al proscenio. Sin embargo, la representación prevista para el día 11 de las calendas de noviembre, -siempre a causa de la indisposición del tenor-, hubo de ser reemplazada por *“Il Trovatore”*.

El día 13, *“Lucia di Lammermoor”* se representó de nuevo; pero el 14 de noviembre fue suspendida la función. Como la enfermedad proseguía, Hayos solicitó la rescisión del contrato.⁴³⁵ Para sustituirlo, partió de Milán para Valencia el tenor Ugolini.⁴³⁶

El 16 de noviembre, un nuevo título, *“Un ballo in maschera”*, con el barítono Laban cosechando la simpatía del público y de la crítica:

La ejecución de la ópera Un ballo in maschera dejó anoche más satisfecho al público que concurre al teatro Principal, que la de las obras cantadas anteriormente. En especial el barítono Sr. Laban, que cada día alcanza más simpatías, recogió

⁴³⁴ “Las Provincias”, 10 de noviembre de 1881.

⁴³⁵ “Las Provincias”, 15 de noviembre de 1881.

⁴³⁶ “Las Provincias”, 16 de noviembre de 1881.

*bastantes aplausos, de los que participaron también los demás artistas, siendo llamados a escena al final del tercer acto.*⁴³⁷

El tenor Ugolini debutó con “*Roberto il diavolo*” el 19 de noviembre. Fue bien acogido por el público y por la crítica:

El tenor Ugolini que anoche debutó en el Roberto fue bien recibido por el público. Su voz es agradable, la expresa con soltura, frasea perfectamente y si bien el registro agudo es algo opaca, en el medio y alto la expide con limpieza y sonoridad. Creemos que el público que concurre al teatro Principal continuará dispensándole la simpática acogida que anoche le hizo.

También la Sra. Ocampo compartió con el nuevo tenor las demostraciones benévolas de la concurrencia.

*La Sra. Remondini y el bajo Villani son ya conocidos en esta obra.*⁴³⁸

Robert	Ugolini
Isabelle	Ocampo
Bertram	Villani
Alice	Bianca Remondini

La segunda función, celebrada el 20 de noviembre, mejoró los resultados. Ugolini era un tenor de bella voz y conocimiento de la escena, en suma, un hombre de teatro:

La segunda representación de Roberto el diablo, con el tenor Sr. Ugolini, que anteanoche se verificó en el teatro Principal, dejó complacido al numeroso público que llenaba todas las localidades del coliseo.

El nuevo tenor cantó con más desembarazo que la primera noche, pasada ya la emoción propia de su debut ante un público que desconoce.

⁴³⁷ “Las Provincias”, 17 de noviembre de 1881.

⁴³⁸ “Las Provincias”, 20 de noviembre de 1881.

La buena figura del artista, su conocimiento de la escena, su voz agradable y llena, le han conquistado los aplausos del exigente público que asiste al primero de nuestros teatros.

La señora Remondini alcanzó también una completa ovación.

El bajo Villani contribuyó al conjunto de la obra, expresándose con afinación y gusto, no obstante las dificultades que tiene que vencer en su difícil parte.

La señora Ocampo, encargada por deferencia a la empresa de la parte de Isabel, mereció, como en la primera noche, simpática acogida, especialmente en el aria del segundo acto, que cantó con mucha limpieza.

La impresión del público respecto al conjunto general de la ópera ha sido satisfactoria, confiándose que el nuevo tenor saldrá airoso en las sucesivas representaciones.

Los días 23 y 24 de noviembre fueron de tránsito hacia una nueva ópera programada. El 23 se repitió *“Il Trovatore”*. El 24, *“Un ballo in maschera”*.

El día 26 se levantó el telón del Teatro Principal para contemplar y escuchar una ópera diferente: *“La Africana”*. Fue la mejor ópera representada hasta la fecha por la compañía. Todo salió a pedir de boca: cantantes, coro y orquesta:

Anoche obtuvo una acertadísima ejecución en el teatro Principal la magnífica ópera La Africana. Todos los artistas que en esta obra tomaron parte desempeñaron su cometido magistralmente, y el público que llenaba el coliseo no cesaba de aplaudirles, especialmente a la Sra. Remondini y los Sres. Ugolini y Lambau.

Los coros bien, mucho mejor que hasta la fecha, y la orquesta admirable.

Seguramente la ópera cantada anoche satisfizo a los diletanti valencianos.⁴³⁹

El 27 de noviembre, volvióse a representar *“La Africana”*.

⁴³⁹ “Las Provincias”, 27 de noviembre de 1881.

El primer día de las calendas de diciembre del año 1881, se programó un nuevo título: “*La Traviata*”. Una función mediocre para una ópera ya muy conocida por los aficionados, razón por la cual se mostraron más exigentes, con una fría acogida. “Las Provincias” demandó *refrescar* el repertorio:

No pasó de regular la ejecución que obtuvo anteanoche La Traviata en el teatro Principal, y como está cansado el público de esta conocidísima ópera, permaneció frío y poco satisfecho durante todo ella. A pesar de ello, la señora Ocampo cantó con bastante limpieza algunos de los trozos que requieren agilidad de garganta; pero estuvo desanimada en los dramáticos pasajes del último acto.

Comprendemos que para llenar huecos se eche mano de obras como esta; pero nos parece que ganaría la empresa saliendo del repertorio más habitual, y poniendo en escena algunas de las óperas que hace tiempo no se han oído en Valencia.⁴⁴⁰

Parece como si los ruegos de la prensa conservadora fuesen atendidos rápidamente, pues el 4 de diciembre se programó una ópera poco frecuentada en los coliseos: “*Lucrecia Borgia*”. Gustó mucho al público y a la crítica, con el triunfo del trío de voces Remondini/Ferrari/Villani:

Muy complacido salió del teatro Principal el numeroso público que en la noche del domingo llenaba casi todas las localidades de aquel hermoso coliseo. Cantábase, por primera vez en esta temporada, Lucrecia Borgia, y la ejecución de tan bella partitura fue un verdadero triunfo para los artistas que en ella tomaron parte. En especial la señorita Remondini, el tenor Ferrari y el bajo Villani, interpretaron de una manera muy notable el magnífico dúo y el inspirado terceto del tercer acto, mereciendo calurosos aplausos, que les obligaron a salir dos veces al palco escénico. La contralto señorita Ravagnoli cantó con facilidad y soltura su parte de Orsini, contribuyendo al buen éxito de la obra, así como la orquestra y coros, que estuvieron bien dirigidos y concertados.

Sigue la empresa presentando óperas, si no nuevas en este teatro, menos gastadas que algunas que de reciente de han

⁴⁴⁰ “Las Provincias”, 3 de diciembre de 1881.

*oído; elija partituras apropiadas a las facultades de los cantantes y no dude del favor del público.*⁴⁴¹

Alfonso d'Este	Villani
Lucrecia Borgia	Bianca Remondini
Gennaro	Ferrari
Maffia Orsini	Babagnoli

“Lucrecia Borgia” se reprisó al día siguiente, 5 de diciembre.

Hasta las Navidades de aquél año, la empresa no *movi6 ficha* por lo que al repertorio se refiere, repitiendo representaciones. Así, el día 7, *“Lucia di Lammermoor”*. El 8, *“Un ballo in maschera”*. El 9, *“Lucrecia Borgia”*. El 12, *“La Africana”*. Ésta fue, de nuevo, elogiada por la prensa:

Anteanoche se repiti6 en el teatro Principal la ejecuci6n de La Africana, alcanzando una esmerada interpretaci6n por parte de los artistas encargados de su desempe6o. Como siempre, mereci6 nutridos aplausos la se6ora Remondini, que comparti6 con el tenor Ugolini, especialmente en el primer acto y en el d6o del cuarto, que cantaron con afinaci6n y gusto.

*Los diletantes valencianos est6n de enhorabuena.*⁴⁴²

El 16 de diciembre, *“Lucrecia Borgia”*. En la funci6n del d6a 17 debut6 la tiple Lodi, con *“Lucia di Lammermoor”*. La se6orita Lodi era una joven soprano ligera, con voz menuda pero muy 6gil, algo que sucede entre las tiples de coloratura. Ven6a avalada por sus buenos resultados en el Teatro Real de

⁴⁴¹ “Las Provincias”, 6 de diciembre de 1881.

⁴⁴² “Las Provincias”, 14 de diciembre de 1881.

Madrid y el Liceo de Barcelona. Junto a Lodi (Lucía), el tenor Ugolini (Edgardo), quien, por cierto, no tuvo su noche:

Triunfo completo obtuvo anoche la tiple señorita Lodi que debutaba en el teatro Principal en la ópera Lucia di Lammermoor. Desde que empezó a cantar se captó las simpatías del público, que se convirtieron en general y ruidoso entusiasmo al llegar el aria de la locura, en la que hizo gala de la extraordinaria flexibilidad de su garganta y del exquisito gusto con que emite la voz, sujetándola á las más difíciles inflexiones.

La señorita Lodi es joven, morena, alta, delgada, expresiva y apasionada en escena. No tiene mucha voz, pero es de timbre agradable y canta con singular maestría. El Teatro Real de Madrid y el Liceo de Barcelona han sancionado su reputación artística, que fue confirmada anoche de nuevo por el público valenciano. Damos la enhorabuena a este público y a la empresa por tan feliz adquisición.

Con esta novedad fue oída con mucho gusto la ópera, a pesar de que el tenor Ugolini no estuvo anoche muy acertado. Todos los artistas, a pesar de ello, compartieron los aplausos del público.⁴⁴³

El domingo, 18 de diciembre, segunda representación de “*Lucia di Lammermoor*” con el concurso de la tiple ligera Lodi, convirtiéndose en la heroína de la noche:⁴⁴⁴

La repetición de Lucia di Lammermoor el domingo en el teatro Principal proporcionó un nuevo triunfo a la tiple señorita Lodi, confirmándose el juicio que sobre sus facultades artísticas anticipamos en la primera representación. Anteanoche, completamente poseída de sí misma, cantó de una manera magistral todos los números de su parte, y en la cavatina del (...)

(...)

Pero el verdadero triunfo de la simpática artista estaba reservado al acto tercero. El aria de la locura, el más bello trozo de la Lucía, alcanzó una interpretación como hace tiempo no habían oído los concurrentes al teatro Principal.

⁴⁴³ “Las Provincias”, 18 de diciembre de 1881.

⁴⁴⁴ El mal estado del microfil del diario “Las Provincias” impide transcribir completamente la crítica de aquél día.

El recitado, el andante y el allegro, fueron dichos con tal calor y limpieza, que el público, difícilmente contenido, estalló en ruidosos aplausos, que obligaron a la señorita Lodi á salir cinco veces al palco escénico. Merecido y espontáneo galardón tributado á la distinguida artista.

También el Sr. Laban compartió las demostraciones de agrado de la concurrencia al final del dúo del segundo acto. El Sr. Ugolini parece que anteanoche aún continuaba indispuerto. Lástima fue que por esta causa no pudiera contribuir á redondear el conjunto general de la ópera de Donizetti.⁴⁴⁵

Lucia	Lodi
Edgardo	Ugolini
Lord Enrico Ashton	Laban

El día 21 la empresa hizo subir a la escena del Teatro Principal un nuevo título: “*Aida*”. Esta ópera de ambiente egipcio de Verdi copó la Navidad. Hubo funciones los días 22, 23, 25, 26 y 29 de diciembre.

Aida	Bianca Remondini
Radamés	Ugolini
Amonazro	Laban
Amneris	Babagnoli

“*Aida*” le valió los primeros elogios al director de orquesta, Cosme Ribera, en esta temporada, redactados por “Las Provincias”. “*Aida*” se acogió con agrado, tan sólo con la mácula de la premura en su preparación, poco

⁴⁴⁵ “Las Provincias”, 20 de diciembre de 1881.

ensayada. Se cuidó, eso sí, la escenografía y el atrezzo, que procedía de Milán:

La magnífica ópera de Verdi Aida, llevó anoche numeroso público al teatro Principal, que presentaba el lujoso aspecto de las funciones extraordinarias.

El resultado de la ejecución fue bastante bueno, y aún será mejor en las siguientes audiciones, pues se resentía algún tanto de falta de ensayos. En los dos primeros actos el conjunto dejó algo que desear, mejorando, sin embargo, en el precioso y difícil concertante final del acto segundo, en el cual tanto las partes principales, como la orquesta y coros, estuvieron bien ajustados, mereciendo del público repetidos aplausos, y que fueron llamados a escena los cantantes y el inteligente y celoso director de orquesta, D. Cosme Rivera.

En el tercer acto estuvieron muy felices los artistas; especialmente en el dúo y terceto, en que toma parte la señora Remondini, cuya hermosa voz es oída siempre con gusto; el tenor Sr. Ugolini, que aunque suele ser algo desigual, se hace aplaudir en las notas altas, y tuvo en este pasaje algún arranque muy feliz; y el barítono Sr. Laban, tan apreciado del público por su buena escuela y perfecta afinación.

La contralto luchaba con el buen recuerdo que dejó el año pasado en esta ópera la señorita Colonna; pero, a pesar de ello, y de que le falta voz para la parte que desempeña, compartió con sus compañeros los aplausos del público.

Los merece también la empresa por el lujo con que ha puesto en escena este grandioso drama musical, con decoraciones traídas de Milán, no son tan fantásticas como las que se trajeron, si no recordamos mal, del Liceo de Barcelona; pero tienen muy buen efecto y mérito artístico, tanto por la propiedad con que reproducen el arte monumental de los Faraones, como su exacta perspectiva y acertado colorido.

Respecto a trajes y demás atrezzo, no se ha escaseado nada: todo está presentado con lujo y propiedad, ofreciendo al espectador espléndido cuadro las escenas culminantes de la ópera y sobre todo el cuadro segundo del Acto II, en que se representa el regreso triunfal de Radamés.

Aida es ópera que debe oírse y verse: no quedarán descontentos de asistir al teatro, con este motivo, los que no tienen costumbre de frecuentarlo.⁴⁴⁶

⁴⁴⁶ “Las Provincias”, 23 de diciembre de 1881.

El año 1881 se despidió con una desastrosa función de ópera. La representación de “*La Sonnambula*” de Bellini de la noche de San Silvestre, 31 de diciembre de 1881, resultó una auténtica pesadilla. Una función con incidentes en donde casi todo salió mal: cantantes que no dan la talla y no conocen a fondo sus papeles; el coro y la orquesta, desajustados, porque no se estudiaron las obras a conciencia debido a la falta de ensayos; y, para colmo de males, la única cantante que “*salvaba los muebles*”, la soprano solista, cayó repentinamente enferma en el Acto III, con lo que la ópera no concluyó, porque la función fue suspendida. Sin duda, el público protestó. Nada se dijo de la devolución del dinero o aplazarla a una nueva *mise en scène*.

Amina	Lodi
Elvino	Ferrari
Conde Rodolfo	Villani

La prensa valenciana, en esta ocasión, coincidieron ambos periódicos.

Así lo vio el diario “El Mercantil Valenciano”:

La representación de <La Sonámbula> no ofreció anoche otra cosa digna de mencionarse que los variados incidentes que durante la misma ocurrieron. Exceptuando la Sra. Lodi, que cantó bien en su aria de salida, los demás artistas Sres. Ferrari y Villani dejaron que desear, pues ni las condiciones de voz del primero se adaptan a expresar la ternura y el sentimiento que exige su parte de <Elvino>, ni el Sr. Villani dio a entender en su aria que conocía la suya. Los coros y la orquesta acusaban falta de ensayos y para que todo acabase mal, la Sra. Lodi se indispuso de tal manera al principiar el acto tercero, que no hubo más remedio que suspender la representación poco después de principiado el acto final.⁴⁴⁷

⁴⁴⁷ “El Mercantil Valenciano”, 1 de enero de 1882.

Idéntica opinión, más parca, sostuvo “Las Provincias”:

La ejecución de <La Sonámbula> fue anoche muy desgraciada en el teatro Principal. El tenor Sr Ferrari gustó muy poco en el desempeño de su parte, y el público hizo algunas manifestaciones de desagrado. La señorita Lodi, que canta bien la suya, pero que tampoco está en ella a la altura que alcanza en <Lucia>, manifestó hallarse indispuesta y hubo de suprimirse el rondó final. Con este motivo se ha retirado <La Sonámbula>, que estaba anunciada para hoy.⁴⁴⁸

3.8.3.- JULIÁN GAYARRE, DE NUEVO EN EL TEATRO PRINCIPAL DE VALENCIA.

Esta mediocre temporada brilló, sin embargo, con el comienzo del nuevo año 1882. Julián Gayarre cantó de nuevo en el Teatro Principal de Valencia.

El tenor navarro volvió a cantar en unas funciones extraordinarias. La primera el día 2 de enero de 1882, con “*Lucrecia Borgia*”. El precio de la entrada general de esta función costó 7 reales. El tenor navarro alcanzó un rabioso éxito:

Excelente comienzo tuvieron anoche las funciones de ópera en que ha de cantar el Sr. Gayarre. El célebre tenor obtuvo una ovación tan entusiasta como las del año pasado. Tres y cuatro veces fue llamado a la escena al final de cada acto, en medio de aplausos estrepitosos y repetidísimos.

Mañana reseñaremos la ejecución: hoy diremos solamente que los artistas que acompañaron al señor Gayarre se esforzaron para coadyuvar al éxito, y lograron que el conjunto fuese mejor de lo que se esperaba, mereciendo compartir los aplausos tributados al eminente artista.

⁴⁴⁸ “Las Provincias”, 1 de enero de 1882.

*El teatro estaba lleno y presentaba el magnífico aspecto de las grandes solemnidades.*⁴⁴⁹

La segunda función extraordinaria tuvo lugar el día 5 de enero. Cantó aquél día “La Favorita”, al lado de la contralto Biancolini:

Muy pocas veces se verá el teatro Principal como estaba anoche. El deseo de oír al célebre Gayarre en su predilecta Favorita lo llenó de tal manera, que no había más localidad vacía que el palco del Marqués de Campo. Las galerías altas daban miedo: tantos espectadores había. Por todas las puertas asomaban grupos compactos de cabezas. Buen rato antes de comenzar la función se habían agotado las entradas. A las cinco había ya gente esperando que se abriesen las puertas.

*El éxito correspondió a esta ansiosa expectativa: ya quisieran tener este año una Favorita como la de anoche los filarmónicos del Teatro Real de Madrid. De Gayarre nada hay que decir: su <Spirto gentil> produjo el entusiasmo delirante de siempre. La señora Biancolini tiene condiciones excepcionales de voz; sus puntos bajos los envidiaría un barítono. El Sr. Laban cantó con mucho gusto su parte. Pero estamos invadiendo el terreno de nuestro crítico musical, que reseñará extensamente la ejecución de La Favorita.*⁴⁵⁰

Leonora de Guzmán	Biancolini
Fernando	Gayarre
Alfonso XI de Castilla	Laban

Dos días después, el 8 de enero, se publicó una extensa crítica en el diario “Las Provincias”. El musicógrafo, para nosotros ignoto, firmó con las iniciales A.A.C. Una persona versada en pintura, pero también aficionado a la

⁴⁴⁹ “Las Provincias”, 3 de enero de 1882. (El microfilm del periódico del día 4 de enero de 1882 de “Las Provincias” es ilegible, por el lamentable estado del papel impreso).

⁴⁵⁰ “Las Provincias”, 6 de enero de 1882.

ópera. Es curioso cómo construye su texto, pues fue paso a paso, siguiendo el decurso de la trama. Destacó la voz carnosa de la contralto debutante, Biancolini, también una gran actriz. Por lo que a Gayarre respecta, se centró sobre todo en la romanza estelar: *<Spirto gentil>*:

LA FAVORITA

Una de las creaciones más sublimes de Donizetti, y sin género de duda la que ha encontrado mejor intérprete en el eminente artista al que hoy tributa Valencia los honores de su entusiasta admiración, fue la elegida para la segunda audición de Gayarre, que tuvo lugar en la noche del jueves. Favorita proporcionará siempre al sin par tenor uno de sus triunfos más legítimos. Gayarre es hoy la encarnación, por decirlo así, de esa ópera, como en otros tiempos lo fue Mario, con la diferencia de que éste era, como Ronconi, el maestro de la música dramática, si bien cuando lo vimos en España no poseía ya, como aquél, un órgano vocal de primer orden. Verdi hizo un viaje a Madrid para poner en escena su Forza del destino, que escribió para la tesitura de Fraschini, y escuchó complacidísimo a aquél tenor las potentes notas que herían el tímpano. Si Donizetti, por una evocación de los espíritus, hubiese podido escuchar su spirto gentil en los labios de nuestro compatriota, de seguro que no habría sido de los espectadores mudos o sordos para el arte, que de todo se dan ejemplares. Había la noche del jueves otra novedad: la exhibición de la señora Biancolini, precedida de una justa y merecida fama. ¡Sorprendente y magnífica exhibición sin duda! Por eso el despacho de billetes se cerró desde muy temprano, los revendedores pudieron hacer su pacotilla, y el teatro, completamente lleno desde que la orquesta preludió los primeros acordes, presentaba deslumbrador aspecto.

Lo hemos dicho ya en otra ocasión, pero no podemos menos de repetirlo. Gayarre pertenece a la más pura escuela de canto, y esclavo por ello de la puntuación y el ritmo, jamás se permite esas libertades que tanto desnaturalizan la frase; da, por el contrario, su verdadero valor a cada nota, y en sus labios no pierde nunca su carácter la concepción del maestro. Es, en una palabra, el sacerdote del bel canto.

La premura con que escribimos siempre estos desaliñados renglones, no nos permite extendernos, como quisiéramos, en la reseña de todas y cada una de las piezas de esos poemas musicales, que siempre nos merecieron predilección especial entre los goces del espíritu. Lo haremos, no obstante, de la ejecución de Favorita, ligeramente y en la medida de nuestras débiles fuerzas. Y para descartarnos de lo accesorio, diremos ante todo que estuvieron regulares los coros y la orquesta;

bastante bien, si se atiende a la importancia relativa de las masas corales y a la deficiencia de algunas cuerdas, que necesariamente han de privar de armonía y equilibrio al conjunto.

No basta una dirección inteligente y acertada: se necesitan otros elementos, para que no se resienta la interpretación de las grandes obras musicales. Y esto aún resaltarán más en otras producciones sembradas de dificultades de instrumentación, y donde la idoneidad de los solistas se impone para el buen éxito; que al cabo, en las obras de la escuela italiana, como las que hasta ahora han constituido los succès de Gayarre, se rinde culto a la melodía, en primer término, y los efectos orquestales no suelen prodigarse.

La romanza de salida, <Una vergine, un angel di Dio>, fue dicha por el inspirado tenor con sentido acento, perfecta pureza de dicción y frase esmerada y correctísima. En el recitativo, hace una “apoyatura” de gran efecto; en el compás <é di gioia m’empié>, un “crescendo” de irreprochable ejecución. El “allegro”, <cara luce, soave conforto>, lo dijo bien, como lo dice todo, pero el público, que le había prodigado sus aplausos en el tiempo anterior, se mostró entonces algo frío con el artista, al que correspondían los honores de la escena. Y es que para la mayoría el mérito de las cabalettas consiste en que vibren las ondas aéreas al choque de la nota sostenida, y oscilen sobre sus apoyos las bombas de los mecheros de gas.

En la escena siguiente, una parte del público de las alturas, que en vez de irse a “esperar a los reyes”, quiso gustar las dulzuras del néctar de los dioses, se permitió con la infeliz confidenta de Leonor ciertas demostraciones de tendido, por cierto inmerecidas. Ya antes habían hecho la gracia sin venir a cuento, y esperaban sin duda un pretexto para lucir sus facultades vocales.

Tocóle el turno a la debutante. El efecto que produjo la salida de la señora Biancolini ya hemos dicho que fue sorprendente. Nadie se imaginaba, por lo visto, una cantidad tan respetable de Favorita. Voz de poderoso timbre, de gran volumen, que por lo mismo se presta con alguna dificultad a las modulaciones delicadas y a las transacciones graduales de uno a otro registro, en las cuales se notan, por consiguiente, soluciones de continuidad bastante perceptibles; pastosa y clara en todos los espacios del diapason; llena y robustísima en los puntos graves, que son en realidad de barítono; algo desigual en los demás registros, sobre todo en el medio. Asunto expresivo y dramático, aunque quizá algo recargado en algunos pasajes. Ejecución proporcionada al volumen y a la calidad del órgano vocal. Excelente actriz. He aquí la impresión que nos ha producido la primera audición de la contralto, y que, como todas, puede estar sujeta a rectificaciones en algún detalle. El “allegro” del dúo con el tenor <¿Fia vero?

¡Lasciarti!>, dicho con esmero y corrección por ambos y recompensado con ovación merecida. Fue un verdadero pugilato de sentimiento y de arte. Excusado es indicar quién fue el vencedor. Hay artistas que no pueden tener rival. (...)

Gayarre declama de un modo inimitable las arrogantes frases <Sire, in ti deggio mia fortuna>, y emplea una adecuada acción dramática. La señora Biancolini y el Sr. Laban le prestan poderosa ayuda para sostener hasta el final el brillo de la pieza, y el conjunto resulta bastante perfecto. El célebre tenor tiene ensayados todos los efectos, tanto escénicos como vocales, así que no omite detalle para que la interpretación sea fiel y exacta.

Y llegamos, por fin, a la pieza culminante de la ópera, a la tiernísima romanza spirito gentil. Gayarre ha hecho una creación de La Favorita; ha dado nueva vida a la obra de Donizetti. Y dentro de esa ópera, el spirito gentil es sin duda la estrella de mayor magnitud, la nota que vibra con más intensidad en el espacio y repercute en el alma con sensación más pura. Siempre me ha sido grandemente simpática esa escena. Con Gayarre en las tablas, la prefiero a todas las que conozco. No busquéis allí los efectos de instrumentación que sorprenden, ni los raudales de armonía que impresionan el sentido. Nada de eso. La sobriedad, campeando en la frase como en la escena. La melodía, cuya sencillez conmueve, sustituyendo a la multiplicidad brillante de sonidos arrancados por la cuerda o exhalados por el cobre. La expresión más acabada del sentimiento, que suspende al auditorio, como tuvo Orfeo suspendida a la humanidad con la vibración de su lira, según refiere la fábula. Eso es el spirito gentil. Para decirlo de una vez: la dulce lágrima del amor derramada en la copa de hiel del desengaño. Contemplad la escena. La soledad de un claustro; del único hogar humano en que tiene tregua el dolor; <dove il dolor ha tregua>, como acaban de cantar los monjes, mientras cavan otros sus sepulturas. En primer término una Cruz: símbolo de la redención, precioso recuerdo del mayor de los sufrimientos. Arrodillado ante esa Cruz, el hombre que quiso poco ha sustraerse a su dulce pesadumbre por correr tras de mentidos placeres y falsas glorias. Viste aún el blanco hábito del novicio y roja cruz ostenta en su pecho, bien así como la aventurera paloma que se ha alejado demasiado del nido y vuelve a él teñida en sangre.

El spirito gentil, es aún más, en los labios del eminente artista. Es el lamento desgarrador del alma lacerada, que hiere las fibras del corazón más fuerte; la tenue brisa convertida en impetuoso huracán; el apacible arroyuelo transformado en devastador torrente; el volcán de los celos casi extinguido por la benéfica lluvia del amor divino. Esclavo del colorido como el mismo Ticiano, apasionado del claro-oscuro como Rubens, y sin desdeñar tampoco la verdad en la expresión que informa la

escuela realista, personificado en Velázquez, Julián Gayarre ostenta en esa romanza todas las galas de la dicción más pura, los atavíos todos del lenguaje en el arte divino a que rinde culto ferviente. ¿No sabéis acaso el argumento de la ópera? No importa: Gayarre os lo explicará en este delicadísimo pezzo, como siempre que canta; porque la lengua de Dante en los labios del gran artista os ha de ser más familiar que la de Cervantes, aunque en boca de un tenor zarzuelero. Yo os lo aseguro, y apelo al testimonio del público habituado a escucharle; le habéis de entender todas, absolutamente todas las frases que pronuncie; que entre las dotes que enaltecen, descuella esa vocalización sin igual, que confunde el canto con el lenguaje. Así como los grandes oradores rinden culto al arte, los artistas líricos o dramáticos son a su vez sacerdotes de la oratoria. Y es que el arte, múltiple en sus manifestaciones, es uno en su esencia. Gayarre, complaciente en demasía, repite siempre esa romanza sin dar siquiera tregua a su primoroso trabajo, y sale airoso de la prueba, que es ruda y expuesta.

Dos palabras para el dúo final y concluimos. La Sra. Biancolini lo dice muy bien, y lo hace mejor. Tiene detalles de expresión que conmueven, y recursos dramáticos en la acción, de primer orden. Preséntase además menos vistosa con el hábito del novicio que con el traje de cortesana, y esto no deja de favorecerla. De Gayarre ¿qué hemos de añadir? Que es el artista consumado de siempre en ese dúo, como en toda la partitura. La ironía de la frase <Nel suo palazzo il re t'apela>; el caritativo consuelo para la que juzga más culpable aún de lo que es <Leonora Addio perdona...> y el vehemente <T'amo>, que brota de sus labios, como la explosión del cariño no extinguido en su corazón a pesar de los votos monásticos que acaba de pronunciar, todo revela al artista y constituye digno epílogo a la delicada labor del sin par cantante.

En una palabra: Favorita ha obtenido una acertada ejecución, feliz presagio de los buenos ratos que nos aguardan en Aida, y en Puritanos sobre todo. “Un altro con miglior plectro, se encargará sin duda de reseñarlas, pues por mi parte pongo punto final a mis impresiones de aficionado.

(...)

A.A.C.⁴⁵¹

Hubo una segunda representación de “La Favorita”, el 8 de enero, aún más satisfactoria que la anterior:

⁴⁵¹ “Las Provincias”, 8 de enero de 1882.

¿Qué hemos de decir de la segunda audición de La Favorita, después de la extensa reseña que hizo de la primera nuestro crítico musical?. Que si la primera noche quedaron satisfechísimos los diletantes, la segunda aún aumentó su satisfacción. En el primer acto, sobre todo, parece que el Sr. Gayarre se superaba a sí mismo, y la señora Biancolini estaba indudablemente mejor que en la primera representación.

La concurrencia no podía ser mayor que en ésta, porque el teatro estuvo completamente lleno las dos noches, y promete estar lo mismo hoy, que se cantará La Favorita por tercera y última vez.⁴⁵²

La tercera representación de “La Favorita” se celebró el martes, 10 de enero de 1882. Se conserva la crítica de “El Mercantil Valenciano”⁴⁵³ sobre esta puesta en escena,⁴⁵⁴ más breve que en otras ocasiones. El rotativo liberal estaba en disconformidad con la fría acogida del público en el Acto III, ante la modélica actuación de la Sra. Biancolini:

Creíamos que la tercera representación de <La Favorita> en el teatro Principal no llevaría tanta concurrencia al mismo como en las anteriores>; pero nos equivocamos de medio a medio, pues tanto las localidades de preferencia como las ordinarias estaban ocupadas por un numerosísimo público que aplaudió á la señora Biancolini y a los Sres. Gayarre y Laban en las principales piezas de la citada ópera, llamándoles al palco escénico repetidas veces. No podemos estar conformes en que pasara en silencio el primer tiempo del aria del acto tercero, que cantó la señora Biancolini con la pureza de estilo y exquisita corrección que es peculiar a esta distinguida artista.

Nuestro compatriota fue objeto de una grande ovación al terminar la romanza <Spirto gentil>, que repitió según costumbre suya, para corresponder a la estimación que el público le profesa.

Hasta el presente, Donizetti ha sido el autor preferido para las funciones extraordinarias. Bueno será que la dirección artística, en el supuesto que la haya, del teatro Principal, no tenga arrinconado a Meyerbeer, cuyas obras satisfacen más al

⁴⁵² “Las Provincias”, 10 de enero de 1882.

⁴⁵³ El diario “Las Provincias” no publicó crítica de la tercera función de “La Favorita” cantada por Gayarre.

⁴⁵⁴ Los ejemplares de “El Mercantil Valenciano” de los días 6, 7 y 8 de enero de 1882 están muy deteriorados. El microfilm es ilegible.

gusto predominante en materia de música dramática, porque en ellas se sintetizan mejor los elementos melódico y armónico.

El eminente tenor Sr. Gayarre, cantará en el teatro Principal mañana por la noche la preciosa partitura de Meyerbeer <La Africana>, acompañado por la aplaudida tiple señora Remondini.

La primera representación de la bellísima ópera <Los Puritanos>, tendrá lugar en la semana próxima, en la que cantarán la señorita Lodi y el distinguido tenor.⁴⁵⁵

El día 11, se puso en escena “*Un ballo in maschera*”, pero en ella no participó Gayarre. Sí lo hizo, en cambio, en “*L’Africana*”, el 13 de enero, como bien se anunció en la crítica de “*El Mercantil Valenciano*” publicada el 15 de enero.

Selika	Bianca Remondini
Inés	Ocampo
Vasco de Gama	Julián Gayarre
Nelusko	Laban
Don Pedro	Villani

Ignacio Vidal no faltó a la cita. Resumió admirablemente la función. El adagio de Rossini, “*Una voce poco fa*”, revistió tintes dramáticos. Hubo una excesiva desigualdad entre el gran cantante de Roncal y las restantes voces, mediocres. El público, tal vez por eso, no fue muy educado; pues en cuanto el tenor parte con su nave de regreso a Lisboa, previa a la escena del manzanillo, en que Selika se envenena, los aficionados abandonaron el teatro, sin esperar

⁴⁵⁵ “*El Mercantil Valenciano*”, 12 de enero de 1882.

el transcurso del Acto V, último de “*La Africana*”. Gayarre, una vez más, hizo gala de su *canto fino*, sobre todo en la romanza de referencia, del Acto IV, <Oh *paradiso*>:

Función en que toma parte el eminente tenor Gayarre, es tanto como decir que cuanto de notable encierra esta capital acude al teatro Principal. Si no fuese enojoso por las omisiones en que se suele incurrir de un modo involuntario, de buen grado daríamos publicidad a los nombres de las hermosas damas que ocupaban los palcos y las demás localidades de preferencia del expresado coliseo como así mismo detallaríamos los preciosos trajes que llevaban y algunas valiosísimas joyas que se destacaban en aquél conjunto de belleza, elegancia, distinción, realzado por los resplandores de la luz artificial.

Pero tememos incurrir en alguna omisión, que en el caso presente sería imperdonable y pudiera acarrearos algún enojo que no queremos merecer.

Se verificaba anoche la quinta función extraordinaria de las de Gayarre, sin otra celebridad artística. Solamente los pisos altos tenían algún que otro claro, con disgusto para la empresa, y con regocijo para los aficionados que desean contemplar el arte, pero sin apreturas, pisotones y codazos.

Y ya que estamos de disgresiones, debemos decir que los que acudieron a oír <La Africana> por el solo placer de escuchar a Gayarre, se llevaron chasco, pues precisamente esta es una ópera donde la parte se sacrifica al todo, o con más claridad, Meyerbeer, sin desentenderse porque esto no sería posible, de la valiosa ayuda que el artista cantante presta a la interpretación del drama lírico, pues de otro modo no sería posible dar vida real a la acción que en él se desarrolla, no relega en sus obras poco menos que al olvido, como lo hacen otros maestros, los demás elementos que entran en la formación de la ópera, dándoles a cada uno la importancia que se merece, obteniendo por este procedimiento que llamaremos modernos, notables y sorprendentes efectos, antes poco conocidos, y separándose del convencionalismo y de la rutina en que se hallaba sumido el arte lírico dramático.

Bien es verdad que anteanoche, este conjunto, tan apetecible en las óperas de Meyerbeer, se hallaba algún tanto oscurecido, debido a la desigual interpretación que alcanzó <La Africana>, y a otras causas inexplicables, tratándose de una obra sobrado conocida para la orquesta.

Así se explica que los esfuerzos que hicieron, tanto la Sra. Remondini y los Sres. Gayarre, Laban y Villani, no lograsen el

resultado apetecido, y que el primer acto, esa página colosal de Meyerbeer que empieza con la bella cavatina de tiple y acaba con el magnífico concertante, en el que la masa coral y la orquesta realizan un conjunto de admirable colorido, de verdad y grandiosidad que se admira, siente, pero que no se explica, pásase desapercibido sin que turbase tanta frialdad la más leve demostración, ni siquiera una débil palmada.

Rompió esta capa de hielo la Sra. Remondini, que si bien se resintió de alguna palidez la ejecución de su aria con que principia el acto segundo, atacó con vigor las notas de la fermata que salieron de su garganta limpias, sonoras y redondas, que inclinaron la balanza de la simpatía a su favor y mereciendo los honores de la escena.

También obtuvo idénticas demostraciones el Sr. Laban en su aria de este mismo acto, pero especialmente al terminar en su plegaria, que la cantó con expresiva acentuación y deli cados matices, siendo así mismo llamado a la escena.

El dúo de este mismo acto, fue interpretado con pasión por la Sra. Remondini y el Sr. Gayarre, quienes fueron objeto de gratas demostraciones.

Hasta aquí fue la cosa bien. Pero en el resto del acto hubo tal desigualdad en la ejecución, que en algunos momentos temimos que ocurriera algo desagradable. Todos echaban de menos a una tiple distinguida; pero las pretensiones, por más que sean justas, lo descomponen todo.

Del tercer acto diremos lo mismo que del primero.

Pero afortunadamente en el siguiente repicaron gordo, como suele decirse. Gayarre estuvo incomparable en el andante <Oh, paradiso>. Sus facultades vocales que se adaptan de un modo admirable a la interpretación de la melodía larga y tendida, se ostentaron de un modo espléndido y exuberante en la ejecución de dicho andante. No hay para qué mentar su fraseo ni su exquisita hilación (sic) de voz, ni el colorido que puso en la expresión, pues estas cosas se sobreentienden por sabidas, tratándose de nuestro compatriota. Una grande ovación fue el corolario de la referida pieza, que por lo insistente que fue aquella puso a Gayarre en el caso de tenerla que repetir, escuchando nuevos aplausos. Éstos se reprodujeron en el bellissimo dúo que como broche brillante cierra este acto, que interpretaron de un modo admirable la señora Remondini y el Sr. Gayarre.

El aria de <Nelusko> de este mismo acto proporcionó al Sr. Laban nuevos aplausos.

La mayor parte del público, abandonó el teatro al finalizar el acto cuarto, sin duda temeroso de que le fuese letal la sombra del manzanillo, quedando sólo unos pocos concurrentes,

quienes escucharon con satisfacción el aria de tiple del acto último de la ópera, tributando justas palmadas a la señora Remondini.

Ignacio Vidal.⁴⁵⁶

El periódico “Las Provincias” publicó la crítica de “*La Africana*” con bastante tardanza, después de la representación de “*Lucrezia Borgia*”. En líneas generales, coincide con “El Mercantil Valenciano”: hubo una excesiva descompensación entre la calidad artística de Gayarre, excelsa, y el resto, que no pasan de la medianía. En el caso del barítono español Laban, el papel de Nelusko superaba sus cualidades. Gayarre anduvo un tanto reservón en su presentación en el Acto I, cuando cantó junto al coro:

La ejecución de La Africana, tercera ópera en que ha tomado parte el Sr. Gayarre, no ha dejado tan satisfecho al público del teatro Principal, como la de Lucrezia y La Favorita, no por culpa del eminente tenor, sino por la necesidad de reunir, para el brillante éxito de aquél gran spartito de Meyerbeer, elementos que no se adunan fácilmente en un teatro como el nuestro. Por esta razón prescindimos de una reseña crítica detallada de la interpretación de la obra, limitándonos a ligeras indicaciones.

El Sr. Gayarre se reserva algún tanto en el primer acto, cuando canta con el coro. Lo mismo hacen casi todos los tenores de importancia: dejan pasar las piezas de poco lucimiento, y ponen su ahínco en las de mayor importancia; que en este caso, son las del acto cuarto. Sin embargo, en el dúo del segundo acto con Selika hizo alarde del exquisito gusto con que canta y de su elegante e inimitable fraseo. Justo es decir que tuvo digna compañera en la señora Remondini, que en este dúo, y en la romanza del abanico, que lo precede, se muestra artista consumada, venciendo en la romanza las dificultades de ejecución de que se halla sembrado, con gran seguridad y perfecta corrección.

El gran acto de la ópera es el cuarto: el Sr. Gayarre dijo la hermosa romanza de salida como él sabe, y el público, que aguardaba impaciente este pezzo, le tributó una merecidísima ovación. En el dúo amoroso, repitióse la ovación, alcanzando,

⁴⁵⁶ “El Mercantil Valenciano”, 15 de enero de 1882.

como era justo, a la señora Remondini, que estuvo felicísima toda la ópera.

El barítono Sr. Laban lucha en La Africana con la alta tesitura de su particella y las dificultades de su importante papel. A pesar de ello, se hizo aplaudir. Cantó con maestría y sentimiento, sobre todo en la plegaria del segundo acto y la escena del juramento en el cuarto, que dice con gran expresión.

La señorita Ocampo tiene buena escuela de canto, pero su voz es de emisión difícil y poco atractiva. No descompuso el cuadro. El bajo Sr. Villani cumplió en la medida de sus fuerzas, quedando en algunos casos reducido a figura decorativa.

La orquesta y el coro no pasaron de regulares. El de los obispos estaba poco nutrido de voces, y el septimino a voces solas, falta de colorido y detalle.

Por lo avanzado de la hora la mayor parte del público renunció a oír el preludio de violines del quinto acto y abandonó precipitadamente la sala, cual si huyera del manzanillo.⁴⁵⁷

El 15 de enero cantó Gayarre de nuevo, esta vez en la ópera “*Lucrecia Borgia*”.

Gennaro	Gayarre
Lucrecia Borgia	Bianca Remondini
Maffia Orsini	Babagnoli
Alfonso d'Este, Duque de Ferrara	Villani

Dado que esta ópera tiene un *tirón* menor entre el público, la presencia de Julián Gayarre en escena no fue suficiente para llenar el aforo del Teatro Principal. Esta vez, eso sí, el conjunto anduvo menos descompensado:

⁴⁵⁷ “Las Provincias”, 16 de enero de 1882.

Gran triunfo alcanzó nuestro compatriota Gayarre en la interpretación de <Genaro> de la ópera <Lucrecia Borgia>, que dejó satisfechos aun a los más exigentes en materia de canto y arte dramático. Empezaron las demostraciones al terminar la ejecución del <racconto> en forma de andante del acto primero, que el eminente tenor cantó con acentuación dulce, no exenta de calor, cuando el caso lo requería. Continuaron aquellas en el acto tercero, en donde las manifestaciones subieron de punto al oír el público la frase del terceto <¡Oh!, madre mía>, pues Gayarre la dice con tan inspirado acento, que el espíritu se siente conmovido profundamente al contemplar las bellezas de sonido y expresión con que esmalta dicho artista su obra. Como siempre éste defirió a las indicaciones de la concurrencia que le pedía la repetición del terceto.

En la romanza <Deserto in terra>, nos dio a conocer nuevamente la dulce y tierna expresión que da a los cantábiles y la inverosímil extensión de su voz; y, por último, en el dúo final reflejó con propiedad la situación trágica que en él se encierra.

Como siempre, nuestro compatriota fue objeto de numerosas llamadas a la escena, bravos interrupciones de admiración en las piezas que hemos reseñado, siendo partícipe de estas demostraciones la señorita Remondini, y en algunos momentos el bajo Sr. Villani.

La Sra. Bavagnoli no descompuso el conjunto, y los partiquinos Sres. Belenguer y González estuvieron bien en sus modestos papeles.

La orquesta mejor que en las noches anteriores.

El público no fue tan numeroso como de costumbre.⁴⁵⁸

El 16 de enero, “*Il Trovatore*”, con la contralto Biancolini. Esta cantante sobresalía de la medianía. Por eso, se convirtió en el núcleo elogioso de la crítica:

La ejecución del <Trovador>, puesta en escena anteanoche en el coliseo de la calle de las Barcas, fue poco más o menos que lo que ha sido desde la primera vez que se dio a conocer en la presente temporada, excepción hecha de la Sra. Biancolini, que desempeñó la difícil parte de <Azucena>. Esta distinguida artista fue muy aplaudida a la terminación del <racconto> del acto segundo, que cantó con el buen gusto y

⁴⁵⁸ “El Mercantil Valenciano”, 17 de enero de 1882.

pureza del estilo que le son peculiares, luciendo las hermosas notas graves que tiene, sin descuidar la parte expresiva, que fue muy propia, sin incurrir en exageraciones de mal gusto. También fue objeto la Sra. Biancolini de parecidas demostraciones en el aria coreada del acto tercero y en el final de la obra.

La Sra. Remondini no está en esta ópera a la altura que en otras, por no adaptarse bien a sus facultades; el Sr. Laban oyó aplausos a la terminación de la romanza, aunque a decir verdad su voz se resintió del exceso de trabajo que pesa estos días sobre tan apreciable artista.

La orquesta estuvo bien, pasando desapercibida la ejecución del <crescendo> del acto tercero.⁴⁵⁹

Elogios también para la contralto Biancolini desde el púlpito de “Las Provincias”, y crítica a una ópera, “*Il Trovatore*”, <tan manoseada>:

Anoche se cantó en el teatro Principal <Il Trovatore>, con la novedad de desempeñar la parte de Azucena la distinguida contralto Sra. Biancolini, que la ejecutó muy bien, mereciendo generales aplausos. Pero no basta esto para que se oiga con gusto una ópera tan manoseada.⁴⁶⁰

La calidad de la contralto Biancolini no pasó desapercibida en otros coliseos españoles y extranjeros. Durante la tercera semana de enero, la Sra. Biancolini recibió ofertas de Barcelona y teatros hispanoamericanos, en América del Sur. Sin embargo, tuvo que renunciar a tales proposiciones, pues estaba contractualmente vinculada con el Teatro de Niza en la Costa Azul francesa, a partir del próximo mes de febrero de 1882.⁴⁶¹

El 18 de enero de 1882, cantó Gayarre “*I Puritani*”, acaso la mejor ópera de Bellini.

⁴⁵⁹ “El Mercantil Valenciano”, 18 de enero de 1882.

⁴⁶⁰ “Las Provincias”, 17 de enero de 1882.

⁴⁶¹ “El Mercantil Valenciano”, 20 de enero de 1882.

Lord Arturo Talbo	Gayarre
Elvira	Lodi
Sir Riccardo Forth	Laban
Sir Giorgio Valton	Villani

Ignacio Vidal redactó un amplio texto en donde hizo un ejercicio metacrítico, en cierto sentido. Se pronunció con rotundidad a favor de la escuela franco-alemana, -esto es Wagner y Meyerbeer, como capitán de la *Grand Opéra* francesa-; aunque no renegó tampoco de las óperas italianas preferidas por el público. Y justificó sus preferencias por razones musicales: las óperas wagnerianas y francesas se acomodan mejor al drama, sin restar por ello lirismo. Ignacio Vidal también considera que “*I Puritani*” es la mejor ópera del genial Vincenzo Bellini. La Sra. Lodi, impecable en la ejecución de las coloraturas, una soprano de voz muy flexible y emisión natural, ideal para las óperas *belcantistas* como “*I Puritani*”. Gayarre consiguió fanatizar al público con su inconmensurable actuación. El barítono Laban, frío. Villani es un *basso cantante*, una tipología inapropiada para el papel de “Sir Giorgio Valton”:

UN POCO DE PALIQUE

No hemos ocultado en nuestros modestos trabajos sobre crítica musical nuestra preferencia por las obras de los compositores de la escuela denominada franco alemana, sobre las de la escuela italiana. Tenemos la profunda convicción que aquellas responden mejor a la finalidad del arte lírico-dramático, por muchos conceptos que no detallamos por no ser este lugar ni momento oportuno. Pero esta preferencia no quita que nosotros nos regocijemos con la audición de las óperas más en boga de la escuela italiana, porque en ellas encontraos los gérmenes del referido arte cuya importancia va subiendo de punto a medida que los años transcurren.

No es la modificación que el gusto va experimentando en esta materia la obra de la arbitrariedad, ni del capricho, ni mucho menos de la moda, sino que es la resultante de los progresos que en materia de música se van realizando a través de todas las dificultades que amontona la costumbre y la invencible repugnancia que muchos espíritus sienten, encariñados con el arcaísmo y con las rancias preocupaciones del pasado, hasta tal punto, que quisieran ver al arte petrificado, inmóvil, sujeto a las antiguas reglas que el convencionalismo ha creado, como si la obra del progreso no llevara en sus entrañas los gérmenes de los nuevos ideales que a cada paso surgen por misterioso encanto y que impulsan a la Humanidad por la anchurosa vía de la civilización.

De donde se desprende que cabe y se armoniza muy bien esta simpatía respetuosa, por lo que constituye la obra del pasado, y la admiración ardiente y apasionada por los trabajos que han realizado y continúan llevando a cabo los modernos maestros del arte musical. Nosotros nos encontramos en este caso. Escuchamos con gusto las óperas de Bellini, Donizetti y otros muchos maestros que forman el brillante cortejo de la escuela italiana, más por lo que representan en la historia del arte que por lo que cumplen con los modernos ideales, atendido a los defectos que adolecen.

El mismo Bellini nos ofrece un testimonio de esto mismo que decimos. Su ópera <I Puritani>, representada anteanoche en el Principal, al cabo de muchos años de ausencia del mismo, constituye un verdadero progreso sobre sus anteriores óperas, pues en ella se advierte un adelanto en su mecanismo, y una expresión más acertada en los sentimientos dramáticos que informan el libreto. Tiene alguna desventaja dicha ópera bajo el punto de la melodía con el idilio musical <La Sonámbula> que la antecede respecto al tiempo, pero en cambio, el conjunto de <I Puritani> es más acabado, más grandioso y el elemento armónico se halla tratado con más amplitud y conocimiento. Si a Bellini no le hubiera sorprendido la muerte tan pronto, estamos por afirmar que hubiera tenido muchos puntos de analogía con el popular Verdi, que compendia en sus obras el pasado y el presente del arte musical.

Pero este pali que se va haciendo largo y todavía nos falta reseñar

LA EJECUCIÓN

Sentimos decirlo, pero la verdad que debemos al público nos obliga a pasar por encima de nuestras simpatías y de toda consideración que amengüe el valor de nuestras impresiones. El desempeño de <I Puritani> fue bastante desigual. Hubo grandes bellezas, pero también se observaron notables defectos en la ejecución. El público admiró aquéllas y se desentendió de éstos. Estuvo generoso, por más que tenía

derecho a exigir de algunos artistas algo más de lo que hicieron. Alabamos su proceder.

Hablaremos de la ejecución en su conjunto.

Ya en otra ocasión hemos emitido nuestro parecer respecto de las facultades de la distinguida cantatriz Sra. Lodi. Allí enaltecíamos su buena escuela de canto, la flexibilidad de su garganta que le permite recorrer fácilmente los tres registros y ejecutar toda suerte de vocalizaciones compatibles con su voz que se resiente de la falta de frescura en sus timbres, pero que a pesar de este defecto imputable solamente a la naturaleza, el público admira el exquisito arte de la Sra. Lodi, conquistando en fuerza de estudio, y la vehemente expresión con que vierte las melodías. Pues esto que dijimos al hacer su aparición en la escena de este teatro con <Lucia di Lammermoor>, démoslo por reproducido al referirnos al desempeño que dio a la parte de <Elvira> de <I Puritani>. La graciosísima <polacca> <Son vergine vezzosa> del cuadro tercero de esta ópera, fue cantada por la Sra. Lodi de un modo irreprochable, ejecutando las escalas con una corrección esmerada y emitiendo los sonidos con vertiginosa rapidez, recibiendo en premio de su meritorio trabajo una ruidosa salva de aplausos.

En el dúo final de la obra compartió con Gayarre la grande ovación que a estos dos artistas tributó la concurrencia, especialmente en el hermoso y apasionado “allegro” de dicho <pezzo> que interpretó la señora Lodi con acento vehemente y dramático.

Nuestro compatriota Gayarre hizo una verdadera creación de la parte de Arturo fanatizando en algunos momentos al público por la manera incomparable con que dijo algunas de las mejores frases que tiene dicha parte. En el concertante del mencionado cuadro tercero, hizo un verdadero alarde de su poderoso aliento, ejecutando encantadoras inflexiones de voz que son verdaderas filigranas en el arte del <bel canto>.

En el acto tercero, el eminente artista rayó a una inconmensurable altura. No es posible llevar a un grado más elevado la expresión dramática en el canto, como la llevó Gayarre.

En la interpretación de la romanza <Son salvo>, reflejó la alegría que embargaba su corazón por haberse librado de la persecución que era objeto. El público quedó algún tanto perplejo a la terminación de la citada romanza, por cuanto creyó que iba a repetirse. Pero apenas se convenció de su error, llamó a la escena al intérprete de Arturo, en medio de estrepitosos aplausos, enmendando de este modo la falta que inadvertidamente había cometido.

Estas demostraciones alcanzaron un límite poco frecuente en nuestro coliseo, en el amoroso dúo de tiple y tenor, y más

señaladamente en el apasionado “allegro” <Vieni, vieni fra queste braccie>, en donde su voz llegó a un punto apenas concebible; y por último en el concertante final de la ópera dijo con inusitada valentía y arranques grandilocuentes las frases de su <particella>, siendo llamado juntamente con la señora Lodi al palco escénico repetidas veces.

Seremos sobrios en relatar lo que tuvo de deficiente la ejecución de <I Puritani>. En primer término debemos manifestar nuestra extrañeza por la frialdad con que el barítono señor Laban desempeñó su papel, frialdad que contrasta notablemente con la pasión con que ha interpretado otros personajes en las óperas que lleva representadas. Comenzó bastante bien en el andante de su aria de salida, por lo que fue aplaudido, pero en el resto de la ópera le vimos vacilante e inseguro. Comprendemos que la <tesitura> de su voz no se amolda bien a la en que está escrita la parte de <Ricardo>, pero esto no debe ser óbice para que imprima más carácter a este personaje. De esperar es que este lunar desaparezca en las sucesivas representaciones, pues talento obliga.

También el bajo Sr. Villani lo vimos en lucha constante durante toda la obra con sus medios vocales, atendido a que éstos son de bajo cantante. Es verdad que procuró con mucho empeño cubrir esta deficiencia por medio de la expresión que en algunos momentos resultó exagerada.

De lo dicho se desprende que el agradecido dúo del acto segundo <Suoni la tromba> no despertó el entusiasmo que otras veces, siendo así que el público fácilmente manifiesta sus transportes de entusiasmo al oír tan inspirado canto a la libertad.

La orquesta llevó con demasiada precipitación algunos números musicales, y las trompas nada dejaron que desear tocante a desafinaciones.

Los coros bien; pero observando como siempre la misma monotonía en su colocación escénica. Las señoras permanecieron con los brazos cruzados y en correcta formación, que envidiaría el más exigente jefe militar.

Ignacio Vidal.⁴⁶²

Pero, sin duda, la crítica más extensa publicada por la prensa valenciana durante la monarquía de Alfonso XII fue la de “*I Puritani*”, cantada por Julián Gayarre, y apareció en el diario “Las Provincias”. Es una lástima que, en

⁴⁶² “El Mercantil Valenciano”, 20 de enero de 1882.

muchos fragmentos, el microfilm haga prácticamente ilegible buena parte del texto. De nuevo, la crítica aparece firmada por A.A.C. Denosta este musicógrafo la música de Wagner, oponiéndola a Bellini, a quien considera la antítesis. También considera que “*I Puritani*” es la ópera más completa del genial compositor siciliano. Tras verter sus preferencias musicales, A.A.C. escribe la crítica paso a paso, siguiendo el decurso argumental, fiel a su estilo. Opina que Gayarre es un cantante muy apropiado para esta ópera. En cuanto al barítono Laban, su opinión disiente de la de Ignacio Vidal. Coincide, eso sí, en reconocer el voluntarismo de Villani:

LOS PURITANOS

Bien dice el refrán que el hombre propone y Dios dispone. Nunca como hoy me ha parecido tan verdadero el adagio. Sólo que el Supremo Hacedor suele a veces revestir la forma de amigo suplicante, o de circunstancias ineludibles, para el que no tiene, como antes se decía, palabra de rey, ni mucho menos, y cuando este caso llega, no hay otro remedio que dar al traste con las resoluciones irrevocables, y a vuela pluma ponerse a emborronar cuartillas.

*Donizetti había cedido el lugar a Meyerbeer en las audiciones de Gayarre. Al concepto melódico sustituyó la riqueza de los efectos de instrumentación; la novedad en el corte de las piezas musicales; la identidad perfecta, y no muy comprendida, entre la dicción musical y la acción dramática; el concepto filosófico, en una palabra, que en la ciencia se llama Hegel o Krausse y en el arte de los sonidos Mozart, Beethoven o Meyerbeer. Africana tras de la Favorita, y siguiendo a aquella *I Puritani*, la tiernísima elegía de aquél inspirado lírico-musical, que había asombrado al mundo con una oda como la Norma y un bello idilio como Sonámbula, haciendo exclamar al Cisne de Pésaro: <Este joven comienza por donde nosotros hemos concluido>. Vincenzo Bellini murió en la flor de sus años... ¡Quién es capaz de adivinar hasta dónde hubiesen llegado los frutos de su rica inspiración, a haber alcanzado la edad septuagenaria del autor de El barbero de Sevilla!*

Hay todavía quien se empeña en establecer comparaciones entre la música alemana y las obras de la escuela italiana, sin tener en cuenta que no pueden sumarse las cantidades heterogéneas, ni establecerse paridad entre Wagner y Bellini, como no puede haberla en literatura entre Fr. Luís de León y Garcilaso, ni en el arte pictórico entre las atrevidas

concepciones de Fortuny, y la atildada ejecución que caracteriza las obras de Ernesto Meissonnier.

Del autor de Lohengrin al de Beatrice di Tenda, media en efecto un abismo. Lejos de mi ánimo tratar de deprimir el mérito del ilustre innovador. Ni formo entre sus adeptos, ni soy tampoco de sus detractores; pero he de consignar un hecho. La música wagneriana abandona la escena dramática y va a refugiarse en los salones de concierto. Este hecho no hace ciertamente honor a las pretensiones de reformista de su autor, por más que tampoco justifique la blasfemia musical de un amigo nuestro, que aturdido con la cencerrada que los muchachos propinaban gratis al vecindario en la noche de la víspera de Reyes, exclamó desesperado: ¡Wagner puro!.

Pero es muy cierto, que en el teatro suelen revestir una monotonía desesperante trozos de Wagner cuya grandiosidad se aquilata mejor en la sala de conciertos. Se requiere para el autor de Tannhäuser la abstracción profunda del espíritu, libre de las preocupaciones escénicas, y alejada del movimiento teatral. Lo ha dicho un reputado crítico en la vecina Francia.

(...)

Bellini es la antítesis de Wagner.

I Capuletti y El Pirata son, además de las cuatro óperas ya mencionadas, las únicas que pudo escribir aquél malogrado compositor, a quien la posteridad ha adjudicado el calificativo de divino. La que más gusta es tal vez la última que se escucha. Entiendo que la más completa es Puritanos. Gayarre, que de todo su repertorio tiene hecho un estudio especial en armonía con su órgano vocal, lo ha completado en ese spartitto hasta un punto inimitable. Puritanos y la romanza de Favorita son su chef d'oeuvre. Por alguien se ha dicho que su escuela de canto, por lo esmerado, peca de monotonía. No. Lo que hay es, que el eminente tenor tiene matemáticamente calculados todos los efectos vocales, sin engolfarse nunca en aventuras peligrosas, aun a riesgo de perder el indudable atractivo de la novedad; que busca el éxito seguro de la nota, sin dejarse llevar del dudoso, por más hacedero que se le presente; que no ataca jamás el si bemol cuando no es absolutamente preciso y puede holgadamente quedarse en el si natural; que sus cadencias y sus fermatas, de irreprochable ejecución siempre, suelen carecer el mérito de la variedad, por lo mismo que, como hemos dicho, Gayarre tiene hecho un detenido estudio de los efectos de que puede disponer, de la sonoridad que está a su alcance, de los espacios en que se mueve su voz en los diferentes registros, de todos los elementos, en una palabra, que constituyen la interpretación del spartitto acomodada a las facultades del artista. Tamberlick hacía cada noche un Trovador distinto. La Favorita de Gayarre, es siempre la misma. El genio y el arte: la inspiración y el estudio. Pero la oposición

entre dos géneros no implica la supremacía de ninguno de ellos.

(...)

Para la acertada interpretación de esa obra se requiere un cuarteto de primísimo cartel. La Grisi, Rubini, Tamburini y Lablache la estrenaron en París, para cuyo teatro italiano fue expresamente escrita. Quizá no se haya cantado nunca como entonces, porque es por demás difícil reunir tan valiosos elementos dentro de un cuadro de compañía. Por eso I Puritani se pone muy poco en escena. Anteanoche había dos partes que cumplieron a maravilla con su cometido: de las demás, el barítono se portó como bueno, sin que se entienda que para el spartitto resulta excelente; el bajo... del bajo <non raggionar di lui>.

La introducción, no mal dicha por la orquesta, y lo estaría bastante mejor si el metal ayudase a la cuerda, pero aquél vacila, ataca con temor las notas y el equilibrio desaparece. Tampoco los violines anduvieron muy acertados en el pizzicato de una de las escenas del primer acto, que debe ser más destacado. El canto guerrero bastante bien; la plegaria algo confusa y falta de colorido.

No se presta mucho la voz del barítono a la modulación amplia y delicada que exige su difícil particella, pero el Sr. Laban se defiende bien en esa ópera, que canta con expresión y maestría. Ha de prescindir más aún que en otras de la fidelidad en la dicción, y separarse del maestro para acomodar lo escrito a sus facultades; pero es preciso reconocer que merece disculpa, quizá más en esa ópera que en otra alguna.

(...)

La señorita Lodi lo dice muy bien, como toda la ópera. Es poco voluminosa su voz y en los concertantes aparece deficiente; pero es una tiple, de las que se ha dado en llamar ligeras, que cultiva la buena escuela de canto, tiene gran agilidad de garganta, que le permite enseñorearse de las ejecuciones más atrevidas y difíciles, y sobre todo, siente lo que dice, dice con ternura exquisita y emplea siempre una adecuada acción dramática. Es además elegante, esbelta y expresiva. Una Elvira muy aceptable, en suma.

(...)

Comienza el segundo (acto) con la conmovedora romanza del bajo, <Cinta di fiori>, cuya verdadera expresión entraña una gran dificultad. No es, pues, extraño, que faltara bajo o sobrara romanza, aunque el Sr. Villani hizo cuanto estuvo de su parte. El coro que sigue, bastante bien cantado, y llegamos a la magnífica aria de soprano, <Qui la voce sua soave>. El andante es de una exquisita pureza; el "allegro" de una factura

agradable y sembrado de dificultades de ejecución. La señora Lodi las vence todas sustituyendo otras de limpieza extremada cuando repite este tiempo, es decir, en el momento permitido, y dice el primer tiempo con gran corrección y apasionado acento. Fue con mucha justicia llamada al palco escénico al terminar su delicada labor.

(...)

El acto tercero está compuesto de un inspirado preludio, que semeja hábilmente una tempestad; de la bellísima romanza del tenor; de su dúo con la soprano, más bello aún, y del magnífico final, digna coronación de la obra. La orquesta dijo regularmente el primer número, que es, a mi pobre juicio, más débil que la tempestad del mismo acto de El Barbero, y más rica en conceptos melódicos que la de Rigoletto. Verdi ha calcado la suya en las otras dos. Verdad es que todas las tempestades se parecen, aunque no todas sean igualmente fuertes.

Gayarre dice el recitativo de su romanza con tal claridad, que el público se entera perfectamente de la situación a los primeros compases. El andante <A una fonte affitto e solo>, como él sabe decir los andantes, ¿a qué hemos de incurrir en repeticiones? con gran pureza y corrección exquisita, y lo repite con igual maestría después del paseo majestuoso y perfectamente inútil de la patrulla, que tiene en esta ocasión la misma suerte que todas las rondas, y una perspicacia idéntica a la de nuestra policía.

Viene después el amoroso dúo, <Vieni, fra le mie braccie>. La Lodi y Gayarre emplean en esa página una dicción esmerada y una adecuada expresión dramática. La primera conoce en toda la obra los recursos escénicos de que tanto necesita su difícil parte; el segundo hace uso del falsete con una maestría sin igual, pasando insensiblemente de uno a otro registro, aunque alejándose alguna vez del maestro, para buscar los efectos que se adaptan mejor a las condiciones de su órgano vocal. Donde más se echa de ver, esto es, en el sublime adagio del final del acto, <Ella é fremante, ella é spirante>, escrito para el registro excepcional de Rubini. El eminente tenor lo expresa con riqueza de colorido inimitable; con avasalladora frase, con acento dramático infinito. Pero llega un momento en que Bellini, contando con una voz especialísima en el registro agudo, ha escrito una frase modelada sobre las notas más altas del tenor, y en ese momento, Gayarre, que para vencer todas las dificultades cuenta siempre con recursos, sustituye al ligado de aquella frase, por otra quizá más expresiva, cortada y de poderoso efecto. Uno de los momentos más felices de ese grandioso final consiste en las modulaciones orquestales al anuncio de la sentencia de muerte de Arturo, que reflejan con gran verdad el estado de la mente de Elvira y la repentina luz que vuelve a

iluminarla para gozar con la nueva del perdón, las dulzuras inefables del más vehemente y contrariado de los amores. La acción dramática termina a piacere. Nada de venenos ni de puñales. Hasta en esto es atractiva esa ópera.

(...)

A. A. C.⁴⁶³

El 19 de enero se representó un “*Roberto il Diavolo*”, que pasó sin pena ni gloria.

Sebastián Julián Gayarre Garjón volvió a repetir en “*I Puritani*”, el 20 de enero, aunque no consiguió llenar el Teatro Principal:

Anoche, con bastante concurrencia, tuvo lugar en el teatro Principal la segunda representación de <I Puritani>. El conjunto fue más aceptable que el alcanzado por la primera. La Sra. Lodi fue muy aplaudida en la <polaca>, y especialmente en su aria del acto segundo, mereciendo los honores de la escena al final del <allegro>, en cuya repetición hizo gala de su privilegiada garganta. En el tercer (acto) estuvo notable como artista dramática, cantando además con mucho gusto y atildada corrección.

Respecto a Gayarre creemos innecesario decir que alcanzó un señalado triunfo en el cuadro tercero del primer acto y en el último de la obra, siendo llamado a la escena diferentes veces después de la romanza y del dúo. En el <Larghetto> que tiene en el concertante estuvo admirable.

*El Sr. Laban fue aplaudido en su aria del cuadro primero y en el patriótico dúo del acto segundo, que fue cantado con más acierto que en la primera representación y mereció en unión del Sr. Villani los honores de la escena.*⁴⁶⁴

Gayarre tomó parte en una nueva función extraordinaria, junto con la contralto Biancolini, dedicada a la ópera “*Aida*”, el día 22 de enero. Bianca Remondini reapareció en el reparto.

⁴⁶³ “Las Provincias”, 20 de enero de 1882.

⁴⁶⁴ “El Mercantil Valenciano”, 21 de enero de 1882.

Radamés	Gayarre
Amneris	Biancolini
Aida	Remondini
Amonazro	Laban
Ramfis	Villani

El diario “Las Provincias” le dedicó una extensísima crítica. Lamentamos, una vez más, que el periódico se encuentre en un estado deteriorado, razón por la cual no hemos podido transcribir el texto completo. En esta ocasión la rúbrica de la crítica son las iniciales A. LI. Dedicó buena parte del texto en defender a Giuseppe Verdi y la ópera italiana. Se podría resumir en la proclama <Verdi no ha muerto todavía>. El efecto Gayarre contagió a los demás cantantes, alcanzándose una brillante representación:

AIDA

Italia se despide; Italia abandona el cetro de la música dramática, cetro que ha empuñado con robusta mano por espacio de tres siglos; Italia abdica la corona con que la Europa entera adornó su nombre proclamándola reina y señora de las artes modernas. ¿Quién de nuestros lectores no habrá oído en todos los tonos estas atrevidas palabras? ¿Quién no se habrá hecho eco alguna vez de esa fatídica profecía, al contemplar el progreso alcanzado por las demás naciones en todos los ramos del saber, y muy especialmente el cultivo del arte músico? Y, sin embargo, el bello país de la luz y de la melodía ha visto nacer en el siglo presente, entre mil compositores de mérito indudable, las interesantes figuras de Rossini y de Bellini, de Donizetti y de Verdi, cuya obra en conjunto nos ofrece un resumen de la historia del drama lírico; cuyas diversas producciones ejercen actualmente y ejercerán todavía la mayor influencia, tanto en el gusto del público como en la educación

artística de todos los compositores dramáticos de verdadera importancia.

Rossini, con su fogosa y risueña inspiración, con su atrevida originalidad, dilata los horizontes de la escena lírica, presta a las masas vocales y orquestales los más inauditos recursos, y las hace susceptibles de expresar todos los grados de la pasión, desde el más íntimo sentimiento hasta la desenfrenada explosión de las iras populares. Bellini, débil en apariencia, encuentra en su delicada Musa el grano de arena que resiste las avalanchas del genio de Rossini, haciendo vibrar la cuerda de oro de su lira, que, como la de Anacreonte, (...), adormece nuestra alma con la magia incomparable de sus cantos, y puebla nuestra fantasía de fugaces visiones encantadoras, que desde el mundo ideal en que se agitan parecen brindarnos con la realización de nuestras más vagas aspiraciones. Donizetti, sin ser tan original como los anteriores, los resume y nos lega en sus cuatro obras maestras Maria di Rohan, Don Pasquale, Lucía y Favorita, la poética inspiración de Bellini y su maravilloso instinto dramático, unido a la (...) rica instrumentación rossiniana, a la nutrida armonía con que valora sus melodías, a su gracejo cómico y a la diversidad de asuntos que ha fecundado su gran talento.

Con tales genios y con las numerosas creaciones que en pos de sí nos han dejado, ¿podrá decirse que el reinado de la música italiana ha terminado? Puede negarse que Meyerbeer, Thomas y otros no menos célebres maestros, no obstante el poder de sus facultades, han rendido culto y tributado su más ferviente admiración hacia esa escuela que labró los cimientos de su futura gloria?

Italia no se despide, Italia no abdica, porque hasta ahora no ha dejado de producir grandes músicos; Italia se modifica, se transforma como Francia, como Alemania, como España, en virtud de las relaciones mutuas que sostiene, cada vez más estrechas, cada vez más íntimas, y que si bien hacen perder poco a poco el sello característico de las razas y de las nacionalidades, en cambio fortalecen de día en día los vínculos que nos unen como miembros de una misma familia, y que hacen unidos los esfuerzos de todos los pueblos juntos, procuren llenar los mismos fines, conquistar los mismos progresos, aspirar a los mismos ideales.

Verdi no ha muerto todavía, Verdi no ha cesado tampoco de escribir, y mientras su nación tenga artistas como él, podrá conservar gloriosamente el puesto que hasta el día ha ocupado.

Si en una sola obra pueden condensarse los adelantos todos realizados en el transcurso de centenares de años; si en sus estrechos límites pueden encerrarse los rasgos característicos de las múltiples escuelas y de las diversas nacionalidades

artísticas en que se ha dividido la Europa, esta obra es Aida, la última producción de Verdi, su obra maestra por excelencia. Con ella ha coronado el autor dignamente la última feliz transformación de su talento, que ha tiempo venía anunciándose.

Causa asombro al que conoce la ligereza con que Verdi, en sus primeras obras, trataba la propiedad escénica y la traducción exacta de los caracteres y de las pasiones, el conocimiento completo que en Aida revela de los más extraños procedimientos, así en la armonía, que es de una riqueza exuberante, como en la instrumentación y hasta en la estructura de las piezas.

Las interesantes figuras de Aida, de Amneris y de Radamés, los salvajes arranques del rey Amonazro, están caracterizados de un modo magistral. La historia de los infortunados amores de Aida y Radamés se desarrolla ante el auditorio, gracias al estudio que de los personajes y de sus situaciones ha hecho el autor, con todos los detalles que pudiera imaginar la fantasía más exigente: las dudas que asaltan a Amneris, los celos y el despecho que roen su corazón al saber que su esclava es preferida por el objeto de sus sueños, todos los mil opuestos afectos que sin cesar se suceden y luchan en el ánimo de los personajes, encuentran en la lira del compositor la nota verdadera, la que con más vigor expresa, la que más profundamente conmueve al espectador.

La escena de la consagración es notabilísima por su originalidad; está inspirada en algunos cantos que todavía se conservan entre los habitantes del Egipto, lo cual, en medio de su sencillez, da a la escena tal carácter y sabor local, que transporta nuestra imaginación a las remotas edades de los Faraones, a los abrasados campos donde se meció la cuna de la civilización.

¿Queréis conocer la magnificencia que en días de regocijo desplegaba el pueblo egipcio? Asistid a la grandiosa escena final del segundo acto, en que Faraón concede los honores del triunfo a su general Radamés, por la victoria alcanzada contra los etíopes, en que otorga a éste la mano de su hija con la promesa de ocupar un día su propio trono. En esta escena brilla con más vigor que nunca el poder del genio de Verdi. Cierto que en la marcha triunfal se encuentran con frecuencia procedimientos empleados en casos análogos por otros autores, pero el carácter de sus ideas es apropiado, su distribución bien ordenada y clara, el conjunto lógico y magnífico y de una fuerza de sonoridad que no recordamos haber oído nunca.

(...)

Dicha interpretación fue excelente, y nos atrevemos a decir que perfecta en todas sus piezas, salvo ligerísimos detalles, que no llegan a afectar el conjunto. La Sra. Biancolini y el Sr. Gayarre causaron entusiasmo frenético en cuantas ocasiones se presentaron a escena. La suave e inspirada romanza del acto primero, de Radamés, fue interpretada por Gayarre con la dulzura y el magistral fraseo que le caracterizan, demostrándonos entonces, (...), la facilidad con que su privilegiado órgano vocal y su talento se adaptan a las exigencias de los distintos estilos que interpreta.

La Sra. Biancolini, en el terceto del acto primero y sobre todo en el dúo del acto segundo, que canta con la Remondini, interpretó su difícilísima parte haciendo verdadera gala de sus excepcionales aptitudes dramáticas que su poderosa voz hace a veces irresistibles; todas las emociones que a su alma afectan tienen en sus actitudes y en sus gestos la expresión más adecuada, lo cual hace que aún sin entender sus palabras, el espectador traduzca perfectamente sus más recónditos pensamientos. Pero donde el entusiasmo general rayó a la mayor altura fue al terminar el final segundo en que todos rivalizaron en afinación, ajuste y brío, produciendo un resultado tan magnífico como perfecto. Todos, incluso el maestro Rivera, obtuvieron una merecida ovación, teniendo que salir a la escena repetidas veces, entre los bravos y palmadas más entusiastas.

En el acto tercero brillaron en todo su esplendor las facultades de Gayarre, y la segura y firme ejecución de la Sra. Biancolini. Ésta, estimulada por su célebre compañero, se elevó a grande altura, compartiendo con él los honores de la escena, que se les tributaron cuatro veces. Laban y Villani, bien en sus respectivos papeles de Amonazro y del sacerdote. Caracterizaron estos personajes de una manera concienzuda y aceptable. En suma, la representación de Aida, tal como tuvo lugar el domingo, ha superado las esperanzas de los más exigentes aficionados. La empresa puede recibir nuestra enhorabuena. El público está de plácemes.

A. LL.⁴⁶⁵

Es una verdadera lástima que Ignacio Vidal no hiciese la crítica de aquella noche, con la primera representación de “Aida”, definida por “El Mercantil Valenciano” como un <succés d’estime>:

Nos falta espacio y tiempo para reseñar con la extensión que merece la ejecución de la magnífica ópera de Verdi, <Aida>,

⁴⁶⁵ “Las Provincias”, 23 de enero de 1882.

representada anteanoche en el teatro Principal. Fue un verdadero acontecimiento, un <succés d'estime>, como dicen los hijos de la República vecina. No por ello dejaremos de ser todo lo expresivos que el caso pide. El público fue al referido coliseo ávido de emociones y vio colmados con creces sus deseos. El interior del teatro rebosaba animación, y a duras penas pudo conseguirse que el silencio se restableciera. Por esta causa no pudo oírse bien el bellissimo prelude fugado, cuyo tema es uno de los característicos que tiene la ópera. Solamente al comenzar Gayarre quien dicho sea de paso, vestía un precioso traje, la delicada y tierna romanza <Celeste Aida>, es cuando cesaron por completo los murmullos, disponiéndose a no perder nota. Conocida como es ya la manera como canta nuestro compatriota estos <pezzi>, pueden formarse idea nuestros lectores la ovación que recibió al terminar la romanza.

Al aparecer en la escena la señora Biancolini con la arrogancia que le es propia, fue saludada con aplausos.

En el terceto de soprano, contralto y tenor, se advirtió alguna desafinación por parte de la señora Remondini, cuya voz se resentía de brillo en los timbres, sin duda a causa del mal estado del tiempo.

La escena de la declaración de guerra a los etíopes, adoleció de falta de ajuste entre la masa coral e instrumental.

En la plegaria que sigue a dicha escena, la Sra. Remondini fue aplaudida con justicia.

Todo el cuadro segundo se deslizó lánguidamente. El cuerpo de baile parecía haber olvidado las danzas sagradas.

El gran dúo de soprano y contralto del acto segundo, destacóse anteanoche de un modo notable, debido a la intervención de la señora Biancolini, que estuvo a gran altura como cantatriz y artista dramática. Tanto la distinguida contralto como la Sra. Remondini, que hizo cuanto pudo para ponerse a igual altura, fueron llamadas a la escena.

El grandioso cuadro de la entrada del ejército vencedor mandado por <Radamés>, en Tebas, proporcionó una gran ovación a los artistas, coros y orquesta, personificada ésta en el director Sr. Ribera, quienes fueron llamados varias veces al palco escénico a recibir los honores que les dispensó el público. No recordamos, hecha excepción de la primera vez que se puso en el mismo teatro esta ópera, una demostración tan frenética como la que se produjo anteanoche el incomparable final del segundo acto.

Descuella en primer término en el acto que sigue la romanza de soprano, cuya melodía refleja la tristeza y melancolía que domina el espíritu de <Aida>. La Sra. Remondini estuvo tan

feliz como siempre en la interpretación de las estrofas de esta romanza, por lo que fue justamente aplaudida.

Nuevos aplausos se oyeron a la terminación del dúo altamente dramático y severo en sus formas, de soprano y de barítono, siendo sólo de sentir que la voz del Sr. Laban flaquease en los puntos agudos. No fue ello obstáculo para que se viesen a la escena llamados por el público a la terminación de dicho dúo.

Por fin vino el momento de prueba, en concepto de lo que creen que el arte solo es voz y nada más que voz, para el Sr. Gayarre. Su primera frase <Per te rivego mia dolce Aida>, fue dicha con una plenitud de voz que produjo asombro, y otro tanto sucedió con el resto del dúo, en el que nuestro compatriota hizo verdaderos alardes de sonoridad, sin descuidar por esto la expresión, que fue muy propia. La señora Remondini moduló de un modo exquisito los bellos cantábiles que tiene su parte, procurando con empeño armonizar la acción con el canto. Grandes aplausos resonaron en la sala durante el dúo y al terminar éste. Los partidarios de la voz estaban algo más que satisfechos.

La señora Biancolini conquistó un señalado triunfo en el acto cuarto. En el enérgico recitado con que éste empieza demostró que es una consumada artista, pues lo dijo admirablemente y más adelante en el dúo, reveló en sus ademanes, en sus miradas, unas veces centelleantes por el despecho que sentía al verse desairada por <Radamés> y otras suplicantes y compasivas para librarle del peligro que le amargaba, el conocimiento perfecto que tiene de lo que es la parte esencial también de la interpretación de un personaje.

Gayarre estuvo admirable con su inimitable dicción y hermosos efectos de voz.

Y por último, en el dúo final de la obra, la señora Remondini y el Sr. Gayarre, pusieron remate a su trabajo, digno por muchos conceptos del grandioso <spartitto> que a tan gran altura ha colocado el nombre del autor.⁴⁶⁶

“Aida” se repitió los días 24 y 26 de enero, con la presencia de Gayarre y la Sra. Biancolini. La empresa del Teatro Principal gestionó con ambos cantantes que repitiesen en dos funciones extraordinarias más, cantando “La

⁴⁶⁶ “El Mercantil Valenciano”, 24 de enero de 1882.

Favorita” y *“Aida*”. Por lo pronto, Gayarre participaría el día 28 de enero en una nueva función de *“I Puritani*”, junto a la tiple Lodi.⁴⁶⁷

El diario “Las Provincias” publicó un *suelto* sobre la segunda representación de *“Aida*”, en donde se llenó completamente el coliseo de la calle de las Barcas:

La segunda ejecución de Aida que anteanoche tuvo lugar en el teatro Principal, proporcionó un nuevo triunfo a los artistas encargados de su desempeño. Las señoras Biancolini y Remondini estuvieron a gran altura en el dúo del segundo acto, que cantaron con singular afinación y gusto, mereciendo ser llamadas al palco escénico entre las prolongadas palmas de la concurrencia. En el dúo de tenor y tiple del acto tercero, el Sr. Gayarre tuvo frases inigualables, que le valieron atronadores aplausos, que compartió con la señora Remondini, y por último, la señora Biancolini demostró en el cuarto acto ser consumada artista y una de las primeras mezzo-sopranos que cuenta en el arte. El público hizo justicia a la distinguida cantante, haciéndola salir al palco escénico.

Los Sres. Laban y Villani consiguieron en el desempeño de sus respectivos papeles, contribuir al éxito de la ópera.

*La concurrencia numerosa, viéndose ocupadas todas las localidades del teatro.*⁴⁶⁸

El día 26 de enero, Gayarre cantó por tercera vez *“Aida*”. Tan sólo el diario “Las Provincias” reflejó el evento, con dos *sultos*, en días consecutivos. El publicado el día 28 de enero, imbuido de un cierto aire reivindicativo hacia la *Villa y Corte* matritense:

*Anoche aún fue mayor que en las anteriores representaciones de Aida, el triunfo del Sr. Gayarre. Seis veces se le hizo salir a escena, al final del tercer acto.*⁴⁶⁹

.....

Indicamos ayer el triunfo que obtuvo el Sr. Gayarre en la tercera ejecución de Aida, en la que fue llamado seis veces

⁴⁶⁷ “El Mercantil Valenciano”, 28 de enero de 1882.

⁴⁶⁸ “Las Provincias”, 26 de enero de 1882.

⁴⁶⁹ “Las Provincias”, 27 de enero de 1882.

seguidas a escena, en medio de los aplausos y bravos más entusiastas que puedan imaginarse. Esta ovación era justísima. Bien, muy bien había cantado en las dos noches anteriores la parte de Radamés, pero anteanoche se esforzó aún más en el dúo y el terceto finales del tercer acto, dándoles una expresión dramática, que completa las dotes naturales con que está excepcionalmente dotado para la música el célebre tenor.

Éste nos ha favorecido notablemente cantando Aida en Valencia; hace ocho años que no había cantado esta ópera, y los diletantes del teatro Real no se la habían oído. Nosotros aún la oiremos otra vez. En algo habíamos de ganar a los madrileños.⁴⁷⁰

El 29, Gayarre participó en la última representación de la ópera “La Favorita”:

La ejecución de las óperas <I Puritani> y <La Favorita>, respectivamente, en las noches del sábado y domingo últimos en el teatro Principal, ha proporcionado al eminente tenor Gayarre dos justas ovaciones, de las que han sido partícipes las señoras Biancolini y Lodi y los Sres. Laban y Villani. El público aplaudió en las citadas noches frenéticamente a nuestro compatriota en las piezas más culminantes de las referidas obras, cuyas demostraciones tenían el doble significado del mérito que resulta en su ejecución y la esperanza de volver a oír su canto inspirado.

Esta noche despide del público valenciano con la interpretación de Radamés, en cuyo papel como es sabido arrebató a los que le escuchan.⁴⁷¹

También el rotativo “Las Provincias” publicó un breve *suelto* sobre la función *extraordinaria* dedicada a “La Favorita”. Otra brillante interpretación:

La primera función de las dos extraordinarias de ópera en el teatro Principal, proporcionó el domingo un lleno completo a la empresa, y un nuevo triunfo a la señora Biancolini y el Sr. Gayarre.

La Favorita, ópera que se ejecutó aquella noche, alcanzó una brillante interpretación por parte de los dos notables artistas. Como de costumbre, Gayarre repitió la romanza del

⁴⁷⁰ “Las Provincias”, 28 de enero de 1882.

⁴⁷¹ “El Mercantil Valenciano”, 31 de enero de 1882.

*cuarto acto y el público, con frenéticos aplausos, se despidió, tal vez por mucho tiempo, de aquellas dos inimitables figuras de Leonora y Fernando, tan magistralmente interpretadas por la Biancolini y Gayarre. Los Sres. Laban y Villani, compartieron también con los dos artistas los aplausos de la concurrencia.*⁴⁷²

La despedida de Gayarre tuvo lugar el último día de enero de las calendas de 1882, con la ópera de Verdi “*Aida*”. Fue también el adiós de la contralto Biancolini quien, como ya hemos visto, estaba contratada para cantar en el Teatro de Niza a partir del mes de febrero.⁴⁷³ El gran tenor navarro, por su parte, estaba contratado para cantar en Montecarlo. Ambos cantantes partieron de Valencia para Barcelona el día 1 de febrero de 1882 en el tren-correo. Fue una despedida multitudinaria.⁴⁷⁴

La crítica musical valenciana le dedicó una emocionada despedida cuando cantó, por última vez, “*Aida*”, en su “*función a beneficio*”. Ignacio Vidal trazó un símil entre el público y los gladiadores romanos en el Coliseo Flavio. Aquéllos, pese al aumento en el precio de las localidades por el impuesto de 40 cts. de la Hacienda, y muchos otros factores adversos, abarrotó el Teatro Principal para escuchar y ovacionar por última vez a Julián Gayarre, <*Ave Caesar, morituri te salutant*>. Aunque Gayarre era un cantante cuyo repertorio estaba más inclinado hacia las óperas *belcantistas* de Bellini y Donizetti, consiguió un brillante resultado, sobre todo en el Acto III:

DESPEDIDA DE GAYARRE

Ave César; morituri te salutant. Así exclamaban los gladiadores romanos dirigiendo sus mortecinas miradas al excelso emperador, al caer sobre la arena del circo víctimas del empuje de sus contrarios. Así exclamaría sin duda el numerosísimo público que anteanoche fue a tomar sitio en el

⁴⁷² “Las Provincias”, 31 de enero de 1882.

⁴⁷³ “El Mercantil Valenciano”, 31 de enero de 1882.

⁴⁷⁴ “El Mercantil Valenciano”, 2 de febrero de 1882.

coliseo del Principal, en donde se celebraba el beneficio de Gayarre.

De nada han servido las téticas y desconsoladoras reseñas que han publicado los periódicos de las recientes catástrofes que han ocurrido en algunos teatros de Europa; de menos los exorbitantes proyectos, convertidos en leyes, del Sr. Camacho, los cuales si Dios no lo remedia, nos van a dejar en pañales; tampoco ha sido motivo a impedir los enormes llenos que durante las representaciones de Gayarre ha habido en el teatro Principal, el aumento del precio de las localidades, aumento aún más agravado con el consabido impuesto de cuarenta céntimos que por mor de la Hacienda han sufrido aquellas.

Al público todo esto le ha importado un bledo; ni las pavorosas noticias, ni el estado económico del país, ni la carestía de los precios, ni las incomodidades y los aprietos han sido bastantes para hacerle desistir de su resolución de escuchar los inimitables acentos de nuestro compatriota, y ha ido al teatro con la frente serena, levantada, con aire de resolución y desafiando con su actitud hasta la misma muerte y si esta hubiera sobrevenido, hubiese exclamado como los gladiadores del Circo romano:

Ave Gayarre; morituri te salutant.

Afortunadamente los fatales augurios no se han realizado, a Dios gracias; el público ha saboreado durante catorce noches el canto inspirado, correcto, casi celeste de Gayarre; su febril deseo dio quince y raya la noche del beneficio, y si en las noches anteriores cada representación equivalía un lleno en las arcas de la empresa, la del martes, fue un llenísimo (passez le mot) y los espectadores estaban tan juntitos, que parecían un racimo apretado y rebosante de granos.

En la sala y en las alturas y por todos los ámbitos del teatro se respiraba una atmósfera densa, pesada, casi asfixiante, la cual se convirtió en descargas eléctricas de aplausos al final del tercer acto.

No nos proponemos hacer una reseña de la ejecución de la ópera Aida, escogida por Gayarre para su beneficio. ¿Ha sido esta elección un tributo de admiración entusiasta al converso maestro propagador de la buena nueva en el arte lírico dramático? No lo sabemos a punto fijo; lo único que hasta nosotros ha llegado, es la aversión que el gran artista profesa a la reforma que se impone con fuerza avasalladora e irresistible.

Pase que las aptitudes y los medios vocales tan extraordinarios que la naturaleza le ha otorgado con una prodigalidad sin límites, le hagan inclinar más al género de Bellini y Donizetti, con preferencia a Meyerbeer y Verdi, este último mirado en su reciente transformación; pero esto nunca significará que la escuela que los primeros representan sea

superior a la en que militan los segundos. Una opinión distinta a la que sostenemos, no es ni siquiera defendible.

El hecho cierto es que Gayarre ha elegido el magnífico <spartito> de Verdi, y si ha sido por esta causa o por la otra, es cuestión de poca monta, y en último resultado poco influirá en la marcha del arte su sentir adverso o favorable.

Como decíamos antes, la ovación tuvo lugar a la terminación del dramático terceto del tercer acto. Era de esperar que en dicho momento de la ópera se verificase la indescriptible demostración que el público tributó a su querido artista. Raya éste a tanta altura en dicho pezzo, imprime tan asombrosa verdad a sus acentos, a sus ademanes, en suma, a todo su ser, que los espectadores se sienten sobrecogidos y anonadados ante el espectáculo grandioso y sublime que se presenta ante sus ojos. Todo desaparece a su vista, que está inmóvil, clavada, absorta en el intérprete de Radamés, quien suelta toda su indignación al verse sorprendido por el que días antes iba uncido al carro de su victoria, hasta el punto de creerse víctima de un sueño o del delirio.

Gayarre en la noche de su beneficio experimentaba algo que no es peculiar en él, ni aún por excepción; su voz parecía un tanto rebelde a su voluntad; no le seguía tan humildemente como en el <Spirto gentil> de <La Favorita>. ¿A qué era esto debido?. ¡Ah! Es que Gayarre, además de artista eminente, es también hombre, y bajo este concepto, no está exento de las impresiones que los de su clase estaban expuestos a sufrir. A Gayarre no le pasaron desapercibidas las atenciones de que iba a ser objeto de parte de sus íntimos amigos y admiradores, y por lo mismo estaba emocionado, pensativo, dominado por un sentimiento de inextinguible gratitud a Valencia, que ha tejido con las más preciadas flores de sus jardines hermosas coronas para ceñirlas a su frente de artista.

¿Olvidará Gayarre a Valencia? Esta pregunta se dirigían muchos, y hasta nos atrevemos a decir todos los que asistieron la noche de su beneficio. Muy lejos de nosotros semejante idea; el ritorna vincitor que con tanta vehemencia lanza la distinguida Biancolini (la cual sea dicho de paso, también fue objeto al final del dúo del acto cuarto de lisonjeras demostraciones, a título de cariñosa despedida a la egregia cantante, que tan gratos recuerdos deja), es, por decirlo así, la mejor y más adecuada expresión del pensamiento que dominaba a los espectadores.

Gayarre, ritorna vincitor a esta ciudad que las pruebas de cariño ha dispensado. Los poderosos con sus ricos presentes y los humildes con el óbolo de su aplauso, que aunque pobre en apariencia, encierra mucho más valor que todos los tesoros del mundo, te obligan a que vuelvas a dejar oír los de tu voz incomparable.

Ritorna vincitor. Es decir, vuelve, pero sé avaro, no derroches tu voz en frívolos pasatiempos, porque tú, como hijo predilecto del arte, al arte le debes honor, gloria, sumisión y respeto.

Esto es lo que te dice el público que te admira y agasaja. Si desoyeras sus amantes consejos, si te olvidaras lo que no es de suponer de sus obsequios y aplausos, entonces... que Apolo te lo demande.

Ignacio Vidal.⁴⁷⁵

Por su parte, el rotativo conservador “Las Provincias” le dedicó un emocionado *suelto*, en donde también reconoció el emocionante Acto III de “*Aida*”, en donde Gayarre alcanzó su cénit:

Satisfechísimo puede estar el Sr. Gayarre de la despedida que le hizo anoche el público de Valencia. El teatro Principal no podía contener más espectadores. A las cuatro había ya gente esperando la función, y cuando llegó la hora, era difícil penetrar en el espacioso coliseo.

La ovación fue al terminar el acto tercero, en cuyo dúo y terceto final el célebre artista echa el resto. Perdimos la cuenta de las veces que hubo que subir el telón, para repetir los aplausos y los bravos, que retronaban como una tempestad. Palomas, versos, ramilletes y los ricos regalos que ayer enumeramos, y además una magnífica corona, fueron ofrecidos, como tributo al triunfador, que demostraba con expresivos ademanes su agradecimiento.⁴⁷⁶

Acompañó a este *suelto* una magna crítica postrera. Firmada por A.A.C., también halló en el Acto III el culmen del tenor navarro en la partitura verdiana. Para este crítico, las cantantes femeninas interpretaron la mejor “*Aida*”. Al detenerse en comentar los vestuarios –encuentra magnífico y apropiado el de Gayarre- advierte que el vestido de la contralto Biancolini le quedase corto, luciendo el talón:

⁴⁷⁵ “El Mercantil Valenciano”, 2 de febrero de 1882.

⁴⁷⁶ “Las Provincias”, 1 de febrero de 1882.

BENEFICIO DE GAYARRE

No hay plazo que no se cumpla. Anteanoche concluyó definitivamente el concedido por el gran tenor para abandonar la escena valenciana. Compromisos contraídos le llaman a otra parte, y nos ha dado el adiós en Aida. El inimitable Genaro de Lucrecia, el Fernando apasionado de Favorita, el vehemente explorador Vasco de Gama y el inspirado y dulce Arturo de Puritanos, ha coronado dignamente su obra en el importante y difícil papel de Radamés. Para nosotros no fue nuevo el triunfo obtenido en Aida por el eminente artista. El público en general no acertaba a comprender cómo podía ser un tenor de fuerza el tan delicadamente decía las romanzas; así que la sorpresa fue natural, y legítimo el entusiasmo cuando por primera vez escuchó aquél <lo son disonorato>, cuya energía no puede tener rival. Verdi coronó su reputación con Aida: Gayarre ha coronado también en Valencia, haciendo el Radamés. Para gloria del arte debe cantar esa ópera una noche en cada contrata; por bien suyo, le aconsejamos que no la repita, y que huya de Verdi cuanto le sea posible. Por lo demás, Aida ha sido la obra de la temporada. No es esto decir que no haya su capítulo de cargos que hacer en la ejecución de esa partitura, para la que ni hay orquesta, ni coros, ni bajos, ni casi casi barítono; ha de perdonarnos el Sr. Laban, pero no es culpa suya si su tesitura no se adapta por completo a la parte de Amonazro.

El inteligente director lucha como bueno con la falta de elementos, y ha obtenido siempre, menos anteanoche, los honores del proscenio al final del segundo acto, con gran pericia ensayado, y cuyo perfecto ajuste no decayó tampoco el martes. Pero los efectos orquestales en que tanto abunda la partitura, quedan casi siempre reducidos a la nulidad, perdiéndose las bellezas de instrumentación, de que el fecundo compositor ha hecho alarde en su obra maestra; las masas corales resultan pálidas; su majestad el segundo bajo, de cuyo nombre no quiero acordarme, es capaz de hacer perder la fe monárquica al tradicionalista más peregrinante; y hasta en aquella pantomimaailable, en torno del horrible Vulcano, observamos cierto amaneramiento poco a propósito para ablandar al dios metálico, a no ser que se enamore de la magnífica cabellera de una de las esclavas, cuya venta produciría lo bastante para comprar su rescate. En cambio, las señoras Biancolini y Remondini y el Sr. Gayarre nos hacen una Aida como es casi seguro que no la volveremos a oír. La segunda tiene que luchar con dos colosos, pero no se queda atrás. En la romanza del primer acto, ritorna vincitor, así como en la preciosa del acto tercero, que dice con gran corrección y delicadeza, en los dúos con la contralto, el tenor y barítono, en el soberbio concertante con que termina el acto segundo, y que, a nuestro humilde parecer, es una de las mejores piezas que Verdi ha escrito, la señora Remondini merece y obtiene

aplausos. ¡Lástima grande que carezca en alguna ocasión del movimiento escénico que requiere la acción dramática, y que no se preste el volumen de su voz a las sonoridades destacadas en que estriba más de un efecto de su delicada particella! La señora Biancolini, que también se despedía anteanoche del público, ha hecho una corta pero brillante campaña. No nos engañábamos al emitir nuestro juicio después de su debut. Con dificultad se encontrará hoy una Amneris tan excelente. Ha sido una buena Leonor en Favorita, una expresiva Azucena en El Trovador. Digno es su nombre de figurar entre los artistas de primissimo cartello. La célebre Alboni tenía la voz de más agradable timbre; tan robusta y llena como la de la Biancollini, ni la habíamos oído, ni siquiera la concebíamos en artistas de su sexo. Canta toda la ópera con gran maestría, y la hace con perfecto conocimiento de la escena. El público se mostró con ella tan galante como justo.

¿De Gayarre, qué hemos de decir? Con verdadero amor canta la romanza del primer acto <Celeste Aida>, y si en los tutti hace lo que debe hacer en alguna ocasión, porque no es posible que prosperen los esfuerzos del artista ante el lujo de sonoridades y el verdadero alarde de instrumentación desplegado por Verdi en esa obra, en cambio dice admirablemente el dúo con la soprano del acto tercero, donde ostenta todos los recursos de su excelente órgano vocal, dando una expresión y modulado con tan enérgico acento la frase <lo son disonorato>, ya mencionada, que no es posible dar idea de este pasaje a quien no la haya oído. Dicen que a Gayarre le ha salido un competidor en Lestellier; pero aseguran al propio tiempo que este tenor tiene que luchar con la mediana calidad de su órgano vocal. Como se ve, en la noticia hay algo de paradoja, cuando menos, porque aun concediendo al nuevo astro todo el arte que posee el cantante navarro, lo mediano no puede nunca resistir la comparación con lo excelente, y la voz de Gayarre es como ninguna, atractiva. (...)

Para la parte escénica del gran final del acto segundo, falta espacio. El ejército vencedor no tiene terreno en qué moverse, y gracias a que no es muy numeroso, porque en la batalla parece que no han hecho el gasto los dioses. El buey Apis y demás divinidades egipcias (¡horribles divinidades por cierto!) desfilan trabajosamente; los cornetines a pistón, que tocan la marcha, sustituyendo a las características trompetas que, como arregladas al diapasón normal, ya no sirven aquí, parecen más bien la banda de cornetas de un batallón de cazadores, que la música de las huestes de los egipcios. El traje de Radamés es precioso. Gayarre viste con exquisita propiedad todas las óperas, pero en ese de Aida deslumbra. El casco parece de brillantes. Si los del nuevo uniforme de los generales de nuestro ejército fueran como ese, tendrían al menos la ventaja de recordarnos al distinguido tenor, que dicho sea de paso, a pie y en coche, en el festín de la amistad y en los salones de

bella y elegante dama, ha sido objeto de finas atenciones durante su estancia en esta ciudad. Y ya que de indumentaria hablábamos, aconsejaríamos, aunque algo tarde, a Amneris que para otra vez haga añadir algunos centímetros la brillante falta de su traje, porque a la verdad, resulta un tanto lujosa la exhibición de los cimientos. Otra observación. La prosopopeya del gran sacerdote supera hasta la del mismísimo Josué de la procesión del Corpus. Verdad es que los miembros de aquella omnipotente clase, que como les dice Amneris <nunca se ven satisfechos de suplicios y se llaman ministros del cielo>, tenían el (...) y mixto imperio, siendo jueces únicos en materia de derecho civil y penal. El juicio oral en que sale condenado Radamés a la suavísima pena de ser enterrado vivo, cautiva por la brevedad del procedimiento. Y gracias a que el infeliz caudillo, al ver entrar más tarde en el subterráneo a la enamorada y heroica Aida, diría para sus adentros: <Vamos, todo se ha perdido menos el amor; “los duelos con pan son menos”>. Y si no lo dijo, debió decirlo, que para el caso viene a ser lo mismo.

La gran ovación estaba reservada para el final del tercer acto. Hemos presenciado muchas en el teatro, ninguna como las de anteanoche. Una espesa lluvia de fragmentos de papel plateado y de tiras de colores con lemas alusivos al eminente artista, alfombró materialmente el suelo del patio y el del escenario. La romanza <Spirto gentil>, en caracteres microscópicos, caía también del cielo por la abertura de la suprimida lucerna, como si al cielo hubiese subido la última noche que la cantó el sin par tenor; las palomas azuzaban el espacio y parecían asfixiadas por el sofocante calor de las regiones superiores; los dependientes del teatro atravesaban en tanto por el pasillo de las butacas con los regalos ofrecidos al beneficiado por la empresa y algunos de sus amigos. Además de los expuestos en los escaparates de Janini nos pareció ver otros; de valor aquéllos, de utilidad éstos, de gusto exquisito todos. Los pañuelos se agitaban; no concluían las palmadas y los “bravos”; Gayarre sonriente, visiblemente conmovido, saludaba a todos y estrechaba la mano al que más cerca tenía; el telón bajaba y subía infinitas veces; la escena se convirtió en una bazar. (...) En una palabra; la ovación de anteanoche formará época en los fastos del elegante teatro Principal.

Cuando estos desaliñados renglones lleguen a manos de nuestros lectores, Gayarre habrá ya salido tal vez para el extranjero. En todas partes le esperan triunfos, coronas y plácemes, porque en la actualidad es el rey de los tenores; con orgullo lo repetimos una vez más. Único en su clase, como la obra del Parthenón, como el poema de Homero, como la música de Mozart, nuestro compatriota es solicitado por todos los públicos, como lo es Adelina Patti, cuyo nombre escribimos también con entusiasmo. España ha vencido a Italia por la

magia de sus artistas, como en otro tiempo la dominó por la fuerza de las armas. Pero, si en todas partes le esperan grandes ovaciones, la que anteanoche recibió del público valenciano no ha de borrarse jamás del corazón del artista. Hasta los que por costumbre no aplauden nunca en el teatro, lo hacían con entusiasmo para despedir al eminente tenor. (...)

El teatro, completamente lleno, ostentaba todos sus encantos. Se habían dado cita la belleza y la elegancia, la riqueza y el buen gusto. El coliseo de la calle de las Barcas se engalanaba con sus más valiosas joyas para despedir al gran artista. Nosotros no olvidamos su Spirto gentil; pero que recuerde él, en cambio, la cariñosa acogida que le ha dispensado este pueblo entusiasta por el arte, donde hasta la naturaleza es artística, si vale la frase.

(...)

A. A. C.⁴⁷⁷

3.8.4.- LOS REGALOS A GAYARRE.

Durante varios días estuvieron expuestos en el Bazar Janini los regalos que los valencianos le obsequiaron a Julián Gayarre. Si tenemos en cuenta la categoría del tenor, el mejor cantante del mundo de su tiempo, no son excesivos. Ésta es la relación:

- Un servicio de lavabo de plata, obsequio de la compañía de ópera.

- Un centro de mesa, estilo Renacimiento, de los Sres. Martínez, a la sazón empresarios del Teatro Principal.

- Un servicio para fumar, regalo del Casino de Valencia.

- Un alfiler para corbata, del Sr. Montero.

- Un neceser de viaje, del Sr. Don Vicente Andrés.⁴⁷⁸

⁴⁷⁷ “Las Provincias”, 2 de febrero de 1882.

⁴⁷⁸ “Las Provincias”, 31 de enero de 1882.

3.8.5.- GAYARRE Y LA PUBLICIDAD INTERESADA.

Alrededor del *fenómeno Gayarre* hubo también publicidad interesada. Ese fue el caso del Sr. Prosper, dueño del comercio de música de la popular calle de San Vicente. Aprovechó la gran ovación que le brindó el público a Julián Gayarre cuando cantó la célebre aria <*Spirto gentil*> en la última función de la ópera de Donizetti “*La Favorita*”, para lanzar desde las galerías altas del Teatro Principal un gran número de tarjetas litografiadas. En ellas figuraba, en el exterior, el rótulo del comercio; mientras que el interior albergaba la partitura del *Larghetto* <*Spirto gentil*>, con el texto literario, la letra, del aria. La idea muy celebrada tanto por el público cuanto por la prensa.⁴⁷⁹

Otro caso curioso fue el del comerciante Eugenio Burriel. Puso a la venta unas golosinas a las que bautizó con el nombre de “*Delicias de Gayarre*”.⁴⁸⁰

3.8.6.- LA TEMPORADA CONTINUÓ: EL TENOR FENAROLI.

La despedida de Gayarre no supuso el fin de la temporada. El mismo día que se publicó la emotiva crítica de Ignacio Vidal sobre la *función a beneficio* de Gayarre con la ópera “*Aida*”, debutó un nuevo tenor, el italiano Fenaroli, en la ópera “*Il Trovatore*”, el 2 de febrero.

Manrico	Fenaroli
Leonora	Bianca Remondini

⁴⁷⁹ “El Mercantil Valenciano”, 2 de febrero de 1882.

⁴⁸⁰ “Las Provincias”, 22 de enero de 1882.

Conde de Luna	Labán
---------------	-------

Fenaroli fue muy aplaudido. Es un buen tenor, pero carece de técnica vocal, pues la emisión del sonido la hacía con la garganta, y no con el diafragma. Tampoco proyectaba la voz hacia la *máscara*, utilizando la cabeza como caja de resonancia. Esta vez Labán estuvo mejor, junto a Bianca Remondini:

Un nuevo tenor, el Sr. Fernaroli, se sometió anteanoche al juicio del público que de ordinario concurre al teatro Principal. El fallo fue satisfactorio, pues el Sr. Fernaroli desde un principio fue objeto de ruidosas manifestaciones, en nuestro concepto demasiado exageradas, y únicamente tienen alguna disculpa tratándose de dar ánimos a un artista debutante para que recobre toda la plenitud de sus facultades.

El referido tenor tiene una voz bien timbrada, extensa, especialmente en la cuerda aguda, si bien adolece del defecto de apoyar la emisión en la garganta, pero como aún conserva cierta frescura en el timbre, aquella circunstancia resulta disminuida. También se observa que el Sr. Fernaroli no maneja la voz con desembarazo y soltura, lo que da a entender cierta inexperiencia, cuya apreciación la vemos confirmada también en sus actitudes y ademanes.

De todos modos, el Sr. Fernaroli es un artista que tiene facultades, que canta con pasión y que procura imprimir suavidad y dulzura a este mismo canto.

El público le saludó con un nutrido aplauso al final de la repetición de la trova de salida, atacando la <fermata> con seguridad y modulándola al gusto.

En el terceto fue llamado al palco escénico, juntamente con la señora Remondini y el señor Labán.

El andante del aria del terceto lo dijo con bastante corrección y en la cabaletta, pieza de prueba para un artista, según opinión de los partidarios de las grandes sonoridades, salió triunfante de ella el nuevo tenor, que fue llamado al palco escénico.

En las trovas del Miserere y en el dúo final, puso de relieve las facultades que hemos reseñado.

La Sra. Remondini, a pesar de la alta tesitura en que se halla escrita la cavatina del primer acto, supo afrontar las dificultades que este número ofrece bajo este sentido, recibiendo merecidas palmadas. Las demás piezas musicales que tiene su parte, necesitan para que resulten una expresión más acentuada que la que dá tan distinguida cantatriz.

Y por último, el Sr. Laban cantó el andante de su aria del acto segundo con ese buen gusto que en otras ocasiones le hemos reconocido, y que tan justas palmadas arranca del público.⁴⁸¹

El día 5 de febrero se cantó “Aida”, con Fenaroli interpretando el papel que antes estuviera confiado a Gayarre. La prensa liberal lo consideró <un acto temerario>. Es obvio que Fenaroli no tenía ni la técnica ni la calidad de Gayarre. El resto de las voces estelares, correctos.

Rayando en temerario pareció a muchos de los habituales concurrentes al teatro Principal, el propósito del nuevo tenor Sr. Fenaroli de interpretar la parte de <Radamés>, de la magnífica ópera <Aida>. Están tan frescos los recuerdos que nos ha dejado en el desempeño de dicho personaje el eminente Gayarre, que por bueno que fuese el trabajo del Sr. Fenaroli, había de palidecer comparado con aquél. Todavía la sala del elegante coliseo se halla saturada con los acentos de aquella voz indefinible por lo excepcional; todavía acarician nuestros oídos el fresco, claro y amplio de nuestro compatriota, la expresión grandilocuente y sublime que daba a las escenas finales del acto tercero de la mencionada ópera; por cuya razón (...) la determinación del Sr. Fenaroli, como resultado de una gran temeridad y audacia.

Con esta gran desventaja se presentó este joven artista en la escena la noche del domingo. Todo le era adverso, por más que nuestro público tiene un gran fondo de bondad, que algunos pretenden desconocer, que en ocasiones raya en bonhomie.

Pues a pesar de tales contratiempos y dificultades que tenía que vencer, el éxito más satisfactorio coronó la atrevida empresa delo señor Fenaroli, quien escuchó aplausos en la romanza <Celeste Aída>, en el dúo y terceto del tercer acto y en el dúo final de la obra. Los del terceto fueron más expresivos por los insistentes y prolongados, pues fue llamado

⁴⁸¹ “El Mercantil Valenciano”, 4 de febrero de 1882.

en unión de la señora Remondini y Sr. Laban, tres veces al palco escénico, y hasta hubo tentativas de una cuarta salida.

¿Qué significación envolvían tan estrepitosas demostraciones? Si eran la expresión de una corriente de simpatía que siempre guarda nuestro público para todo artista de buena voluntad que hace cuanto humanamente le es posible, aquellas demostraciones están muy en su lugar, porque opinamos que al artista se le deben dar alientos para animarle a que persevere en el estudio, siempre que se ponga de manifiesto esa misma voluntad de que antes hablábamos.

Si tuviesen otro significado los arrebatos del público, si quisieran dar a entender, lo que no podemos presumir siquiera, que el intérprete de <Radamés> nada había dejado que desear, aun mirando relativamente su trabajo, entonces tendríamos que oponer algunos óbices a tales demostraciones, porque la verdad es que el Sr. Fenaroli, teniendo como tiene recomendables facultades, puso de relieve defectos de gran bulto, que no nos entretendremos en señalar por querer ser consecuentes en lo que hemos dicho al apreciar la verdadera inteligencia que tuvieron anteanoche los aplausos de la concurrencia.

De la Remondini no debemos decir otra cosa, sino que reprodujo las ovaciones que en las anteriores noches que se ha puesto en escena la citada ópera ha recibido.

De nuestro compatriota Laban hemos de manifestar lo propio.

Los coros y la orquesta, salvo algunos descuidos, estuvo por lo regular bien. Los cornetines hirieron los tímpanos de los espectadores en la original marcha. El cuerpo de baile, desmemoriado.⁴⁸²

Radamés	Fenaroli
Aida	Bianca Remondini
Amonazro	Labán
Amneris	Babagnoli

El rotativo “Las Provincias”, fue un poquito más indulgente con Fenaroli.

Reconoció, por supuesto, lo evidente: Fenaroli no era Gayarre. Pero destacó las <privilegiadas dotes naturales> del tenor Fenaroli:

⁴⁸² “El Mercantil Valenciano”, 7 de febrero de 1882.

Anteanoche volvió a cantarse Aida en el teatro Principal, y esta audición ofrecía algún interés, por la arriesgada prueba a que se sometió el joven tenor Sr. Fenaroli ejecutando la parte de Radamés inmediatamente después del eminente Gayarre. Con los mismos trajes que usó el tenor navarro presentóse en escena, de modo que a primera vista confundíase con la suya su figura: había para temblar de la tremenda comparación.

El Sr. Fenaroli no salió mal de ella: ya dijimos que no es un artista completamente formado; tiene, en cambio, privilegiadas dotes naturales. Su voz es muy buena, de excelente timbre; los puntos altos, sobre todo, son claros y limpios, hasta donde puede desearse. Es, al mismo tiempo, bien entonado, y si logra con el estudio suavizar la emisión de la voz, y saca más partido del registro medio y grave, llegará a ser un cantante notable.

La romanza Celeste Aida lo dijo bien; no como Gayarre, porque esto no había que esperarlo; pero de una manera muy aceptable, mereciendo un aplauso general. También fue aplaudido en otros pasajes y llamado a escena al final del acto tercero. Esto es mucho en su difícil situación. Si no tuviéramos aún en los oídos y en el alma el acento, tan desgarrador y tan bello sin embargo, con que Gayarre pronuncia el <lo son disonorato>, nos hubiera parecido muy bien el Sr. Fenaroli. Tiene estas facultades muy apropiadas para la parte de tenor en las obras de Verdi (únicas que canta por ahora), y si al estudio y trabajo de su laringe, de la cual no saca aún todo el partido posible, une con el tiempo mayor dominio de la escena y más sentimiento en el canto, logrará los legítimos aplausos de los públicos más exigentes.

En peor situación estaba la señora Bavignoli, que, con sus limitadas facultades, tenía que luchar con el recientísimo recuerdo de la Biancolini, haciendo flaquear necesariamente el conjunto de la ópera.

La gran pieza concertante del final del acto segundo fue cantada con notable precisión y ajuste, mereciendo los artistas todos, incluso los coros, una ruidosa salva de palmadas.⁴⁸³

El día 6, "*Lucia di Lammermoor*". El 8 de febrero llegó el turno para la *función a beneficio* de Bianca Remondini, quien escogió la ópera "*Faust*". El 10 de febrero, el *beneficio* del primer tenor de la compañía, Sr. Ugolini, -quien, por cierto, había permanecido un segundo plano, ante la presencia de Gayarre-, y la despedida de la Sra. Lodi. Se cantó "*Lucia di Lammermoor*". El 11 de

⁴⁸³ "Las Provincias", 7 de febrero de 1882.

febrero, *función a beneficio* de la segunda soprano de la compañía, Sra. Ocampo, con la ópera “*Roberto il Diavolo*”.

Pese a las despedidas y las *funciones a beneficio*, la temporada de ópera aún prosiguió. El empresario del Teatro Principal llegó a un acuerdo con la compañía y sacó a la venta un nuevo abono, para tres representaciones más. Subió un nuevo título a escena: “*La Forza del destino*”, el día 15 de febrero, repetida al día siguiente, 16. Fue una ópera preparada con excesiva premura y pocos ensayos, por lo que los resultados fueron discretos:

Buen comienzo tuvo anteanoche en el teatro Principal, la representación de la ópera de Verdi <La forza del destino>. La sinfonía fue bien ejecutada y esto puso de buen talante al público, que aunque no muy numeroso, era distinguido, que se prometía pasar un rato agradable, saboreando el genio desigual que caracterizaba a Verdi antes de escribir su magnífica ópera <Aida>. Pero nuestro gozo en un pozo. Desde las primeras escenas se advirtió que la ejecución de la ópera se resentía de falta de ensayos, adoleciendo además de otros defectos que nos creemos dispensados de señalar por tratarse de una primera representación. Por otra parte, el público estuvo indulgente y benigno, y no seremos nosotros los que trasparemos los límites que aquél trazo con su conducta.

*Veremos si la segunda representación dá más de sí.*⁴⁸⁴

El barítono Laban no había tenido aún su *función a beneficio*. Se celebró la noche del día 18 de febrero, con la ópera “*Ernani*”. En el intermedio entre los Actos III y IV, cantó el aria de barítono <Non m’ama più>.⁴⁸⁵ De acuerdo con el diario “Las Provincias”, “*Ernani*” fue un fiasco, aunque ello no ensombreció la brillantez del beneficio del barítono Laban:

Bien se manifestaron anoche las simpatías que en Valencia ha conseguido el tenor Sr. Laban: al cantar, en uno de los entreactos de la ópera la romanza <Non m’ama più>, que interpretó perfectamente, fue saludado con estrepitosos

⁴⁸⁴ “El Mercantil Valenciano”, 17 de febrero de 1882.

⁴⁸⁵ “El Mercantil Valenciano”, 18 de febrero de 1882.

aplausos. Hubo la acostumbrada lluvia de papelitos, y la presentación de los elegantes regalos (...). El público pidió que cantase el <Vorrei morire>, y accedió a ello galantemente.

*La ejecución del Ernani dejó bastante que desear; fue mucho mejor que el año pasado: ahora no había todos los elementos que requiere este spartito.*⁴⁸⁶

Con esta *función a beneficio* concluyó la temporada de ópera.

La compañía lírica italiana se desplazó luego al Teatro Principal de Alicante. Allí comenzaron una nueva temporada de ópera, en la primera semana de marzo, escogiendo para su debut “*El Trovador*”.⁴⁸⁷ Mantuvieron buena parte de la plantilla masculina: Ugolini, Laban, Villani y Babagnoli.

3.8.7.- UN NUEVO ARRENDAMIENTO DEL TEATRO PRINCIPAL: LA POLÉMICA EN LA PRENSA.

Una carta anónima, escrita por un suscriptor y enviada al director del diario “Las Provincias” destapó algunos problemas que padecían los empresarios arrendatarios del Teatro Principal. En primer lugar, la cantidad de partida en la subasta casi se había duplicado: 70000 reales. En segundo lugar, el anónimo suscriptor del periódico conservador insinuaba pérdidas de los empresarios arrendatarios, por lo que la subasta era poco atractiva para los postores. La fecha de la subasta, el 1 de junio, daba poco margen al arrendatario para que organizase en condiciones una compañía de ópera italiana. Por estas fechas, los buenos cantantes ya habían sido contratados en otros teatros; por lo que tan sólo quedaban artistas que habían sido rechazados en otros proscenios:

⁴⁸⁶ “Las Provincias”, 19 de febrero de 1882.

⁴⁸⁷ “El Mercantil Valenciano”, 7 de marzo de 1882.

EL ARRENDAMIENTO DEL TEATRO PRINCIPAL

Voy a exponer, con permiso de Ud., breves consideraciones acerca de la anunciada subasta para el arrendamiento del primero de nuestros teatros.

Ante todo me llama la atención la cifra de setenta mil reales al año como tipo al alza, cuando en el último quinquenio el arrendatario ha satisfecho tan sólo once o doce mil pesetas. Si en este periodo, la empresa hubiese realizado algunas ganancias, tendría justificación el aumento de precio del arriendo, pero el rumor público acusa notables pérdidas en la gestión administrativa de nuestro aristocrático coliseo.

La fecha señalada para el acto de subasta es el 1º de junio. Corto es el plazo de tiempo hábil que le queda el arrendatario para organizar sus trabajos de formación de compañía y demás accesorios. Desde luego puedo asegurar que para entonces será imposible ofrecer, si de espectáculo nacional se trata, un cuadro de artistas digno de la importancia del teatro y de la cultura del público. Si se quiere ofrecer ópera italiana, habrá que pagar tributo a muchos cantantes desechados por mil empresas.

Mas, si como es de temer, al acto de la subasta no acude ningún postor y se han de llenar los trámites legales para proceder a la segunda con las modificaciones en el pliego que acuerde oportunamente la Diputación, las dificultades crecerán de punto, y poco habrá que fiar en quien, luchando a brazo partido con las probabilidades más desventajosas, pretenda llevar a remolque el teatro Principal.

(...)

Por la condición décima tercera, se excluye a favor del Hospital, la celebración de bailes de máscaras.

(...)

Estas anteriores observaciones, hijas del cariño con que miramos todos los buenos valencianos los intereses del santo Hospital, son las que he recogido de labios de personas peritas y entendidas en el conocimiento de los asuntos teatrales.

Un suscriptor.⁴⁸⁸

“El Mercantil Valenciano” tomó partido por la nueva subasta del Teatro Principal, contrario a las opiniones vertidas en “Las Provincias”. Además de recordar que el precio de partida había estado cifrado anteriormente en una

⁴⁸⁸ “Las Provincias”, 10 de mayo de 1882.

banda que oscilaba entre los 80000 y 90000 reales, -salvo el periodo de Elías Martínez-, recomendaba la necesidad de que el nuevo empresario arrendatario fuese un hombre *de miras*, que mimase el espectáculo teatral, y que no se dedicase, simplemente, a alquilarlo, sin preocuparse por la calidad de los eventos ofrecidos en el aristocrático coliseo:

Firmada por un suscriptor ha publicado nuestro colega Las Provincias una carta en la que se hacen graves apreciaciones a propósito de la anunciada subasta para el arriendo del Teatro Principal.

Es la primera vez que hemos visto en las columnas de la prensa valenciana escritos dirigidos a perjudicar los intereses del Hospital, establecimiento que siempre ha merecido a los valencianos toda suerte de predilecciones.

No vamos a contestar a todos los extremos que comprende aquella carta, seguros como estamos de que no hará el efecto que sin duda se propone su autor, pero sí debemos decir para que así conste, que el precio de setenta mil reales por el que sale a la subasta el arriendo del teatro, lejos de ser excesivo, es bajo, dadas las condiciones actuales del primero de nuestros coliseos.

Durante muchos años se han pagado por el arriendo del teatro, cuatro y cinco mil duros anuales y si bien es verdad que aquel precio no pudo conseguirse en los dos o tres últimos años anteriores al contrato con el Sr. Martínez, sabe todo el mundo que debióse esto a causas extrañas, que desaparecieron cuando aquel acaudalado industrial se encargó de la finca, previas obras en el escenario que importaron más de diez mil duros.

El Sr. Martínez ha explotado la finca que vale dos millones de reales por un alquiler anual de once mil pesetas, tan justo cuando le tomó, como mezquino hoy, que gracias a los esfuerzos y sacrificios de los hermanos Martínez, ha readquirido el teatro su perdido crédito. Además deben figurar como alquileres gastos extraordinarios de restauración, y el interés de los diez mil duros adelantados, haciendo todo esto un total próximo a sesenta mil reales.

En la actualidad es un buen negocio para las personas dedicadas a estas especulaciones arrendar el teatro con las condiciones señaladas por la Diputación y para esto bastará que digamos que sea el que fuere el espectáculo, toda empresa cuenta al abrir el teatro con el abono de todos los palcos principales, casi todos los de platea, muchos del piso

segundo y gran número de butacas de patio y otras localidades: es más, todo el mundo sabe que hay familias en Valencia que no han podido conseguir tener un palco principal y que esperan la ocasión de adquirir este derecho.

Lo que el Principal necesita es un empresario que, además de ser inteligente, trabaje el negocio para sacar partido: si los hermanos Martínez no han ganado dinero, porque después de todo, sólo se propusieron al arrendar el teatro, hacer un servicio al Hospital, que Valencia les agradece, ha sido porque para ellos jamás ha sido objeto de especulación mercantil esta empresa, dedicados como están a otra industria importantísima que absorbe por entero su atención; pero si el articulista se toma el trabajo de averiguar las cantidades que se han recaudado durante los últimos cinco años, de seguro que le parecerá regalado el arriendo por tres mil quinientos duros.

En cuanto a lo demás es hablar por hablar: ni la Diputación dará bailes de máscara, ni opondrá ningún tiempo dificultades al subarriendo del teatro, cuando este subarriendo no pueda redundar en perjuicio del establecimiento: ni exigirá para el beneficio a favor del Hospital lo que no sea justo y prudente, ni el arrendador encontrará jamás en la Diputación obstáculos para su negocio.

Pensar de otra manera es llevar la malicia o la malevolencia a lo inconcebible.⁴⁸⁹

3.9.- LA TEMPORADA 1882-1883.

3.9.1.- CARACTERÍSTICAS GENERALES.

En esta ocasión se trató de una digna temporada, en líneas generales. Achille Babacci organizó una compañía con bastantes cantantes, buscando las alternancias y sustituciones, con varias sopranos especializadas en subtipos vocales específicos, segundas mezzosopranos –contralto, en realidad-, varios tenores –algunos especializados también-, segundos barítonos y segundos bajos. En el caso de la ópera “Aida”, se ensalzó hasta la *mise en scène*, la escenografía y el atrezzo, bajo la tutela de la familia Alós.

⁴⁸⁹ “El Mercantil Valenciano”, 11 de mayo de 1882.

Sin embargo, estas luces no esconden sombras. Fue frecuente la contratación de cantantes de *última hora*, porque los titulares seguramente tenían otros compromisos que debían cumplir en otros proscenios. Es un problema que ya señaló el *suscriptor* anónimo del periódico “Las Provincias” en su misiva. Como las contrataciones se hacían con mucha demora, -un problema derivado de la tardanza en el arrendamiento del Teatro Principal-, probablemente los cantantes italianos intervenían en Valencia sólo cuando habían finalizado sus contratos en otros teatros, y se marchaban cuando sus compromisos ya adquiridos anteriormente les obligaban a cumplirlos en los correspondientes coliseos. Hacía falta una compañía de ópera estable en el Teatro Principal, como las inglesas de Mapleson o Gay, que contratase a los cantantes con la suficiente antelación, para *amarrarlos* y poder hacer una temporada operística pensada con calma. Pero nunca hubo en Valencia una compañía de ópera estable.

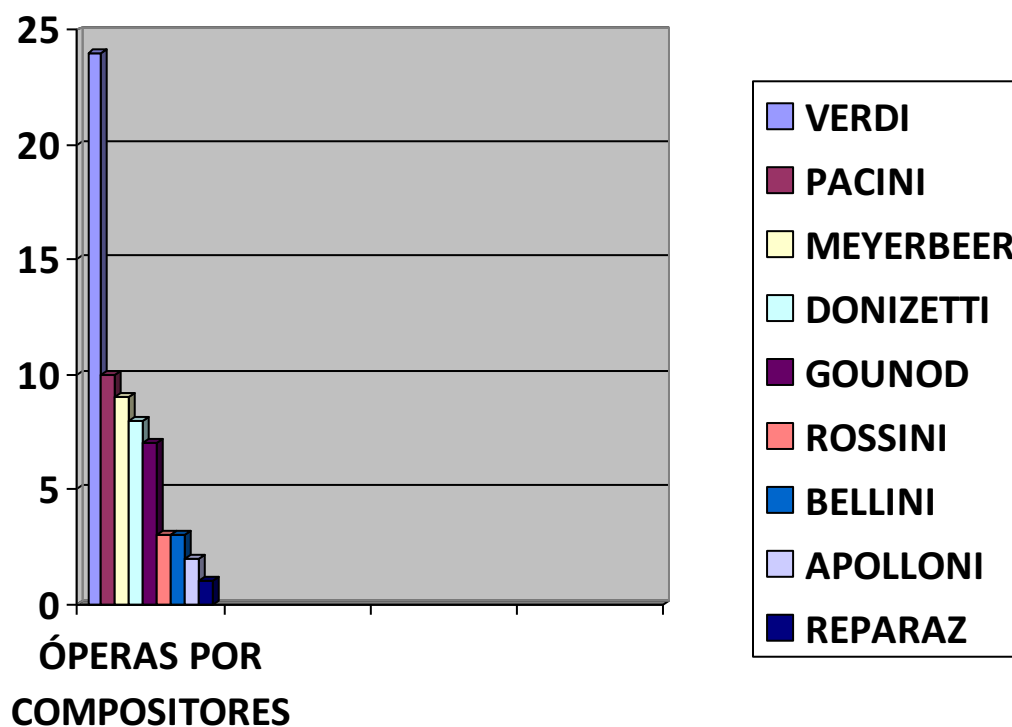
Sin embargo, merced a una de las contrataciones de última hora, actuó en Valencia el tenor español Antonio Aramburo Abad, una voz sobresaliente, de primera fila, aunque no se tratase de un *primer espada* de la lírica mundial.

Fue una temporada larga, con 67 funciones de ópera en total. El menú, muy variado, otorga un claro predominio a la ópera italiana: 50 funciones estuvieron dedicadas a compositores del país transalpino. Si tenemos en cuenta que Giovanni Pacini sólo dispone de una ópera de referencia en el repertorio, “*Saffo*”, puede afirmarse que fue el compositor más representado, en números relativos: 10 veces subió “*Saffo*” al proscenio del Teatro Principal. El amplio abanico de óperas de Giuseppe Verdi le permiten ocupar el primer lugar del podio en cuanto a números absolutos: 24 representaciones. El menú

verdiano no muestra ningún predominio en esta temporada: “*Un ballo in maschera*” (5), “*La Forza del Destino*” (4), “*Rigoletto*” (4), “*Il Trovatore*” (3), “*La Traviata*” (3), “*Aida*” (3), “*Ernani*” (1) y “*Nabucco*” (1). Donizetti también ofrece un menú relativamente variado, con 8 representaciones en total: “*Lucia di Lammermoor*” (4), “*Maria di Rohan*” (3) y “*Poliuto*” (1). De Bellini sólo se representó “*Sonnambula*” (3), y dentro de una compañía de zarzuela que actuó en el Teatro Princesa. Rossini regresó con “*Il Barbiere di Siviglia*” (3). “*L’Ebreo*”, de Giovanni Apolloni, es meramente circunstancial, con 2 representaciones.

En la ópera francesa, sobrevive el compositor berlinés Meyerbeer, con “*La Africana*” (9). Completa el menú galo, cómo no, “*Faust*” de Gounod, con 7 representaciones.

En la ópera española, “*Il Favorito*”, del director de orquesta de la compañía, Antonio Reparaz, es una mera anécdota, con 1 sola función.



3.9.2.- TEATRO DE LA PRINCESA: UNA COMPAÑÍA DE ZARZUELA INAUGURA LA TEMPORADA CON ÓPERA.

El jueves, 5 de octubre de 1882, el Teatro de la Princesa de Asturias abrió su temporada de zarzuela con la ópera de Bellini “*La Sonnambula*”.

Al frente de la compañía figuraba el director alicantino José Valls. Siempre hubo sido un contestano voluntarioso, que desarrolló un papel trascendental en el nacimiento de la música sinfónica en Valencia. El elenco de la compañía estaba integrado por voces del terruño, en su mayoría. En su plantilla, como es lógico, abundaban los cantantes cómicos, para interpretar los papeles *caricatos* de las zarzuelas.

Primer director artístico y Primer director de orquesta	José Valls
Segundo director artístico	Francisco Villegas
Segundo director de orquesta	Manuel Soriano
Maestro de coros	Enrique Vidal
Primera tiple absoluta	Matilde Williams
Primera tiple <i>in alternatim</i>	Adela Montagud Pastor
Primera contralto	Amalia Briebe
Primera tiple cómica	Dolores Millanes
Segunda tiple cómica	Pilar Galán
Tercera tiple cómica	Trinidad Gil

Tiple característica	Rosa Llorens
Primera Tiple genérica	Eulalia Giménez
Segunda Tiple genérica	Joaquina Aparicio
Primer Tenor	Juan Bautista Pons
Primer Tenor <i>in alternatim</i>	Trino Llorens
Primer barítono	Ramón Navarro
Primer tenor cómico	Francisco Villegas
Segundo tenor cómico	Salvador González
Primer barítono	Vicente Bayarri
Primer bajo	Vicente Bueso
Segundo bajo	Pedro Huguet
Actor cantante	Manuel Rodríguez
Coro de señoras	16 coristas
Coro de caballeros	18 coristas

Los precios eran más baratos por una doble razón: el Teatro de la Princesa era un coliseo más modesto que el Teatro Principal y, además, escenificaban zarzuelas.

ABONO POR 120 FUNCIONES		
Localidad	Temporada (en reales)	Turno (en reales)
Palcos principales con antepalco, sin entrada	2400	1440
Palcos principales sin antepalco, sin entrada	2160	1320
Palcos interiores, sin entrada	1400	800
Palcos de segundo piso, sin entrada	1680	1020
Butacas con entrada	540	300
Butacas delanteras de piso segundo con entrada	480	270

Cantaron *“La Sonnambula”* de Bellini Adela Montagud Pastor, Juan Bautista Pons y Vicente Bueso. Se repitió el día 8 de octubre.

Amina	Adela Montagud Pastor
Elvino	Juan Bautista Pons

Conde Rodolfo	Vicente Bueso
---------------	---------------

3.9.3.- TEATRO PRINCIPAL: COMPAÑÍA DE ACHILLE BABACCI. ANTONIO ARAMBURO ABAD.

El 6 de octubre se publicó en la prensa valenciana la lista de la compañía de ópera italiana que actuaría en el primer coliseo valenciano, entre el 2 de noviembre y el Carnaval de 1883.

Director artístico	Achille Babacci
Maestro director y concertador	Antonio Reparaz
Segundo director de orquesta	Sr. Daura (incorporado el 8 de noviembre de 1882)
Primera tiple absoluta (soprano justa) ⁴⁹⁰	Yda Ferni
Segunda primera tiple absoluta (soprano <i>sfogatto</i>) ⁴⁹¹	Gemma Perozzi
Tercera tiple absoluta (soprano ligera)	Ella Russell Righini
Primera mezzosoprano absoluta	Emilia Rossi

⁴⁹⁰ Soprano lírica.

⁴⁹¹ Soprano lírico-spinto.

Primera contralto	Bice Savoldi
Primer tenor dramático absoluto	Gaetano Vanzan
Primer tenor de medio carácter ⁴⁹²	Serafino De Falco
Segundo tenor	Ferdinando Cesari / Francisco Felippi
Primer barítono absoluto	Gaetano Carbone
Segundo barítono absoluto	Manuel Carbonell
Primer bajo absoluto	Giuseppe Belletti
Segundo bajo absoluto	Bachi Perego
Bajo bufo genérico	Paolo Mola
Tiples comprimarias	María Mola, Josefa Doménech, Anita Aleixandre
Tenores comprimarios	Vicenzo Cesari, Tomás Costa
Bajos comprimarios	Liberato González, Gonzalo Bartual
Apuntadores	Luigi Mariotti, Salvador Ferrer
Director de escena y archivero	Sebastián Plá
Maestro director de coros y organista	Vicente Esplugues
Director de baile	Vicente Gimeno
Contador	Luís Terradas

⁴⁹² Tenor lírico

Director de la maquinaria	Ramón Alós
Atrecista	Vicente Arambol
Primer escenógrafo	Ricardo Alós
Encargado de la guardarropía	Baldomero Mora
Peluquero	Joaquín Catalá
Luz Drumon	José Alós
Encargado del vestuario	Ramón Peris
Orquesta	50 profesores
Coro de ambos sexos	40 coristas
Banda	40 instrumentistas

Achille Babacci era un activo director de orquesta, que transitaba por teatros españoles, desde Valladolid hasta Murcia.⁴⁹³

Entre los cantantes destacan varias buenas voces, aunque ninguna especialmente sobresaliente. La soprano *sfogatto* Gemma Perozzi poseía una voz robusta, fraseaba con exquisitez y sensualidad.⁴⁹⁴ La carrera de la soprano ligera Ella Russell Righini le llevaría hasta Australia.⁴⁹⁵ La mezzosoprano Emilia Rossi había cantado en el Real Teatro Carolino de Palermo la ópera “*Ruy*

⁴⁹³ Cfr.: CLARES CLARES, M. E.: *La vida musical en Murcia durante la segunda mitad del siglo XIX*. Tesis Doctoral. Inédita. Murcia, Universidad de Murcia, 2002. ALONSO CORTÉS, N.: *El teatro en Valladolid, siglo XIX*. Valladolid, Imprenta Castellana, 1947, p. 173.

⁴⁹⁴ “Gazzetta musicale di Milano”, 1883, p. 29. Milano, Giulio Ricordi Editore.

⁴⁹⁵ Cfr.: PLESKUN, S.: *A Chronological History of Australian Composers and their compositions. Vol. 1 (1901-1954)*. Melbourne, Stephen Pleskun edit., 2012. WILBERFORCE, A. J. y CARTER, H. J.: *The Australian Enciclopedia. Vol. 2*. Melbourne, Angus & Robertson, 1926, p. 163.

Blas”, el 3 de enero de 1873.⁴⁹⁶ La contralto Bice Savoldi tendría una buena temporada en el Teatro Alla Scala en la temporada 1885-1886.⁴⁹⁷ El tenor *di mezzo carattere* Serafino De Falco había cantado en Inglaterra, con la compañía de Mapleson en el *Victorian Opera Theater*.⁴⁹⁸ La única voz española en la lista de la compañía, entre los primeros cantantes, era el segundo barítono, Manuel Carbonell Villar. Era un buen barítono alicantino que había actuado en varios escenarios italianos:

Nasqué l'1 de gener de 1856. Els seus primers mestres de música foren Josep Charques i Adolfo Fons. Es dedicà al comerç fins que, per consell de l'eminent actor Tamberlick, el 1878 marxà a Madrid. A la capital d'Espanya rebé lliçons del mestre Inzenga i l'any 1880 obtingué el primer premi del conservatori madrileny. Posteriorment es traslladà a Pàdua (Itàlia) per a estudiar amb el mestre Selva. Féu la seua presentació al Principal alacantí el 20 de març de 1882, amb l'òpera Fausto, i des d'aleshores vingué en diverses ocasions al primer coliseu de la seua ciutat natal. El 1883 es presentà al Teatre Bellini de Nàpols i a l'any següent a La Pérgola de Florència. També cantà al Teatro dal Verme de Milà i als escenaris d'òpera italians més importants. En tots els llocs els seu triomfs foren avassalladors. Se li reteren sengles homenatges al Teatre Principal alacantí el 12 de maig de 1885 i l'1 d'agost de 1901. Una vegada retirat, es dedicà a l'ensenyament com a professor de cant: l'any 1924 muntà una Acadèmia a Barcelona i pel 1928 encara impartia classes al Conservatori de Tucumán. Manuel Carbonell tenia una veu molt timbrada. Les seues òperes favorites foren Carmen, de Bizet, Lucia di Lamermoor i La Favorita, de Donizetti; Fausto, de Gounod; La Africana, de Meyerbeer; i Rigoletto, Aida i Un ballo in maschera, de Verdi.⁴⁹⁹

La compañía estaba bien nutrida en sus efectivos canoros; pues raro era contar encontrar en Valencia una compañía con segundo tenor, contralto – además de la mezzosoprano-, segundo barítono y segundo bajo.

⁴⁹⁶ INZANGHI, L.: *Il tenore Angelo Masini (1844-1926)*. Raffaelli Edizioni, 2002, p. 106.

⁴⁹⁷ “Gazetta Musicale di Milano”, 1886, Vol. 41, p. 91. Milano, Giulio Ricordi Editore.

⁴⁹⁸ TIMMS, S.: *Mapleson: Victorian Opera empresario*. London, Bezazzy Publishing, 2007, p. 277.

⁴⁹⁹ LLORET ESQUERDO, J.: *Personatges de l'escena alicantina*. Alacant, Ajuntament d'Alacant, 2002, pp. 21-22.

La empresa del Teatro Principal reforzó la plantilla de músicos instrumentistas con el violonchelista Francisco Zanichelli para esta temporada de ópera.

Los precios del abono no eran excesivamente elevados. Esta era la tabla de precios para 70 representaciones de ópera.

Localidades	Pesetas	Céntimos
Palcos, principales y plateas sin entrada	1085	-
Plateas pequeñas sin entrada	665	-
Cubillos sin entrada	525	-
Palcos principales y plateas interiores sin entrada	525	-
Palcos de segundo piso sin entrada	525	-
Palcos de tercer piso sin entrada	280	-
Butacas con entrada	175	-
Delanteras de piso segundo con entrada	122	50

Asiento de segundo piso con entrada	105	50
Delanteras de tercer piso con entrada	87	50

Los coros comenzaron los ensayos de “*El Hebreo*” y “*Saffo*” el día 15 de octubre, con más de dos semanas de antelación al levantamiento del telón por tanto.

La temporada se inauguró con la ópera “*L’Ebreo*”. Una ópera menor, ambientada en los últimos días del Reino Nazarita de Granada, compuesta por el napolitano Giuseppe Apolloni, censurada por la crítica valenciana, en “*El Mercantil Valenciano*”, porque no era del gusto de los aficionados locales.

Pese a que la “*Gazzetta Musicale*” milanesa opinaba que Gemma Perozzi fraseaba con exquisitez, “*El Mercantil Valenciano*” encontró en ella una vocalización defectuosa. El tenor Gaetano Vanzan abusa del registro agudo. Por su parte, el barítono Carbone tuvo una buena actuación:

Con <El Hebreo> debutó anoche parte de la compañía lírico-italiana contratada por la empresa del teatro Principal para la presente temporada. A decir verdad, aquella ha sido mal aconsejada para que eligiese dicha obra con el objeto de hacer la presentación de los nuevos artistas. Ni el gusto del público valenciano va por ese camino, ni <El Hebreo> tiene importancia dentro de la escuela a la que pertenece. De manera, que ya que se ha dado preferencia a una escuela determinada, debiera haberse obrado con más tacto en la elección. ¿Es que se quería evitar la comparación? Este efecto se hubiera logrado sin esforzar la memoria.

Digamos algunas palabras de los nuevos cantantes. El público estuvo sumamente expresivo en su fallo, y por cierto que estuvo acertado como pocas veces. La Sra. Perozzi que

figura en la compañía como soprano sfogatto, posee recomendables facultades vocales, pues canta con pasión y el timbre de su voz es agradable y tiene ésta una regular extensión y volumen. Su estilo peca algunas veces de incorrecto por falta de una esmerada vocalización.

El tenor Sr. Vanzan tiene un hermoso registro agudo del que abusa en demasía, y el público, si bien en los primeros momentos estuvo indulgente, al comprender el recurso fue más parco en demostraciones; pero no es esto lo peor, sino que el citado cantante carece de escuela y emite incorrectamente la voz.

Una buena adquisición es el barítono señor Carbone. Su voz, especialmente en la cuerda media y grave, es excelente, grata al oído, y sobre todo la emite con mucho gusto y amplitud. Al terminar la romanza del acto segundo oyó este distinguido artista generales muestras de aprobación.

Y por último, el bajo Sr. Belletti posee una voz voluminosa, bien timbrada, pero carece de expresión.

La orquesta estuvo bien dirigida por el señor Reparaz; la banda desafinó admirablemente, y los bailables como cosa de Gimeno.

La sala ofrecía un aspecto brillante; los palcos estaban casi todos ocupados, y los que ha sustituido a los asientos de platea llamaban la atención, no sólo porque hermosean el continente, sino por el contenido que es de primissimo cartello.⁵⁰⁰

Para el periódico “Las Provincias”, “El Hebreo”, sencillamente, no gustó:

El Hebreo fue oído con atención, pero sin delectación; esa música de poca sustancia, chillona, y compuesta con arreglo a los moldes de una escuela anticuada, no es para el gusto del día. Los artistas lucirán más en otras obras: entre ellos los hay, como el Sr. Carbone, que desde luego se han captado el favor del auditorio.

El hermoso teatro Principal estaba anoche muy brillante, y todos se felicitaban de los buenos augurios de la temporada.⁵⁰¹

“L’Ebreo” se repitió el 3 de noviembre.

⁵⁰⁰ “El Mercantil Valenciano”, 3 de noviembre de 1882.

⁵⁰¹ “Las Provincias”, 3 de noviembre de 1882.

El día 4 subió a la escena del Teatro Principal un nuevo título: “*Saffo*”, *Opus Magnum* del compositor *belcantista* Giovanni Pacini.

Saffo	Yda Ferni
Climene	Emilia Rossi
Faone	Serafino De Falco
Lisimaco	Bachi Perego

“*Saffo*” se repitió los días 5, 6, 7, 19 y 30 de noviembre. Ignacio Vidal, desde su tribuna en “El Mercantil Valenciano”, se esperó a la segunda función, la de la noche del 5 de noviembre, para hacer la crítica de la misma. Los resultados artísticos de la segunda representación mejoraron mucho, tanto, que al público le satisfizo, a diferencia de la primera. Vidal hizo una breve loa de la ópera de Pacini, con un delicado melodismo, bajo el influjo de Rossini. Yda Ferni es una buena cantante, con la debilidad de sus gamas centrales. La mezzosoprano Emilia Rossi fue, sin ambages, la gran triunfadora de la noche:

La segunda representación de la ópera <Saffo>, verificada en la noche del domingo, fue bastante distinta de la primera, y de este resultado nos congratulamos, pues siempre es más grato aplaudir que tributar censuras, dirigir frases lisonjeras a los artistas, que fustigarles con dureza por sus trabajos reprobables. Tenemos, pues, viva satisfacción en consignar que lo que llamaremos segunda edición, en lo que a su desempeño atañe, de la obra más perfecta, más bella de Paccini, dejó satisfecho al público que fue la citada noche al teatro Principal, con mucho más motivo, cuando iba prevenido por el juicio desfavorable que había merecido la representación anterior.

¿Es que el público obró con ligereza y se equivocó al hacer dicho juicio, o fueron causantes de él los mismos intérpretes? Amantes de la verdad, debemos manifestar que la apreciación que hizo el público fue exacta y descansaba en los hechos, y

sería cometer una verdadera injusticia imputarle culpas ajenas. No hay, pues, por qué exigirle que entone compungidamente el <yo pequé>, porque si alguien cometió algún pecado no fue ciertamente el público que estuvo tan prudente y comedido en la primera representación, como dispuesto a otorgar hasta con creces el aplauso, al artista que es haga merecedor de él, según hartó tiene demostrado.

Pero dejemos esta clase de consideraciones y vengamos a lo que interesa.

Digamos que la ópera <Saffo>, perteneciente de lleno a la escuela rossiniana, se distingue por la pureza melódica de sus cantábiles, y por el sentimiento y delicado gusto que se desarrolla en dicha obra. Únase a esto los ricos detalles de instrumentación que contiene, la belleza de sus armonías, el buen plan que ofrece el conjunto, y hallaremos justificada (...) la obra predilecta de Paccini, quien sino pudo verse libre de la influencia de una escuela que deslumbró a los compositores contemporáneos de Rossini, tampoco fue un imitador servil de éste, pues supo descartar de sus obras las exageraciones en que incurrió el Cisne de Pésaro en la primera época de su vida artística.

Esto en cuanto a la ópera <Saffo>. Respecto a la ejecución que le cupo el domingo por la noche, hemos de decir que la intérprete de la desventurada poetisa de Mitilene, dióse a conocer en la primera representación más como artista dramática que como cantatriz; los ademanes, la mirada y todos los múltiples detalles de la acción ocuparon un lugar preferente en la interpretación del personaje, mientras que quedaba sobrado oscurecida la cantante, resultando de aquí una desproporción que causaba mal efecto.

Restablecida en su salud la señora Ferni, se restableció igualmente la ecuación de los dos aspectos que tiene en la ópera el papel de protagonista. En la parte declamada hubo más moderación, las actitudes sin dejar de ser adecuadas, propias, no llevaban el sello de la exageración, y como por otro lado, el canto fue más correcto, la emisión de la voz más natural y los matices no tan recargados, resultó lo que era de esperar que el público aplaudió con calor a la artista, sin olvidar a la cantante, que se impuso por su talento.

Desde luego la figura de Ida Ferni previene al público en su favor. Es de regular estatura, esbelta, su rostro es agraciado y expresivo; sus ojos rasgados y negros centellean fulgurantes miradas; es una artista a propósito para encarnar a la infeliz poetisa, víctima de los desvíos del celoso Faon. Solo es de sentir que los registros de su voz, que tiene bastante extensión, acusen manifiesta debilidad, que se hace más visible en la cuerda media, pero no por esto hiere el oído del espectador.

Fue muy aplaudida la señora Ferni en el dúo de tiples del segundo acto, que salió ajustado; en la bellísima frase que inicia el concertante del acto tercero y en las estrofas con que termina la ópera, en la que tuvo detalles dramáticos de mucha estima, por lo que fue llamada varias veces al palco escénico a recibir el merecido galardón.

Ya expusimos el otro día el buen juicio que nos mereció la contralto señora Rossi en la primera representación. Es una maestra en el canto, y saca todo el mayor partido de su voz. Difícilmente vemos aunada la voz de contralto con la expresión y los matices; pues a pesar de que no es esto lo común, la señora Rossi lo realiza de un modo perfecto, ejecutando primorosamente las melodías tiernas y dulces, como sucedió en el andante del aria del mencionado acto segundo y en dúo de tiples que sigue a dicha pieza.

En la segunda representación fue mejor recibido el tenor Falcó. Ya señalamos el otro día los defectos de que adolece su voz, pero es expresiva y esto ya es de por sí una circunstancia digna de aprecio. En el aria del acto último alcanzó aplausos.

Distínguese el bajo Sr. Bachi por la buena voluntad con que canta, y comprendiendo él mismo las condiciones de su órgano vocal, procura buscar efectos no esforzando la emisión de los sonidos.

La orquesta, (no se olvide que hablamos de la segunda representación), estuvo ajustada, matizando la ejecución. El clarinete no fue afortunado en el solo que precede al aria del tenor; y la banda no cometió los deslices que notamos en la anterior noche.

Ignacio Vidal.⁵⁰²

El 9 de noviembre le tocó el turno a “*Il Trovatore*”. Un fiasco. La enfermedad de la soprano y la falta de talento del tenor:

Está escrito que se ha de sacar a relucir en todas las temporadas la zarandeada ópera de Verdi <Il Trovatore>, pero esto sería sufrible si lo fuera la ejecución, cosa que no sucedió anoche. La Sra. Perozzi viene sufriendo, según se nos manifestó, una afección a la garganta; el tenor Vanzan puso de relieve su gran caudal de voz y también su escaso arte. Solamente fueron bien acogidos la Sra. Rossi que dijo con mucha expresión y exquisito gusto artístico el racconto del acto segundo, y nuestro compatriota el barítono Sr. Carbonell, de continente simpático, y que además posee excelentes

⁵⁰² “El Mercantil Valenciano”, 7 de noviembre de 1882.

facultades, por más que su voz sea susceptible de mayor desarrollo. El público aplaudió con calor y cariño al novel artista, cuyos comienzos en la carrera no pueden ser más satisfactorios, por la soltura con que cantó el recitativo de salida, y especialmente por el buen gusto y seguridad (con) que interpretó el andante del aria del acto segundo.

Pero esto no impidió que se oyesen frecuentes manifestaciones desagradables dirigidas a cierto cantante. Al buen entendedor...⁵⁰³

El día 11 de noviembre subió un nuevo título al proscenio del Teatro Principal: “Faust”. Hubo otras funciones: 14 – 17 – 20. El estreno de “Faust” sedujo al público valenciano:

El domingo estaba lleno, y el público se manifestaba muy complacido de la ejecución del Fausto, pues aunque no hay ninguna notabilidad en la compañía, -ni había que esperarla-, todos los artistas, con más o menos facultades, cantan este bello “spartito” discretamente, y lo hacen oír con gusto.⁵⁰⁴

El 16 de noviembre, llegó el turno de “Ernani”. “Lucia di Lammermoor”, los días 18 y 21.

“Rigoletto”, una ópera un poco menos vituperada por la prensa, se representó los días 23 y 24.

Por fin, el 25 de noviembre subió “L’Africana”, un título muy querido por la prensa.

Sélika	Ida Ferni
Inés	Ella Raussell
Vasco de Gama	Carlo Pizzorni

⁵⁰³ “El Mercantil Valenciano”, 10 de noviembre de 1882.

⁵⁰⁴ “Las Provincias”, 14 de noviembre de 1882.

Nelusko	Manuel Carbonell Villar
Don Pedro	Giuseppe Belletti

En esta ocasión, “El Mercantil Valenciano” sí publicó la crítica. Fue un fracaso porque no estuvo suficientemente ensayada. La orquesta se perdió en el Acto V. En esta ópera debutó el tenor Carlo Pizzorni, probablemente afectado por *miedo escénico*:

Muchas y de distinto género fueron las impresiones que anoche experimentó el numeroso público que asistió a la primera representación de <La Africana>, y por ser tantas y tan variadas nos vemos imposibilitados por faltarnos espacio de dar cuenta de las mismas. Un defecto se patentizó principalmente en la ejecución de dicha obra, el de que no se hallaba bastante ensayada, lo cual se disculpa por la precipitación con que la empresa ha querido variar el repertorio que en lo que vamos de temporada se ha puesto en escena. Del citado defecto daba fe ostensible el desacuerdo con que iban en muchas ocasiones la orquesta y los cantantes, la inseguridad con que éstos hacían las entradas y otros detalles que omitimos hoy.

Ida Ferni, la artista apasionada, no la sonrió anoche su buena estrella en la parte de Sélka; de vez en cuando, cual ráfaga de luz, ponía de relieve sus facultades, pero luego quedaban éstas envueltas entre sombras y apenas se distinguían. Esto en términos precisos y claros se llama desigualdad de ejecución.

Más afortunada estuvo Ella Raussell en el interesante papel de Inés, pero también puso de manifiesto en algunos momentos el defecto que hemos notado, como principal.

El nuevo tenor Carlo Pizzosni, demostró buenas facultades de voz, que es de excelente timbre y bastante extensa, pero anoche ya fuese debido a lo impresionado que se hallaba, o ya por inexperiencia, no la manejaba bien.

El joven barítono Sr. Carbonell trabajó con buena voluntad en el desempeño de Nelusko, y comprendiéndolo así el público le otorgó alguna vez su aplauso.

Los demás artistas hicieron cuanto pudieron, pero no estaba en sus manos suplir el defecto que acusaba la ejecución en su conjunto.

Veremos lo que da de sí la segunda representación anunciada para esta noche.⁵⁰⁵

También el periódico “Las Provincias” se hizo eco del estreno de “La Africana”, y reconoció, asimismo, la precipitación con la que se puso en escena la ópera de Meyerbeer:

Poco afortunados los artistas, y muy severo el público estuvo anoche en el teatro Principal, donde se cantó La Africana para el debut del nuevo tenor Sr. Pizzorni. Muy joven todavía, poco maestro en el manejo de su voz, que en los puntos altos es agradable, el nuevo tenor no satisfizo por completo en la difícil obra de Meyerbeer, quizás en otras más ligeras logrará más aplausos.

Las Sras. Ferni y Russell, y los Sres. Carbonell y Belletti hicieron esfuerzos para complacer al público, en especial el barítono, que se conoce ha estudiado bien la ópera y ejecuta su parte con valentía, logrando en muchas ocasiones el acierto.

La obra se resentía bastante de falta de ensayos; así es que en su conjunto dejó bastante que desear, tanto en los coros como en la orquesta.⁵⁰⁶

La crítica del diario “El Mercantil Valenciano” también hizo acto de presencia para contemplar la segunda función de “La Africana”, el día 26 de noviembre. Más de lo mismo, agravada por la indisposición del alicantino Manuel Carbonell Villar. El tenor Pizzosni, sin poseer el buen gusto del arte canoro. A Ida Ferni el papel de Selika le venía grande:

La segunda representación de la ópera <La Africana>, vino a ser poco más o menos lo que fue la primera. Las facultades dramáticas de la señora Ferni, son insuficientes para la interpretación de <Selika> porque no basta con dar mucha expresión al canto, sino que además éste requiere una emisión

⁵⁰⁵ “El Mercantil Valenciano”, 26 de noviembre de 1882.

⁵⁰⁶ “Las Provincias”, 26 de noviembre de 1882.

más espontánea que la empleada por dicha artista, que se ve en la necesidad de forzarla mucho la voz. Este defecto donde principalmente se observa es en la <Balada del sueño>, cuya ejecución dista mucho de satisfacer al público. Éste ha hecho justicia a la señora Ferni en otras obras que ofrecen vasto campo donde lucir sus facultades genéricas.

Descartada la impresión que sufrió el tenor Sr. Pizzorni la noche de su primera presentación ante el público valenciano, hemos de manifestar que a este cantante le falta ese buen gusto en la emisión de los sonidos que caracteriza al artista, resolviendo la frase de un modo seco y desabrido, lo que produce mal efecto, callándose como un muerto en algunos instantes críticos, ya por no saber o por olvido. Es sensible que no saque más partido el Sr. Pizzorni de su bonita voz. También acusan sus maneras al artista novel.

Nuestro compatriota Sr. Carbonell se hallaba visiblemente indispuesto en representación que se verificó el domingo; pero a pesar de esta circunstancia daba a entender que es un artista de corazón, que domina la escena, y que no le arredran las dificultades. Es de la madera de los artistas, pero no debe abandonar el estudio, a fin de conseguir lo que le falta todavía.

Las demás partes estuvieron como en la representación anterior.

La orquesta dejó bastante que desear, especialmente en el último acto de la obra, donde hubo una lamentable confusión.⁵⁰⁷

El 27, una ópera de Bellini: “La Sonnambula”.

La crítica del diario “El Mercantil Valenciano” sólo dispensaba atención a “La Africana”. También hizo crítica de la tercera función, verificada el 29 de noviembre, mejorando sus resultados:

La tercera representación de <La Africana>, verificada anoche en el teatro Principal, fue más acertada que las anteriores. El público, que estuvo en ocasiones injusto por lo frío, en otras se mostró intransigente con menos justicia todavía, y esta actitud la hemos de considerar, a fuer de imparciales, digna de censura. Nosotros que no hemos titubeado en dirigir advertencias a los artistas, cuando los creíamos merecedores a ello, no quisiéramos ver al público del Principal exigente sin derecho ni razón, juzgando a los artistas

⁵⁰⁷ “El Mercantil Valenciano”, 28 de noviembre de 1882.

con la severidad que debe aplicarse sólo a los de primísimo cartel. Las demostraciones de desagrado al terminar el septimino del segundo acto, fueron de todo punto inmerecidas.

Esperamos que esta actitud cese en bien de todos, pues no podemos suponer que nadie, absolutamente nadie, tome como norma de sus actos la injusticia.⁵⁰⁸

Ya en el mes de diciembre, se sucedieron nuevas funciones de las óperas anteriores. El día 1, “*Il Trovatore*”. El día 3, “*Faust*”.

Margarita	Ida Ferni
Valentín	Gaetano Carbone
Siébel	Emilia Rossi
Faust	Serafino De Falco
Mefistófeles	Giuseppe Belletti

Otra *Grand Opéra* francesa que mereció el interés de la crítica musical. Para “El Mercantil Valenciano” destacaron Ida Ferni y Gaetano Carbone. Emilia Rossi fue llamada a escena para interpretar el papel de “Siébel” a última hora, ante la enfermedad de la mezzosoprano Brandini, que había sido contratada como *refuerzo* de la compañía:

La ópera <Faust> alcanzó anteanoche una ejecución notable por parte de la señora Ferni y del Sr. Carbone, y regular con respecto a los demás artistas. La intérprete de <Margarita> cantó con mucho sentimiento y arte el aria de las joyas y el dúo del acto tercero, siendo llamada a la escena y premiados sus esfuerzos con merecidas palmas.

El Sr. Carbone estuvo como siempre en su corto pero interesante papel, luciendo sus ventajosas facultades en la escena de la muerte.

⁵⁰⁸ “El Mercantil Valenciano”, 30 de noviembre de 1882.

La Sra. Rossi, que se encargó a última hora del papel de Siebel, por continuar indispuesta la Brandini, estuvo un poco insegura, lo que nada tiene de extraño, pues hace tiempo no lo había cantado.

Escasos son los medios vocales del Sr. Falcó, pero en cierta manera los suple con el buen gusto y afinación con que canta.

El bajo Sr. Belletti estuvo como en las anteriores representaciones (...).

El público numeroso.⁵⁰⁹

Los días 4, 5 y 20 de diciembre, “*Maria Di Rohan*”, una ópera menor de Gaetano Donizetti, muy poco representada.⁵¹⁰ Los días 8 y 22, otro título del compositor bergamasco, éste muy popular: “*Lucia di Lammermoor*”. “*L’Africana*” volvió los días 9 y 12 de diciembre.

El 11 de diciembre subió un nuevo título: “*Nabucco*”, con una fría acogida por parte del público. Pese a ello, la crítica de “*El Mercantil Valenciano*” la valoró positivamente, destacando el barítono Gaetano Carbone:

El domingo por la noche se presentó por primera vez en el teatro Principal en la actual temporada la ópera de Verdi <Nabuco>. Difícil es encontrar correlación alguna entre esta obra que es la reveladora del genio de tan popular maestro y la celebrada <Aida>. Son por decirlo así, los dos polos opuestos, no solo por el tiempo en que fueron escritas, sino también por su distinto estilo y factura. Es preciso llevar el ánimo prevenido e identificarse en la época que aparecía en el mundo musical el numen fecundo y vigoroso del compositor en cuyos trabajos se ven impresas las huellas de los admirables progresos realizados por ese mismo arte, para poder apreciar mejor el spartito representado anteanoche. Solamente teniendo en cuenta esto, es como puede escucharse hasta con gusto, porque así es como juzga con más conocimiento de causa ese largo período que abraza entre la primera y la última obra del ilustre maestro italiano.

Pero dejando de la mano esta suerte de consideraciones, más propias de un trabajo de otra índole, digamos cuatro

⁵⁰⁹ “*El Mercantil Valenciano*”, 5 de diciembre de 1882.

⁵¹⁰ Hoy en día continúa representándose poco. En las estadísticas de Operabasse sólo se han registrado 3 representaciones mundiales, durante el lustro 2005-2010.

palabras sobre la ejecución de <Nabuco>. Esta fue confiada a las Sras. Perozzi y Rossi, y a los Sres. Conti, Carbone y Belletti, y en honor de la verdad fue aceptable, sobresaliendo el barítono Sr. Carbone, que cantó con mucho sentimiento y acento apasionado su parte respectiva, mereciendo justos aplausos.

Tratándose de la primera representación, hubo los consiguientes descuidos escénicos, siendo uno de ellos el de haberse disparado el cohete que simula el rayo fuera de tiempo.

También notamos en materia de indumentaria anacronismos de gran calibre.

El público, numeroso, pero estaba como la noche, excesivamente frío.⁵¹¹

Nabucco	Gaetano Carbone
Abigaille	Gemma Perozzi
Fenena	Emilia Rossi
Ismaele	Conti ⁵¹²
Zaccaria	Giuseppe Belletti

“*Saffo*” se repitió los días 13 y 31 de diciembre. El 16, una nueva función de “*Faust*”.

Los días 17, 19 y 26 de diciembre subió al proscenio “*Un ballo in maschera*”.

Gustavo, Rey de Suecia	Carlo Pizzorni
Conde Anckarström	Manuel Carbonell Villar
Amelia	Ida Ferni
Oscar, paje del Rey Gustavo	Ella Russell

⁵¹¹ “El Mercantil Valenciano”, 12 de diciembre de 1882.

⁵¹² Otro tenor contratado a última hora, del que no tenemos referencias.

Ulrica	Emilia Rossi
Silvano	Giuseppe Belletti

En opinión del periódico “Las Provincias”, es <una ópera agradable>:

El teatro Principal estaba brillante anteanoche, contribuyendo a darle este aspecto, la costumbre, que se ha generalizado mucho en los últimos años, de ocupar muchas señoras las butacas del patio. Tanto éste, como los palcos y galerías, se hallaban cuajadas de espectadores, que acudieron a oír Un ballo in maschera, ópera agradable que si no reúne la aparatosa brillantez de otras obras, no está gastada por demasiadas representaciones. Las Sras. Ferni, Rusell y Rossi y los Sres. Pizorni, Carbonell y Balletti estuvieron encargados de la ejecución, que aun cuando se resintió algún tanto de ser la primera, valió algunas palmadas a los artistas.

La Srta. Rusell representó un paje tan apuesto como encantador.⁵¹³

3.9.4.- DEBUT DEL TENOR ZARAGOZANO ANTONIO ARAMBURO ABAD.

El día 23, la víspera de la Nochebuena, y el propio día 24, se representó un nuevo título verdiano: “*La Forza del destino*”.

Don Álvaro	Antonio Aramburo Abad
Leonora	Anna Stolzmann ⁵¹⁴
Preziosilla	Ida Ferni
Don Carlo di Vargas	Gaetano Carbone

⁵¹³ “Las Provincias”, 19 de diciembre de 1882.

⁵¹⁴ Aunque el papel de “Leonora” corresponde a una soprano, debió encargarse de él la mezzosoprano Anna Stolzmann, una costumbre en la época. Otro tanto puede decirse, pero ahora en sentido inverso, una soprano que cumple con el cometido de un papel de mezzosoprano, la gitana “Preziosilla”, de Ida Ferni, si tenemos en cuenta la información de la crítica del diario “Las Provincias”.

Sólo se interesó por ella el rotativo “Las Provincias”, el cual, en un solo texto, hizo un resumen de las dos funciones de “*La Forza del destino*”. La compañía recurrió a nuevas contrataciones de última hora: la mezzosoprano Anna Stolzmann y el tenor zaragozano Antonio Aramburo Abad. Algunos musicólogos opinan que la talla artística del tenor de Erla era igual o mejor que la de Gayarre.⁵¹⁵ De acuerdo con Lorenzo Bianconi y Giorgio Pestelli, miembros de la moderna musicología italiana, Anna Stolzmann se hubo consagrado al oficio de empresaria en Roma, hasta el mes de enero de 1895.⁵¹⁶ En conjunto, fue una digna representación:

La primera y segunda audición de La forza del destino ha llevado extraordinaria concurrencia al teatro Principal. (...) El tenor señor Aramburo fue muy bien recibido por el público, confirmando la justa reputación adquirida en otros teatros. Efectivamente, las condiciones de dicho artista son muy recomendables. Su voz clara, de agradable timbre, extensa y pastosa, la emite con facilidad y arte, adaptándola sin esfuerzo alguno a las condiciones del drama musical, en sus varias frases y situaciones. Y si a las buenas facultades en la parte del canto agregamos la acción dramática, escrupulosamente observada por el Sr. Aramburo, tendremos hecho la descripción exacta del artista en su doble aspecto de cantante y actor.

(...)

La segunda audición de La Forza nos ha dado a conocer las facultades artísticas de la Sra. Stolzmann. Su voz no es igual. En el registro agudo aparece velada, pero en cambio, en el medio tiene bastante extensión. Esta desigualdad la suple la artista con una escuela de canto correcta y dando mucha expresión y colorido a su parte.

El aria del acto segundo la dijo con gran sentimiento, especialmente en el “allegro”, y en el terceto final compartió con el Sr. Aramburo los aplausos del público.

La señora Ferni, encargada de la parte de Preciosilla, estuvo siempre a la altura de su reputación; el barítono Sr. Carbone, en la segunda audición estuvo mucho mejor que en la primera,

⁵¹⁵ Para profundizar sobre el tenor zaragozano, Cfr.: AA.VV.: *Pasajes de la vida del tenor Aramburo*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico / Centro de Estudios de las Cinco Villas (Ejea de los Caballeros), 1998.

⁵¹⁶ BIANCONI, L. y PESTELLI, G.: *Histoire de l'Ópera Italien. Le système de production et ses implications professionnelles. Vol. 4*. Torino, Mardaga, EDT Edizioni di Torino, 1987, p. 188.

consiguiendo grandes aplausos, y compartió los honores de la escena en el dúo del cuarto acto; el Sr. Carbonell, por deferencia a la empresa, se ha encargado de la parte del lego, que hizo muy bien (...)

La orquesta bien dirigida por el Sr. Reparaz. El Sr. Matas aplaudido en el preludio de violín del segundo acto, y por último, los coros afinados, llevando el concertante del acto segundo con mucha precisión.⁵¹⁷

El Día de los Inocentes le tocó el turno a “*La Traviata*”, repetida al día siguiente, 29 de diciembre, con discretos resultados:

“La Traviata”, que anoche por primera vez en la presente temporada, se cantó en el teatro Principal, alcanzó una regular ejecución.

La señorita Russell venció con arte las dificultades de que está sembrada la parte de protagonista. En el aria final del primer acto y en el último consiguió los aplausos del público.

El tenor Sr. Falcó cantó su papel con gran expresión. La frase culminante del acto tercero la dijo con mucho fuego, y el Sr. Carbonell contribuyó al mejor conjunto de la conocida ópera de Verdi.⁵¹⁸

Violeta	Ella Russell
Alfredo	Serafino De Falco
Giorgio Germont	Gaetano Carbone

Una ópera de segunda fila de Donizetti, “*Poliuto*”, fue un fracaso, puesta en escena el día 30 de diciembre:

Un éxito desgraciado alcanzó anoche en el teatro Principal la representación de <Poliuto>. ¿Quién tuvo de ello la culpa? Si hemos de ser imparciales, todos, sin excluir al mismo público que estuvo sobrado agresivo contra una artista, que si tiene defectos, también reúne títulos a la consideración de los espectadores. No queremos entrar en detalles, no vamos a

⁵¹⁷ “Las Provincias”, 27 de diciembre de 1882.

⁵¹⁸ “Las Provincias”, 29 de diciembre de 1882.

citar nombres propios; baste con decir que salimos del teatro desagradablemente impresionados.

*Y no diremos una palabra.*⁵¹⁹

El día de Año Nuevo se despertó con la tercera representación de “*La Forza del destino*”. Un éxito para el tenor zaragozano Antonio Aramburo, quien fraseaba de manera inmaculada y cantaba con suma delicadeza:

La tercera representación de <La Forza del destino> fue una ovación no interrumpida para nuestro compatriota el distinguido tenor Aramburo. El público, que era muy numeroso, se recreó por decirlo así, oyéndole cantar con una pureza de dicción encantadora y una suavidad de estilo incomparable la bella romanza del acto tercero, que hubo de repetirla, pues las manos no cesaban de aplaudir, y los bravos y frases de admiración se sucedían a cada momento, pues era difícil contener el entusiasmo que despertaba la afiligranada labor que puso Aramburo en la ejecución de dicho <pezzo>.

Después en el dúo que canta sobre la camilla tuvo acentos inspirados, fraseando con mucho gusto, siendo igualmente llamado al palco escénico.

En el dúo del acto cuarto cantó su parte con gran valentía, diciendo hermosas frases y reflejando en su voz y en los ademanes los distintos y opuestos sentimientos que sentía en su alma, en lucha desesperada entre el cumplimiento de sus votos monásticos y las provocativas frases que le lanza el iracundo hermano de Doña Leonor.

Y por último, en el terceto con que remata la ópera, imprimió a la frase la más perfecta ternura y el dolorido acento del que se considera víctima despiadada del más cruel destino.

En todas estas piezas recibió el Sr. Aramburo expresivas y reiteradas manifestaciones de simpatía, que prueban la mucha satisfacción con que se le escucha.

Las demás partes de la compañía hicieron cuanto les fue posible para alcanzar un buen conjunto. La Sra. Stolzman, mientras no entra en los dominios de su registro agudo, que no responde a sus esfuerzos, está bien, pues ya hemos dicho en otra ocasión que canta con arte y acentúa la emisión de la voz; pero como precisamente está escrita su parte en una tesitura elevada, y no hay medio posible de armonizar la debilidad de

⁵¹⁹ “El Mercantil Valenciano”, 31 de diciembre de 1882.

dicho registro con las exigencias del drama lírico, de aquí que el público se muestra poco satisfecho.

La Sra. Ferni sacó todo el partido imaginable de su corto papel, y lo mismo debemos decir del barítono Sr. Carbonell en su parte de lego, ni debemos advertirle que procure no descomponerse, como sucedió anteanoche en la escena del reparto de la sopa.

Al Sr. Carbonell también hemos de manifestarle que ponga más cuidado en las entradas, pues por lo demás, contribuyó con su talento al lucimiento de los <pezzi> que tiene en dicha obra, siendo llamado a la escena al final de su aria y en los dúos de los actos tercero y cuarto.⁵²⁰

Con el arribo del año 1883, la temporada prosiguió repitiendo títulos. Así, “*Un ballo in maschera*”, el 3 de enero. El 4 de enero, “*Rigoletto*”. Los días 6 y 7 de enero, “*La Africana*”, repetida el día 9. “El Mercantil Valenciano” apenas tuvo espacio para reseñar el día 7 de enero un brevísimo *suelto* para congratularse por la actuación del tenor Antonio Arámuro, especialmente el aria de cabecera, <*Oh paradiso*>.

Vasco de Gama	Antonio Aramburo Abad
Selika	Anna Stolzmann
Inés	Ella Russell
Nelusko	Gaetano Carbone

Sí se publicó una crítica, en cambio, al día siguiente, 9 de enero. El texto publicado en “El Mercantil Valenciano” se centra, en especial, en loar al tenor español Antonio Aramburo Abad. Se deduce por la crítica que el cantante zaragozano debió de ser un tenor *lírico-spinto*, pues también poseía un buen

⁵²⁰ “El Mercantil Valenciano”, 3 de enero de 1883.

caudal sonoro. Por su parte, la mezzosoprano Anna Stolzmann, tenía una depurada técnica vocal, que compensaban sus limitados recursos naturales. En conjunto, una feliz representación:

Breve espacio pudimos dedicar el otro día a dar cuenta de la representación del grandioso spartito <La Africana>, puesto en escena la noche del sábado en el teatro Principal. Hoy sin poder extendernos mucho, vamos a decir algo de lo mucho que podríamos hablar acerca de dicha representación. El artista de preferente atención para el público fue nuestro compatriota Aramburo. Tanto se había dicho en elogio suyo por la manera como ha desempeñado en otros teatros la parte de Vasco de Gama, y de los lauros que había alcanzado en la interpretación de este histórico personaje, que los espectadores estaban deseosos de oírle. No quedaron defraudados en sus esperanzas, pues tuvieron ocasión de saborear en la mayor parte de los pezzi que forman su particella, los magníficos efectos que alcanza su voz privilegiada, el fraseo exquisito que le distingue, la manera franca y desembarazada con que emite los sonidos y la expresión adecuada que imprime al canto.

Con tales facultades no debe extrañar el éxito que obtuvo en los hermosos recitativos del acto primero que es el mejor de la ópera; en el final de la voz de Aramburo se destacaba sobre el conjunto brillante de armonías y voces que lo forman, y lanzando un sí natural que arrebató al público, llamándole al palco escénico en medio de atronadores aplausos.

En el dúo del acto segundo también fue aplaudido.

Pero donde rayó a grande altura nuestro compatriota fue en el recitado y en el andante del acto cuarto, en cuya interpretación hizo alarde de su hermoso y potente órgano vocal, emitiendo con una seguridad increíble brillantes notas, y fraseando de una manera deliciosa. Un aplauso unánime, mal reprimido durante el curso de dicho andante, mezclado con bravos y gritos de admiración, se oyó al terminar Aramburo el andante, que según dijimos el otro día, volvió a repetir con igual contento por parte del público.

No estuvo tan feliz Aramburo en la arieta coreada que sigue a dicho andante; y con respecto al bellissimo dúo de dicho acto, le faltó brillo y relieve, y es que sin duda nuestro compatriota por motivos de compañerismo puso sus facultades al nivel de la Sra. Stolzmann para que resultase armónico el conjunto.

En cuanto a la indicada tiple, ya expusimos el otro día nuestro juicio favorable acerca de la manera como había interpretado la parte de Selika. El público, al otorgar su aplauso a la señora Stolzmann, no hizo más que reconocer la

supremacía del elemento artístico sobre las facultades naturales; lo que es el resultado del estudio, lo que el artista tiene de suyo propio sobre lo que no le ha costado trabajo de adquirir. Bueno es poseer una voz excelente, pero es más meritorio y digno de tomarse en cuenta lo que se debe a las vigiliias y al esfuerzo de la inteligencia.

Estas mismas consideraciones son aplicables al barítono Carbonell, cuyas recomendables disposiciones para el arte lírico, hemos siempre consignado con viva satisfacción. No se engría con los elogios que el público le tributa, y tampoco dé treguas al estudio, que éste lo dará la recompensa que merece su talento.

Y dejando de la mano estas consideraciones, digamos que la Señora Russell desempeña la parte de Inés con esta distinción y buen gusto que acostumbra. El público es injusto no aplaudiendo a esta artista que se halla en los albores de su carrera artística, los deliciosos cantábiles de la cavatina del acto primero, que ejecuta con primor. Es verdad que esta pieza viene en un momento de la ópera en que los espectadores no están en sazón.

Los Sres. Belletti, Filippi y Mola, contribuyen en sus modestos papeles al buen conjunto que obtiene dicha ópera.

La orquesta, salvo algunos detalles que esperamos serán corregidos esta noche, estuvo bien, lo mismo que los coros.⁵²¹

El 8 de enero, “*Rigoletto*”.

El 10 de enero subió al proscenio una magna ópera buffa: “*Il Barbiere di Siviglia*”.⁵²²

Rosina	Emilia Rossi
Conde de Almaviva	Serafino De Falco
Figaro	Manuel Carbonell Villar
Don Basilio	Giuseppe Belletti

⁵²¹ “El Mercantil Valenciano”, 9 de enero de 1883.

⁵²² Salvo especificación en caso contrario, siempre nos referimos a la ópera de Rossini y no a la homónima de Paisiello.

Don Bartolo	Paolo Mola
-------------	------------

Es ésta una ópera muy apreciada –así como su compositor, Rossini– por “El Mercantil Valenciano”, quien no faltó a la cita. Fue una buena representación, bastante equilibrada entre todos los cantantes, algo no muy frecuente entre las compañías de ópera que visitaban el Teatro Principal. Gran actuación de Emilia Rossi y Manuel Carbonell Villar:

Anoche recreó nuestros oídos en el teatro Principal la festiva y regocijada música del cisne de Pésaro. Pasarán los tiempos, el gusto sufrirá profundas transformaciones, pero alguna de las creaciones del inmortal Rossini, como Il Barbiere di Siviglia, serán siempre escuchadas con agrado por ese público que sin permanecer estacionario a las modificaciones que el arte va sufriendo a través de los siglos, no se desdeñan de volver la vista atrás y contemplar lo que ese mismo arte ha oído. Por otra parte, lo que se admira en dicha ópera es la fluidez y la gracia inimitable de la melodía, la pureza de su contorno, la originalidad o inspiración que ella respira. Todas estas cualidades bastan y sobran de por sí para que se la considere como una de las mejores joyas de la escuela italiana.

La ejecución del Barbero tuvo una condición para que se aceptara como buena, la de la igualdad. Los artistas que la desempeñaron pusieron mucho esmero en sus respectivas partes, y sin decir que sobresalieron en ellos, porque esto sería mucho exigir, se hicieron acreedores al aplauso en más de una ocasión.

La parte de Rosina encomendada a la señora Rossi, sirvió para que esta apreciable artista pusiera de relieve su buena escuela de canto, y la flexibilidad de su voz que todavía obedece a su voluntad, vertiendo los cantables con exquisito gusto. La concurrencia la aplaudió al final de la encantadora cavatina Una voce poco fa, y más adelante en la lección del piano en la que cantó con estilo correcto y cadencioso una composición del maestro Caracciolo titulada: Danza de las Memorias.

Almaviva fue interpretado con acierto por el tenor Sr. De Falcó, que también es de los artistas que poseen el bel canto, valiéndose de buenos recursos para suplir la debilidad de la cuerda aguda. También fue aplaudido al terminar la cavatina de salida, en cuya ejecución empleó delicados matices.

Nuestro compatriota el Sr. Carbonell, hizo un Barbieri di qualità, moviéndose en la escena con desembarazo y soltura, y poniendo de relieve su voluntad y aplicación; lo cual es tanto más de señalar, atendidas las dificultades que el género rossiniano ofrece a los artistas noveles. Tanto en el aria de salida como en el dúo con el tenor y luego el que canta con la tiple, mereció justos plácemes de la concurrencia.

Don Bartolo tuvo un buen intérprete en el Sr. Mola, y el Sr. Belletti cantó de un modo regular la parte de Don Basilio, caracterizando bien el personaje.

*La orquesta, acertada.*⁵²³

El domingo, 13 de enero, se puso en escena “*Aida*”, con el siguiente reparto:

Aida	Stolzman
Amneris	Ferni
Radamés	Aramburo
Amonazro	Carbone
Gran Sacerdote	Belletti
Faraón	Mola

“El Mercantil Valenciano” publicó una crítica de la misma, pero sin el concurso de Ignacio Vidal. Reconoce este diario el *tirón* de la ópera “*Aida*”, pues el coliseo estaba lleno. Sin embargo, las cantantes femeninas no estuvieron a la altura porque esta ópera supera sus respectivas posibilidades. Tampoco tuvieron su mejor noche los cantantes masculinos, con un Antonio Aramburo con *salida de caballo y carrera de burro*, y un deslucido Gaetano

⁵²³ “El Mercantil Valenciano”, 11 de enero de 1883.

Carbone. El periódico destaca también la calidad de la puesta en escena, escenografía y *atrezzo*:

Brillante estaba el teatro Principal en la noche del domingo. El mérito de la obra anunciada, los gratos recuerdos que se conservan de su interpretación, y el natural deseo de apreciar las facultades de los artistas en relación con la obra maestra de Verdi, fueron motivos suficientes para que se llenase la sala de espectadores, hasta el punto de despacharse todas las localidades. ¡Y qué público! Nunca con más propiedad que al de la indicada noche podría aplicársele los calificativos de inteligente y escogido.

En los palcos y butacas brillaban como soles de luz intensa nuestras bellas valencianas con los poderosos atractivos con que la naturaleza las ha agraciado a manos llenas. De súbito se colocó en aquel cielo sin nubes un astro procedente de extranjeras tierras, viniendo con su presencia a turbar por un momento la paz del sexo barbudo que se afanaba por contemplar de cerca la recién venida. ¿Quién será? Se preguntaban muchos, absortos de admiración, o al menos así parecían estarlo a juzgar por sus actitudes casi estáticas y mudas. Algunos, muy pocos, que estaban en el secreto de la venida de la dama extranjera, que dicho sea de paso, lucía una hermosa diadema cuajada de brillantes, echaron por tierra todas las conjeturas, diciendo que es la esposa de un banquero belga que ha venido a esta ciudad procedente de París, cuyo viaje está relacionado con asuntos de ferrocarriles.

Lo cierto es que fue el succés de la noche.

Pero hablemos de la ejecución de <Aida>, pues de la obra no hay para qué hablar siendo como es tan conocida del público valenciano, hasta el punto de que son muy contados los que no saben de memoria sus inspirados motivos. No entra en nuestros propósitos hacer una reseña minuciosa y detallada de dicha ejecución, pues en verdad, el estado de ánimo de los artistas no era el más a propósito para que emitamos un juicio imparcial acerca de sus facultades, que se hallaban amenguadas por la importancia del spartitto, y además por la actitud severa del público, quien contra su voluntad no podía evitar las comparaciones.

Resultado de todo esto fue que la interpretación de <Aida>, en lo que se refiere a los artistas, se resintiese e esa palomo y seguridad que solamente se alcanza cuanto éstos se hallan en el dominio pleno de sus facultades; sucediendo de aquí que tanto la señora Stolzman, en el desempeño de la parte de protagonista, como la señora Ferni, en el de Amneris, no fuese aplaudidas sino cuando el curso de la ópera estaba bastante adelantado; es decir, a medida que iban recobrando sus

facultades, sin que esto equivalga a dar por sentado que éstas den de sí más de lo que pueden, pues ni la señora Stolzman podrá lograr que los timbres de su voz sean iguales, ni la señora Ferni conseguirá más intensidad a sus cuerdas vocales.

El público que acogió con silencio el bellissimo dúo de soprano y mezzosoprano del acto segundo, y en que echamos de menos las facultades dramáticas que la señora Ferni ha puesto de relieve en otras obras, tributó su aplauso a la señora Stolzman en los dos dúos del acto tercero, y a la señora Ferni en la escena llamada del juicio del acto cuarto, en la que dijo frases con verdadera pasión, mereciendo los honores de la escena.

A nuestro compatriota Aramburo le aconteció una cosa inversa. Comenzó muy bien, y con gusto vigente el arte que ponía en acomodar su voz al estilo largo que exige la tiernísima romanza Celeste Aida, y emitiendo con la seguridad que le es propia hermosas notas agudas; pero vino el acto tercero y si bien en su dúo con Aida no decayeron sus facultades como cantante, en el dramático terceto final sufrieron éstas un pequeño eclipse, dejando que desear bajo el aspecto del actor, en el que estuvo demasiado sobrio en detalles y en acción. Estamos seguros de que nuestro distinguido compatriota se mostrará en la segunda representación de Aida, tal como ha sido en otras óperas, bajo los dos conceptos del artista lírico y dramático.

Al barítono Carbone le hemos de señalar como defectuosa su entrada en la escena en el acto segundo, pues su encuentro con Aida debe resultar inesperado, y tal como lo hace no sucede así, por lo que resulta su efecto deslucido. El adagio que precede al concertante es susceptible de mejor ejecución; y en cuanto a la del dúo resultó muy dramática, siendo con justicia llamado al palco escénico.

El bajo Sr. Bellotti se sostuvo bien en la parte de Gran Sacerdote.

La orquesta estuvo perfectamente dirigida por el maestro Daura, quien con su batuta supo imprimir ajuste y colorido a la ejecución instrumental, obteniendo un conjunto notable en el magnífico concertante y final del acto segundo, siendo llamado el Sr. Daura juntamente con los artistas al palco escénico.

La escena estuvo bien presentada. El decorado y atrezzo, excelentes. Los diferentes bailables que tiene la ópera son muy propios, revelando que han sido bien dirigidos y ensayados por el inteligente Gimeno.

Nuestra enhorabuena a la empresa y esperamos que alcanzará el premio que merecen sus sacrificios y afanes por complacer al público.⁵²⁴

⁵²⁴ “El Mercantil Valenciano”, 16 de enero de 1883.

El 15 de enero se representó *“Faust”*. El 16, *“La Traviata”*. *“Aida”* se repitió el día 17, con peores resultados que la primera:

Contra lo que esperaba la generalidad del público que frecuenta el teatro Principal, la segunda representación de la ópera Aida, verificada anteanoche, satisfizo aún menos que la primera. La señora Stolzman emitía la voz con visible dificultad, resultando incorrecta la ejecución; la señora Ferni tuvo censurables descuidos, descomponiendo el tercetino del acto primero y el final de la grandiosa escena de los prisioneros, por no entrar a tiempo; el señor Aramburo cantó muy bien la romanza del acto primero, y los dos dúos del cuarto acto; pero en el gran terceto estuvo vacilante y poco expresivo, lo cual no se explica bien, teniendo en cuenta la magistral interpretación que ha dado al dúo del desafío de La Forza del destino; el barítono Sr. Carbone cantó uy bien el adagio el dúo, siendo llamado a la escena.

Para que no hubiese nada perfecto, hasta la orquesta que en la primera representación estuvo acertada, en la que se trata, dejó bastante que desear; y respecto a la banda nos atrevemos a aconsejar a su director modere los ímpetus de sus subordinados.⁵²⁵

El día 18 de enero tuvo lugar la función a *beneficio* de la tiple, señorita Ella Russell, quien escogió la ópera *“Il Trovatore”*.

Los días 20 y 28 se repitió *“Il Barbiere di Siviglia”*. El tenor Aramburo anunció su despedida con las siguientes óperas: *“Aida”* (21/1) y *“La Forza del destino”* (22/1).

El 23 de enero, y mientras tenía lugar el *reprise* de la ópera de Paccini, *“Saffo”*, estuvo expuesto el retrato de Alfonso XII en el coliseo de la calle de las Barcas. Además, el Teatro Principal se mantuvo iluminado, pues era el día de la onomástica del monarca.

⁵²⁵ “El Mercantil Valenciano”, 19 de enero de 1883.

El *beneficio* del primer barítono absoluto de la compañía, Manuel Carbonell, tuvo lugar el día 25 de enero, con la ópera de Verdi, “*Un ballo in Maschera*”, y el dúo de “*I Puritani*” de Bellini. Éxito personal del barítono alicantino, en medio de un creciente desinterés de los cantantes que arrastraba de varias funciones atrás, según “El Mercantil Valenciano”:

El joven y estudioso barítono de la compañía lírica del teatro Principal, Sr. Carbonell, fue objeto la noche del jueves, y en ocasión de su beneficio, de las más cariñosas simpatías por parte del público valenciano. Púsose en escena, según dijimos, <Un ballo in maschera>, distinguiéndose el beneficiado en la interpretación de la parte de Renato, cantando con mucha pasión y acento dramático la notable romanza del acto cuarto, recibiendo al terminarla nutridos aplausos y además muchos regalos, entre ellos una preciosa escribanía de plata, dos magníficos álbumes, una elegante pluma para sombrero de teatro, un caprichoso alfiler para corbata, un estuche con objetos de escritorio, y otros regalos que no recordamos.

Después de la ópera cantó el Sr. Carbonell juntamente con el Sr. Belletti, el patriótico dúo de <I Puritani> que fue también aplaudido.

Vamos a decir cuatro palabras acerca de un hecho que viene llamando la atención del público habitual de dicho coliseo. Al revés de lo que ha sucedido en otras temporadas, que a medida que se iba acercando la fecha de su terminación, los artistas ponían de su parte todo el esmero para dejar en el público un grato recuerdo de su corta permanencia entre nosotros, en la presente se observa que sucede todo lo contrario, pues hay momentos en que la ejecución de las obras es una verdadera ejecución, y hemos visto además detalles que nos extraña sobremanera que el público los haya tolerado con su silencio, cuando en realidad no deben consentirse.

¿Es que quieren esos artistas que el público les aplauda a troche y moche cuando no hay motivo para ello? Pues no dejaría de ser chistosa la pretensión.

Como el hecho se ha repetido varias veces, es por lo que nos vemos en la necesidad de escribir estas líneas.

Es verdad que en la compañía hay artistas laboriosos, de buena voluntad, que nunca desmayan en el cumplimiento de sus deberes: no van a éstos dirigidas nuestras observaciones; pero en cambio hay otros que sin duda han creído que el

*público es tan bonachón y tan paciente que pueden hacer con él cuanto se les antoje, en lo que están muy equivocados.*⁵²⁶

El 28 de enero se repitió “L’Africana”. El 30 de enero tuvo lugar el *beneficio* de la primera tiple absoluta, Vicenzina Ida Ferni. Ella eligió la ópera “Saffo”.

El 3 de febrero se celebró la *función a beneficio* del Hospital Provincial, con la que concluyó la temporada de ópera. Se estrenó la ópera del director de orquesta, el Maestro Reparaz, titulada “Il Favorito”. Al tratarse de un *estreno absoluto* en la ciudad de Valencia, “El Mercantil Valenciano” movilizó a su crítico, Ignacio Vidal, quien hizo un detallado análisis de la ópera del Maestro Reparaz. Una ópera menor, ecléctica, con un libreto flojo, construída según el sistema italiano, y con influencia de Meyerbeer:

El estreno de una ópera es siempre un hecho de importancia, y tiene sus puntas y ribetes de un acontecimiento, cuando la obra lo merece. En capitales como la nuestra es un acto desusado por lo poco común. Valencia, por más que tenga acreditado su buen gusto en materias de arte, y más en arte musical, no está llamada aún a pronunciar su veredicto definitivo, tratándose de esas difíciles creaciones de las que tenemos testimonios tan valiosos como las que solemos admirara con alguna frecuencia debidas al genio de Mozart, Rossini, Bellini, Donizetti, Gounod, Meyerbeer, y otros insignes maestros.

Pero si Valencia, y al decir esto estamos muy lejos de amenguar su importancia, no puede todavía fallar en definitiva sobre punto tan difícil y escabroso, puede sí muy bien contribuir en la medida de esa importancia a desarrollar el germen de las facultades creadoras de un compositor, alentarle en sus generosas tentativas, aplaudiendo como se merecen sus trabajos, allanándole las dificultades y asperezas que suele encontrar en su camino el hombre que pretende elevarse por sus propios méritos un poco sobre el nivel de los demás mortales.

En este sentido Valencia puede hacer mucho, y de no proceder así merecería el estigma de ingrata, por no haber estimulado al

⁵²⁶ “El Mercantil Valenciano”, 27 de enero de 1883.

compatricio laborioso que a tan alto fin aspira, sin servir de estorbo a los que se sienten animados de igual deseo. Si a pesar de sus alientos y de su generoso apoyo, no se alcanza el resultado, nada se ha perdido, pues es preferible el recuerdo de haber hecho lo que humanamente es posible hacer por quien tales aspiraciones sustenta, que el del remordimiento por haber desoído sus clamores.

Estas consideraciones nos asaltaban al oír las entusiastas aclamaciones que anteanoche tributó el público valenciano al distinguido autor de la ópera <Il Favorito>, y por ellas hemos querido empezar al escribir y dar cuenta de las rápidas impresiones que recibíamos en la para nosotros primera audición del citado spartito.

Y siguiendo el hilo de nuestras consideraciones, nos preguntábamos: ¿Qué se ha propuesto el maestro Reparaz al escribir <Il Favorito>? ¿Habrá querido hacer su filiación en una de las dos escuelas que en el arte lírico dramático se disputan en buena lid el cetro y la palma de la victoria? No creemos que haya tenido el Sr. Reparaz semejante propósito; más parece que ha pretendido afiliarse en las banderas del eclecticismo cuya bandera tan digna y brillantemente ha empuñado y defendido el coloso Meyerbeer, realizando en la práctica esa admirable fusión de los dos elementos cardinales que entran en la formación de la parte musical de una ópera, sin absorber el uno al otro.

El mismo Verdi, en su grandiosa obra <Aida>, no ha hecho otra cosa que seguir el camino trazado por el inmortal berlinés; y es que estos autores han comprendido con admirable intuición, que las manifestaciones del arte deben ser distintas según el público que las aprecia, y al existir categorías en materia de gusto y conocimiento, han de acomodar sus obras al conocimiento y gusto reinante entre la generalidad, sin que esto impida que haya autores como Wagner, cuyas concepciones son el ideal, el Evangelio a que se debe aspirar en asuntos de arte musical, como no estorba al que coexistan obras de este género de un orden inferior que son como el alimento con que se nutren los que pertenecen a las últimas categorías.

¿Y hoy este gusto se opone a las leyes de la estética del arte músico? En nuestro humilde entender, no. Lo que el público exige es un buen libreto, y sobre éste que se vea el trabajo del compositor. Un libreto detestable perjudica la labor musical, y viceversa. Ahora no se va al teatro simplemente a oír música, por bella que sea, sino que se busca el pensamiento del libretista, con el fin de ver si responde la concepción musical a la situación ideada por el autor dramático. ¿Existe esa correlación y esa armonía en la obra? Pues el fin artístico se ha logrado, y el que tal realice, es bendecido y aclamado, porque despierta en el alma las sensaciones más puras y gratas.

Y he aquí por dónde venimos a tropezar con uno de los defectos capitales de <Il Favorito>. El libreto es flojo, detestable, y no ha servido más que de pretexto para escribir el Sr. Reparaz su estimable música. Es ésta, valiéndonos de un símil, un excelente bordado sobre un débil tejido. Si el fin que se ha propuesto el Sr. Reparaz ha sido el escribir piezas individuales para ir las acoplando y reuniendo, sin duda alguna que lo ha conseguido; pero este fin particular no es el fin del arte lírico-dramático, y por lo mismo debe tenerlo en cuenta, si, como es de esperar, se propone escribir otra ópera.

Consecuencia esto es, que en cuanto al plan de ópera, el Sr. Reparaz ha adoptado el sistema de la escuela italiana, sistema en desuso, por cuanto destuye la unidad fundamental del drama lírico, sistema insostenible porque se opone a la verdad.

A este defecto tenemos que añadir otro, y que consiste en cierto sello de monotonía que se advierte en el tono general de la ópera, pues a raras veces el ritmo sale de la forma ordinaria del andante.

Hemos de señalar otros lunares de menor cuantía como son, la alta tesitura en que se hallan escritos la mayor parte de los números musicales, pues sin desconocer que se trata de un asunto dramático, hay evidente exageración; la poca sobriedad melódica, que cuando no es fecunda y variada, quitan el efecto apetecido; y últimamente, algunos recitados se resienten de falta de novedad, y sabido es cuánta importancia se da ahora a estos trozos de música que sirven de engarce a la acción y destruyen la monotonía de la misma.

Y entrando ahora en el terreno más agradecido, o sea en el de las alabanzas, debemos tributárselas tan amplias y satisfactorias como merecidas al Sr. Reparaz, por la belleza y variedad de la instrumentación y excelente factura de los acompañamientos. Generalmente emplea el autor en éstos un estilo modulado con elegancia y esto realza y avalora la mayor parte de los números musicales que tiene la ópera, cuyo interés en lo que se refiere a la parte musical, va paulatinamente creciendo, hasta llegar el vigoroso concertante, que al tocar el límite de su desarrollo, arranca del público una entusiasta explosión de aplausos que se mezclan con las sonoridades que aquél produce, y cuyo efecto se explica por el hecho de la repetición que pidieron con insistencia los concurrentes.

Los números más importantes que tiene la ópera son en nuestro concepto el aria de contralto en la que resalta una idea melódica inspirada, el dúo de tiples, la romanza de tiple, a cuya terminación recibió una corona el Sr. Reparaz, otra romanza de barítono que cantó de un modo inimitable el Sr. Carbone y el larghetto finalo, en el que lució sus facultades trágicas la Sra. Ferni.

La ejecución fue muy buena por parte de esta artista y de la Srta. Russell y de los Sres. Carbone, de Falco y Belletti. Bien puede estarles agradecidos el Sr. Reparaz, pues han trabajado con fe y buena voluntad.

Unimos nuestros plácemes a los que el público tributó al Sr. Reparaz, y esperamos que nos ofrecerá una nueva ocasión para apreciar su talento.

Ignacio Vidal.⁵²⁷

El 15 de febrero la compañía se desplazó a Alcoy, al menos con el tenor Serafino De Falco y el barítono Manuel Carbonell Villar.⁵²⁸ El resto de la compañía se desplazó a Sueca, para dar dos funciones.⁵²⁹ El 17 de marzo, la mayoría de los cantantes que actuaron en Sueca se desplazaron a Zaragoza, en concreto las Sras. Russell y Rossi y los Sres. Belletti y Mola.⁵³⁰ Por su parte, el maestro Reparaz se desplazó a Italia, para presentar su ópera <Il Favorito>.

3.10.- LA TEMPORADA 1883-1884.

3.10.1.- CARACTERÍSTICAS GENERALES.

La temporada teatral 1883-1884 fue una temporada muy larga, con 103 representaciones. La compañía del batallador Riccardo Boniccioli estiró incluso la misma, con contrataciones postreras. Un rasgo muy característico de la ópera en Valencia durante la monarquía de Alfonso XII, contrataciones de última hora aprovechando las finalizaciones de los contratos de los cantantes italianos, sobre todo, en otros proscenios. Cantantes que llegaban y artistas

⁵²⁷ “El Mercantil Valenciano”, 4 de febrero de 1883.

⁵²⁸ “El Mercantil Valenciano”, 15 de febrero de 1883.

⁵²⁹ “El Mercantil Valenciano”, 18 de febrero de 1883.

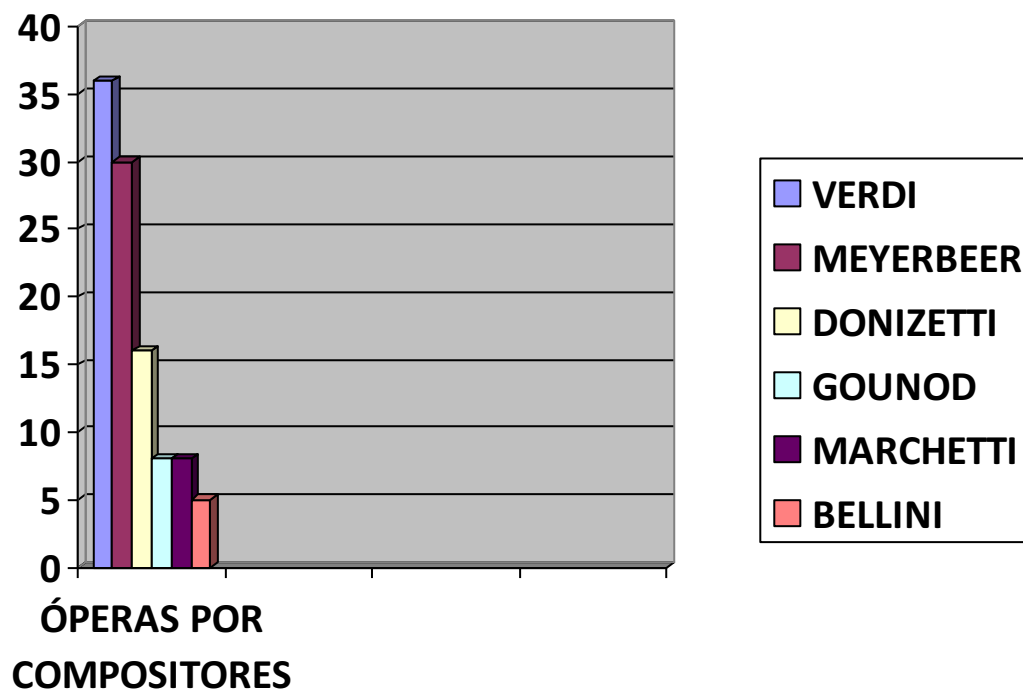
⁵³⁰ “El Mercantil Valenciano”, 17 de marzo de 1883.

que desaparecían, como las sopranos Natividad Martínez y Rosita Negri, quienes sólo intervinieron al comienzo de la temporada.

Aunque la compañía no ofrecía un relieve singular, sin embargo contó –y se reforzó- con dignos cantantes, provenientes de Barcelona. Es cierto que ninguno era una voz relevante. Pero de los *dívos* a la mediocridad hay mucho trecho. Y la compañía de Riccardo Boniccioli estaba en esa zona neutra. Destacaron sobre todo Enrique Jordá, Orestes Capelletti, Francesca Prevost, Teresina Singer, José Vidal, y el valor emotivo de la soprano *naturalizada* valenciana, aunque de origen húngaro, Erminia Spitzer.

Es también una temporada singular, amén del abultado número de representaciones, por el predominio de Meyerbeer, en términos relativos. Las óperas del berlinés se celebraron en 30 ocasiones, con un buen despliegue de títulos: “*Los Hugonotes*” (16), “*La Africana*” (9), “*Dinorah*” (3) y “*Robert le Diable*” (2). Ha menester tener en cuenta que Meyerbeer contó con menos títulos, tan sólo 4 óperas, frente a los 7 títulos de Giuseppe Verdi. Las óperas que se ofrecieron del compositor de Bussetto también fueron bastante variadas, dentro del estrecho repertorio valenciano: “*La Forza del Destino*” (9), “*Aida*” (8), “*Ernani*” (5), “*Un ballo in maschera*” (4), “*Rigoletto*” (4), “*Nabucco*” (4) y “*La Traviata*” (2). En términos absolutos, las óperas de Verdi se representaron en 36 ocasiones. Por lo que a las óperas de Donizetti respecta, se ofrecieron en 16 ocasiones: “*Lucia di Lammermoor*” (8), “*Lucrecia Borgia*” (4) y “*La Favorita*” (4). En el caso de ésta última, hay una relación directa con la soprano *ligera* Francesca Prevost, pues formaba parte de su repertorio particular. En general, tanto “*La Favorita*” como “*Lucia di Lammermoor*” deben ponerse en relación con las sopranos de coloratura. Aunque la oferta de Gounod se

reduzca tan sólo a una ópera, “*Faust*” (8), es innegable que se trataba de un título muy popular, ora entre las compañías ora entre el público. La ópera de Marchetti, “*Ruy Blas*” (8), era muy popular por aquellos días. Por último, los títulos del siciliano Vincenzo Bellini se redujeron sólo a 2: “*La Sonnambula*” (5) y el regalo al público por parte de la compañía al hacer subir a la escena “*I Puritani*” (1). En total, 6 representaciones.



3.10.2.- TEATRO PRINCIPAL: LA COMPAÑÍA DE ÓPERA ITALIANA DE RICCARDO BONICCIOLI.

El 12 de octubre de 1883 se publicó la lista de la compañía de ópera italiana, que reproducimos a continuación:

Director artístico	Riccardo Boniccioli
Directores de orquesta	Riccardo Boniccioli y José Valls
Sopranos	Natividad Martínez, Rosita Negri y Herminia Spitzer
Contraltos y mezzosopranos	Adela Aimery y Carlota Ziffer
Tenores	Orestes Capelletti, Juan Mongini, Francisco Runcio
Barítonos	José Campanari, Agostino Guaccarini
Bajos	Enrique Jordá y Ludovico Viviani
Tiples comprimarias y partiquinas	Ana Aleixandre, Josefa Doménech y Elisa Peñalva
Tenor partiquino	Juan Munini
Tenores y bajos comprimarios	Liberato González, Alfredo Monti, José María Soriano y Ramón Sáez
Maestro de coros	Vicente Esplugues y Enrique Vidal
Apuntador	José Tanci
Director de escena	Sebastián Pla
Director del cuerpo coreográfico	Vicente Gimeno
Profesores de orquesta en el foso	50

Coristas de ambos sexos	40
Cuerpo de baile femenino	16
Banda en escena	46

La mejor voz de la compañía era el bajo Enrique Jordá. Un cantante valenciano, alumno del barítono Pedro Fárvaro. Cuando compareció con el presente elenco en el Teatro Principal de Valencia, Enrique Jordá ya había actuado en Lisboa y en el Teatro Comunale de Catania. Cantaría luego en el Teatro San Fernando de Sevilla, en 1884.⁵³¹ Empero, no obstante, Enrique Jordá era una voz de segunda fila. El barítono Agostino Guaccarini se convirtió luego en un intérprete de las óperas de Puccini.⁵³²

En cuanto a Herminia Spitzer, era de origen húngaro; pero estaba afincada en Valencia, en donde había formado una familia. Llevaba una década retirada de la escena. Años atrás, se hubo presentado en Valencia con el papel de Margarita, en el *“Faust”* de Gounod, que volvería a repetir ahora. En 1885, Herminia Spitzer sería contratada por el gran Teatro Alla Scala de Milán para la temporada de Carnaval y Cuaresma, avalada por el editor Ricordi.

Por su parte, el director artístico Riccardo Boniccioli se trasladaría luego a Argentina, en donde residiría muchos años, desempeñando un notable papel en Buenos Aires, ora como batuta ora como compositor.⁵³³

⁵³¹ MORENO MENGÍBAR, A.: *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998, p. 280.

⁵³² BRAGAGLIA, L.: *Personaggi ed interpreti del teatro di Puccini*. Roma, Trevi editore, 1977, p. 197.

⁵³³ VALENTI FERRO, E.: *Historia de la Ópera Argentina*. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1997, p. 23.

El precio del abono por 90 representaciones de ópera era, teniendo en cuenta que se trata de ópera, relativamente módico. Quizás ello pueda achacarse a que no había ningún cantante de primera fila.

Localidades	Precio por la temporada (en pesetas)	Resulta a diario (en pesetas)
Palcos, plateas y principales sin entrada	1440	16
Plateas pequeñas sin entrada	900	10
Cubillos sin entrada	720	8
Palcos principales y plateas interiores sin entrada	720	8
Palcos de segundo piso sin entrada	720	8
Palcos de segundo piso interiores sin entrada	360	4
Palcos de tercer piso sin entrada	382'50	4'25
Butacas con entrada	247'50	2'75
Delanteras de segundo	157'50	1'75

piso con entrada		
Butacas de segundo piso con entrada	135	1'50
Delanteras de tercer piso con entrada	135	1'50

La temporada se inauguró el día 3 de noviembre de 1883, con la ópera de Verdi, *“La Forza del destino”*. El reparto fue el siguiente:

Natividad Martínez	Leonor
Adela Aimeri	Preciosilla
Francisco Runcio	Don Álvaro
Juan Guaccarini	Calatrava
Enrique Jordá	Guardián
José Campanari	Lego (Melitón)
Director de orquesta	Riccardo Boniccioli

“La Forza del destino” se repitió los días 4, 5, 6, 11, 20 y 22 de noviembre. En el mes de diciembre, el 26-31. El día 6 salió publicada la crítica de Ignacio Vidal sobre la inauguración de la temporada. De acuerdo con este musicógrafo, la temporada se retrasó un día a causa de la lluvia. Ignacio Vidal y Teruel prefería haber abierto la temporada con Meyerbeer o con la *“Aida”*

verdiana. Los cantantes evidenciaron el nerviosismo del estreno, lo que restó brillo a la representación. Enrique Jordá es un barítono de voz carnosa, poderosa, aunque algo endeble en el registro grave. Fue en conjunto, una representación mínimamente aceptable, con su mejor momento en el *concertante* del Acto II:

INAUGURACIÓN DE LA TEMPORADA

Por fin, y gracias al sol que se dignó rasgar el tupido velo que las noches formaban, impidiéndonos ver durante algunos días la bóveda celeste, pudo inaugurarse en la noche del domingo la temporada del primero de los coliseos de esta ciudad, en vez del día anterior, según estaba anunciado, y que no se verificó por causa del mal tiempo.

Jamás se le había ocurrido a nuestro menguado entendimiento que el motivo referido pudiera obstar a la apertura de un teatro; pero miradas las cosas con detenimiento, la indicada suspensión tiene más miga de lo que a primera vista parece, dada la íntima y estrecha conexión que existe entre los hechos del orden natural, con los que pasan en esta vida contingente y mudable.

Porque el empresario, que es hombre que sabe dónde le aprieta el zapato, consultando con sus intereses, se hizo sin duda la reflexión de que estando vendidas todas las localidades, el público no dejaría de asistir al teatro, pues no están los tiempos para tirar el dinero a la calle, para lo cual tenía que sufrir las desagradables contingencias del barro y de la lluvia, que le pondrían de un humor endiablado, y por consiguiente en las peores condiciones para juzgar a los artistas que por primera vez pisaban la escena valenciana. Imagínense nuestros lectores un tribunal, cuyos componentes estuvieran en semejante disposición de ánimo, y los nervios en tensión, cómo fallaría a los que habían de someterse a sus soberanas e inapelables decisiones. ¡Dios nos libre!. Habían de poseer los artistas voz de ángelo y les parecería de demonio, y a este tenor todo lo demás.

Esto, unido a según qué malas lenguas, el empresario tiene sus puntas y ribetes de supersticioso, achaque que ha contraído en su reciente viaje a Italia, cuyos habitantes lo poseen en grado superlativo, parece que vio en el título de la obra anunciada para el debut de la compañía, algo de mal agüero; así fue que sin vacilar, y consultando con il suo destino, en un periquete dio contraorden suspendiendo la función.

Ya, pues, no extrañaremos que en lo sucesivo cuando se anuncie la apertura de un teatro, a continuación de la consabida cláusula <el abono será a todo evento>, se ponga la siguiente: "El teatro se abrirá el día tal si el tiempo lo permite." He aquí una analogía, que Sobaquillo, el inimitable revistero de toros de Madrid, no había tenido en cuenta al señalar los puntos de contacto que hay entre los cuernos y la música. ¡Si tendrá razón! Mucho lo sentiría, aunque nosotros recordamos que un espectador en el paroxismo de su entusiasmo a la vista de una representación de ópera exclamaba con toda la fuerza de sus pulmones: ¡cabaaaallos...! ¡cabaaaallos! Si sería... caballística el tal sujeto.

Pero esto es mucha entrada para una revista musical y nosotros no tenemos la habilidad de la encantadora Montes para alargarla con el éxito que alcanza esta inimitable artista del género flamenco. (...) Con que entremos en materia y Dios ponga tiento en nuestras manos.

El teatro al levantarse el telón presentaba un golpe de vista magnífico. No un sol, y vaya para revelar las facultades de los artistas, lo dicho, nuestras pobres entendederas no hallan una razón que abone semejante preferencia. Antes era costumbre iniciar la temporada con una ópera del autor entonces en boga. Hoy atendidas las circunstancias de lugar, hubiésemos preferido una ópera de Meyerbeer, y aun del mismo Verdi, pero limitándole solo a su grandioso spartitto Aida.

Prosigamos en la reseña de la ejecución de la obra indicada. El primer artista que se presentó en la escena fue nuestra compatriota la señora Martínez, encargada de representar la parte de Leonor. Cantó su romanza algo sobrecogida, lo que nada tiene de extraño, pues el aspecto del teatro estaba imponente. Oyó algunos aplausos que fueron apagados por los siseos del público de las alturas, es decir, del sitio donde lo mismo se forja el rayo que troncha el árbol de las ilusiones, como la benéfica lluvia que lo fecunda y desarrolla para que produzca óptimos y sazonados frutos en bien del arte.

Salió luego Don Álvaro, o sea el tenor señor Runcio, quien en cuestión de orgasmo le daba quince y raya a la Sra. Martínez. Llevaba el expresado artista un escote tan bajo que nos hizo temer por su salud.

En resumen: el primer acto pasó en silencio y nosotros no queremos turbarle escribiendo más de lo que en él ocurrió.

En el primer cuadro, o sea el del mesón, se dieron a conocer la mezzosoprano, (...) y el barítono (...). Con el primero de los citados artistas que muestra gran predilección por las notas agudas, se mantuvo reservado el público, cuando la oyó en la canción guerrera. No sucedió lo propio con el Sr. Guaccarini, que posee una hermosa voz de timbre claro que maneja,

especialmente en los registros medio y superior, con mucha soltura y franqueza, pero tiene el inconveniente de no prestarse a las inflexiones tonales que requieren los matices del sentimiento.

No obstante este defecto, el público le aplaudió mucho al terminar el racconto, llamándole al palco escénico. La preghiera (...) salvo algún detalles alcanzó un buen conjunto.

Se nos olvidaba: en este cuadro lució sus habilidades el cuerpo coreográfico, cuyo personal, artísticamente hablando, es bastante malito, y esto que nos consta que el apreciable Gimeno ha procurado sacarle punta.

Del mesón pasamos al convento. La señora Martínez cantó con más seguridad el andante con que empieza este cuadro, permitiéndonos apreciar mejor sus facultades. Su voz es un tanto desigual, sobresaliendo la cuerda aguda que ataca con seguridad y bravura, emitiendo unas notas claras y redondas. De los demás registros, el central es el que flojea por falta de aliento suficiente. Por lo demás sabe moverse en escena e imprime a sus actitudes un carácter propio y adecuado al personaje y a la situación.

Durante el curso de este acto hicieron su presentación nuestro paisano el bajo Sr. Jordán y el barítono Sr. Campanari. El Sr. Jordá tiene su voz robusta, voluminosa, especialmente en las cuerdas central y aguda, mientras que la grave es bastante débil. Terminado el dúo de tiple y bajo, el público aplaudió a sus intérpretes Sra. Martínez y el Sr. Jordá.

Lo mejor que tuvo la obra fue el gran concertante con que finaliza el referido cuadro. Fue un modelo de afinación y de buen gusto, en cuya ejecución rivalizaban la masa coral y la orquesta, con mucha habilidad dirigida por el maestro Sr. Boniccioli, a quien enviamos la expresión de nuestra simpatía por el éxito que alcanzó dicho concertante. La concurrencia no se contentó con aplaudirle, cuando ocupaba el señor Boniccioli la silla, sino que lo llamó al palco escénico para rendir un homenaje a su talento.

En el tercer acto, no consiguió todavía el señor Runcio inclinar el ánimo del público a su favor. El recitado y la romanza resultaron descoloridos a causa de la pavora de que se hallaba dominado dicho artista. Otro tanto sucedió en el duettino del cuadro siguiente. En cambio el Sr. Guaccarini mereció los sufragios del público que le aplaudió calurosamente en el aria de dicho cuadro.

El cuadro del campamento pasó como en familia.

La escena de la distribución de la sopa, y vamos llegando por fin al ídem de nuestra reseña, estuvo animada por parte de

los coros y el Sr. Campanari, que cantó su parte de lego con mucha intención y propiedad.

En la escena del desafío, el Sr. Runcio se creció más, emitiendo con calor algunas frases en el dramático dúo, siendo llamado juntamente con el barítono a la escena.

La Sra. Martínez mereció idéntico honor, por la atinada ejecución que dio al andante <Pace mio Dio>.

Resumen: el conjunto de los principales artistas que debutaron en La Forza del destino, presenta una circunstancia muy atendible, cual es la de la igualdad. Si las obras se ponen en escena con el mismo esmero que se ha representado la indicada, creemos que el público se dará por satisfecho y la empresa verá premiados sus esfuerzos.

Ignacio Vidal.⁵³⁴

“Lucrecia Borgia” fue la ópera que subió a la escena tras “La Forza del destino”. Y lo hizo el día 7 de noviembre. Un fracaso:

No salió satisfecho el público que asistió anoche al teatro Principal con objeto de ver la representación de la ópera de Donizetti Lucrecia Borghia. La Sra. Martínez no cantó las tiernas y delicadas melodías de la cavatina del primer acto con la pureza y corrección que exigen, ni acentuó como es debido algunas de las apasionadas frases de su dúo con el bajo. Solamente en el final la encontramos muy bien, echando de menos el aplauso que se merecía.

El tenor Runcio defraudó las esperanzas que a muchos hizo concebir en la interpretación de la parte de Genaro. Reveló dicho cantante desconocimiento de este personaje, y además no pudo o no supo sacar todo el partido de que es susceptible su bonita voz.

Solamente pudo salvarse del naufragio que corrió la ejecución de dicha ópera, nuestro paisano el bajo Sr. Jordá, quien pudo hacer presa del aria del cuadro segundo. En efecto, el andante <Vieni la mia vendetta>, lo dijo con excelente entonación y buen estilo, y en cuanto al “allegro”, hizo alarde de su voz pastosa, cantándolo con brío y seguridad. Pero nos ha de permitir nuestro paisano que le recomendemos más sobriedad en los movimientos y más aplomo en sus actitudes.

El público aplaudió al Sr. Jordá al final de dichas piezas.

⁵³⁴ “El Mercantil Valenciano”, 6 de noviembre de 1883.

*La Sra. Aimery nos hubiera gustado en el brindis, si hubiese prescindido de ciertos adornos superfluos.*⁵³⁵

El día 15 de noviembre se representó “*Un ballo in maschera*”. Se repitió el 23 de noviembre, y los días 3-28 de diciembre.

El 16 de noviembre subió al proscenio del Teatro Principal una ópera muy querida por la prensa y por el público: “*La Africana*”.

Selika	Erminia Spitzer
Vasco de Gama	Orestes Capelletti
Nelusko	Agostino Guaccarini
Inés	Rosita Negri
Don Pedro / Sumo Sacerdote	Ludovico Viviani

Al tratarse del *capolavoro* de Meyerbeer, “El Mercantil Valenciano” hizo la correspondiente crítica musical. En primer lugar, es curioso cómo un cantante, Ludovico Viviani, interprete dos papeles en una misma ópera, lo cual es un indicio de la economía de recursos. Erminia Spitzer brilló especialmente en el Acto IV. Su *partenaire*, Orestes Capelletti, anduvo a su altura, aunque su romanza de referencia en el mismo acto, <*Oh, paradiso*>, fue un tanto desaborida. Un tenor de escasa voz pero buena técnica. Asimismo, Agostino Guaccarini cuajó una buena actuación, con su hercúleo caudal sonoro:

Lo avanzado de la hora en que terminó anoche la representación de <La Africana>, nos obliga a ser sobrios en

⁵³⁵ “El Mercantil Valenciano”, 7 de noviembre de 1883.

esta reseña. Diremos en primer término que a pesar de lo desapacible de la noche, el público se apresuró a tomar sitio en el teatro Principal, que, al descorrerse la cortina ofrecía un aspecto deslumbrador.

Hablando, pues, en términos generales de la ejecución que alcanzó la ópera citada, manifestaremos que ésta se resintió, no de falta de ensayos, pues éstos han menudeado bastante, sino del largo promedio que ha habido entre la representación de anoche y el ensayo general, que si mal no recordamos, se verificó hace ocho días. Así se explican ciertas desigualdades y faltas de ajuste que se notaron especialmente en las piezas concertantes, y la marcada inseguridad que se revelaba en algunos artistas. Defectos son éstos que esta noche creemos serán remediados.

Erminia Spitzer, la artista predilecta del público valenciano que conserva aún frescos los recuerdos de su vida artística, como asimismo las gratas emociones que despertó en su alma hace diez años, fue saludada al aparecer por vez primera en escena con una nutridísima y calurosa salva de aplausos que llenó de emoción a la casi paisana nuestra, que se adelantó al proscenio para demostrar por medio de expresivos ademanes su reconocimiento a sus antiguos amigos.

Estas demostraciones eran las menos a propósito para que la Sra. Spitzer pusiera de relieve sus facultades; pero vino el segundo acto, y con más posesión de ellas, cantó la balada con exquisito gusto, modulando su voz pastosa con la delicadeza y finura que lo hacía en sus buenos tiempos. El público la aplaudió al final de dicho pezzo.

Pero donde la Sra. Spitzer rayó a notable altura, fue en el grandioso dúo del cuarto acto, en donde hizo gala de su maestría acentuando las frases con la pasión que éstas reclaman y emitiendo las notas agudas con firmeza y seguridad. La concurrencia no cesó de aplaudirla, lo mismo que al Sr. Capelletti, tenor que anoche debutaba en la escena valenciana.

Es el Sr. Capelletti un verdadero artista. No se distingue por su voz que es de escaso volumen, pero en cambio la emite de un modo incomparable, fraseando deliciosamente, y detallando la melodía como si empleara un buril. Conocedor de lo que trae entre manos, en momentos oportunos emplea un efecto de voz, cuyo resultado es un aplauso unánime. Así sucedió anoche en los recitativos del primer acto, y especialmente en el dúo. En el andante <¡Oh, paradiso!> le encontramos algo incoloro.

También fue objeto de grandes aplausos el barítono Guaccarini. Este artista, al revés del Sr. Capelletti, todo su poder dimana de su privilegiado órgano vocal, con cuyas

espléndidas sonoridades, domina, subyuga y arrastra al público; prueba de ello fue la extraordinaria ovación que se le tributó en la balada de Adamastor y en el “allegro” de su aria final, mereciendo la primera los honores de la repetición.

La Srta. Negri, que vertió con bastante corrección los bellos cantábiles de su cavatina, no estuvo tan segura en el segundo acto.

El Sr. Viviani en sus dos naturalezas, Don Pedro y el Gran Sacerdote, no pasó de mediano.

Igual calificación merecen los coros.

De la orquesta esperamos más, y a ello nos da derecho su inteligente director Sr. Boniccioli, de quien esperamos también que esta noche atenderá con más cuidado a lo que pasa en la escena, pues de esta manera resultará el cuadro más completo.⁵³⁶

“La Africana” se repitió al día siguiente, el 17 de noviembre. Esta segunda representación mejoró mucho sus resultados, con un Guaccarini desplegando su torrente sonoro, y un Capelletti haciendo gala de sus delicados matices:

Como era de esperar, la segunda representación de <La Africana>, mejoró anoche en tercio y quinto. La orquesta y la masa coral formaban el fondo de un hermoso cuadro, en el que se destacaban en primer término con trazos vigorosos y bien entonados de color, las interesantes figuras de Selika, Vasco de Gama y Nelusko. Los demás personajes secundarios no desentonaron el conjunto, y para que éste fuera completo y acabado, asistió al concilio un obispo más, quien según la feliz concurrencia de un amigo, no pudo concurrir la noche anterior por causa del mal tiempo.

Demás está el decir que menudearon los aplausos durante la representación y que fueron objeto de las placenteras demostraciones del público la Sra. Spitzer que lució su ventajosa escuela de canto en la balada <Figlia del sol> y en el bellísimo dúo del cuarto acto que dijo con expresiva acentuación, y sin apelar a recursos de brocha gorda; el Sr. Capelletti que hizo gala de un estilo correcto y de una emisión pura, empleando los matices más delicados y afiligranando la ejecución con exquisitos detalles. El público para no perder ni una sola nota del citado dúo, tenía que reprimir su entusiasmo,

⁵³⁶ “El Mercantil Valenciano”, 17 de noviembre de 1883.

que estalló al terminar dicha pieza de un modo ruidoso, llamando a la Sra. Spitzer y al Sr. Capelletti, repetidas veces al palco escénico.

Y por último, el Sr. Guaccarini hizo un derroche de voz en la balada del acto tercero y en el allegro de su aria, siendo asimismo llamado a la escena.

Respecto a los demás artistas como la señorita Negri y los Sres. Viviani y Mongini, no descompusieron el conjunto.

Hemos de reprochar al coro de hombres la actitud pasiva que guardan, cuando Vasco, en el acto cuarto, les pide con voz suplicante le dejen en libertad. En vez de mostrar fiereza, oyen con indiferencia las súplicas de dicho personaje, desluciendo la situación. Pero estos detalles son corregibles y por eso los señalamos.

Nuestra enhorabuena a la empresa por el excelente cuadro de artistas que representan <La Africana>. La imparcialidad nos obliga a consignarlo así.⁵³⁷

También la tercera función de “La Africana”, celebrada el 18 de noviembre, fue recogida por la prensa. Otra buena representación. “El Mercantil Valenciano” censura los decorados con ironía, en particular el Acto IV:

La tercera representación de <La Africana> atrajo al teatro Principal la noche del domingo un numeroso público. Fueron objeto de grandes aplausos la Sra. Spitzer, cuya impostación de voz va mejorando y mejorará aún más a medida que la vaya ejercitando; el Sr. Capelletti que hace un Vasco inapuntabile por la dulzura y suavidad con que modula e hila los sonidos, y por la gallarda interpretación con que representa tan interesante personaje, y el Sr. Guaccarini, por las espléndidas sonoridades que arranca a su órgano vocal.

Las demás partes no descompusieron el conjunto, y esto significa mucho, tratándose de una ópera que no tiene desperdicio, y en la que los detalles no pueden pasar desapercibidos como sucede en otras obras.

Algunos colegas se lamentan, y con sobrada razón, del pésimo estado en que se encuentra el decorado que se exhibe en <La Africana>. Efecto, Vasco, al penetrar en el Indostán, debe sufrir una ilusión óptica, cuando lo compara nada menos que a un paraíso. Esto en verdad no es imputable solo a la empresa, sino también a la Diputación que es la propietaria del teatro, y

⁵³⁷ “El Mercantil Valenciano”, 18 de noviembre de 1883.

*por esto mismo debía tener en cuenta que es de todo punto indispensable pensar en la construcción de algunas decoraciones que están haciendo mucha falta, para que las obras se pongan en escena, si no con lujo, al menos con decencia y propiedad.*⁵³⁸

Una ópera de tanto *glamour* como “*La Africana*” no podía reducirse a tan sólo tres representaciones. Se repitió el 21 de noviembre y, ya en el mes de diciembre, los días 1-9-25.

El 24 de noviembre le tocó el turno a otra ópera francesa: “*Faust*”. La *mise en scène* de esta ópera se produjo nuevamente a día siguiente, 25 de noviembre.

Margarita	Erminia Spitzer
Siébel	Adela Aimeri
Faust	Orestes Capelletti
Valentín	José Campanari
Mefistófeles	Enrique Jordá

“El Mercantil Valenciano” aprovechó la circunstancia para ofrecer una crítica *pack*, en donde, con un mismo texto, reseñó las dos funciones; aunque, en rigor, dados los titubeos de la primera función, la crítica musical se orientó sobre todo hacia la segunda, en donde Erminia Spitzer coronó una gran actuación. Más discreta estuvo Adela Aimeri. No podemos decir gran cosa de los restantes, porque el microfilm está deteriorado:

⁵³⁸ “El Mercantil Valenciano”, 20 de noviembre de 1883.

Dos representaciones ha dado la compañía lírico-italiana del Teatro Principal de la bella creación de Gounod titulada Faust, y en ambas se ha visto muy concurrido de un distinguido público el expresado coliseo. Confiada su interpretación a las Sras. Spitzer y Aymeri y a los Sres. Capelletti, Campanari y Jordá, como partes principales, en la primera noche se resintió de falta de seguridad, razón por la que nosotros preferimos aguardar la segunda representación, en la que era de esperar que las facultades de los artistas se pondrían de manifiesto en todo su apogeo y plenitud. A partir de esto, nuestro juicio versará sobre la segunda representación.

Herminia Spitzer, la distinguida artista que hace algunos años hizo su presentación ante el público de Valencia, interpretando la parte de <Margarita> en el <Faust>, volvía a cantar esta misma ópera que tantos y tan legítimos triunfos le proporcionó en el primer periodo de su brillante carrera. Herminia comprende y siente el personaje que representa, hasta el punto de que más de una vez la hemos oído decir, con la ingenuidad propia de un artista de corazón, que aunque llegase a complacer a la parte más exigente del público, ella no quedaría jamás satisfecha, porque la creación de Goethe no es de las que pueden tomar carne y hueso, porque la figura de <Margarita> se adivina y no se hace: se la ve con los ojos del alma, pero no se la da vida y realidad en el escenario de un teatro.

Que no resulte desdibujada la figura: que el espectador la adivine tal y como la concibió el poeta, es lo único que puede proponerse un artista, y esto, en honor de la verdad, debemos confesar que lo consigue la Sra. Spitzer. La balada del <Re di Thule> la dice con encantadora sencillez, imprimiendo a las notas un acento de melancolía, que revela el verdadero estado del corazón de <Margarita>, en aquellos momento en que en vano se esfuerza por apartar de sus ojos la imagen del hombre que ha encendido en su candorosa alma el fuego de una pasión irresistible: el aria de las joyas la canta con mucha afinación y hasta con verdadera delicadeza, pero sin darle todo el colorido que requiere y que la misma artista le dará, estamos seguros, en las representaciones sucesivas. El público premió el trabajo de la Sra. Spitzer con nutridos aplausos a la terminación del aria. El dúo que sigue a este <pezzo>, fue interpretado de manera irreprochable por nuestra artista: la Sra. Spitzer, inspirándose en el tejido de armonías cadenciosas que van envolviendo como una nebulosa la idea melódica que canta, dio a sus inflexiones de voz la expresión y el encanto que exige la amorosa escena entre <Margarita> y <Faust>, y dijo algunas de las frases de este dúo con verdadera inspiración.

En la escena de la iglesia y en el dúo y trío final de la ópera, la señora Spitzer prestó a su canto siempre afinadísimo el

concurso de su ademán, de su gesto, de su acento, en suman, de esas dotes que sólo se adquieren mediante el estudio, y sin las cuales el personaje resulta incompleto.

El público que estuvo parco durante toda la noche en demostraciones de contento, no vaciló en otorgarlas a la señora Spitzer, que con el tenor Capelletti las merecieron con justicia repetidas veces.

La señora Aymeri estuvo discreta en la parte de Siebel, recibiendo aplausos en la romanza del acto tercero.

El tenor Capelletti es la mejor demostración del inmenso poder que tiene el arte sobre la naturaleza. Los medios vocales que posee no son gran cosa, pero los suple, enmienda y corrige (...).⁵³⁹

“Faust” volvió a subir a la escena del Teatro Principal los días 27 y 30 de noviembre, y 4-20 de diciembre.

El 28 de noviembre le tocó el turno a “Ernani”. De esta ópera de Verdi hubieron otras funciones: 29 de noviembre, 2-8-21 de diciembre.

Una ópera como “La Favorita” requiere una soprano *ligera*. Y la compañía no la tenía. Por esta razón, se contrató a la soprano *de coloratura* Francesca Prevost. Era una buena soprano, en cuyo repertorio particular destacaban “La Traviata” y “Lucia di Lammermoor”.⁵⁴⁰ Aunque estaba prevista estrenar esta ópera de Donizetti el día 10 de diciembre, un temporal de nieve retrasó la llegada de la Srta. Prevost dos días. Por esa razón, “La Favorita” subió a la escena por vez primera en la presente temporada teatral el día 12 de diciembre. Se repitió los días 15-22-30.

La presencia de Francesca Prevost en Valencia tenía que rentabilizarla el empresariado del Teatro Principal. Por tal motivo, al día siguiente, el 13 de

⁵³⁹ “El Mercantil Valenciano”, 27 de noviembre de 1883. (El periódico de ese día que se conserva está amputado; por lo que no podemos completar el texto de la crítica musical).

⁵⁴⁰ BENINI, A.: “L’operosa dimensione scapigliata di Antonio Ghislanzoni”. En: *Atti del convegno di studio svoltosi a Milano, a Lecco, a Caprino Bergamasco nell’autunno 1993*. Milano, Istituto per la storia del Risorgimento italiano, Comitato da Milano, Associazione Giuseppe Bovara di Lecco, 1995, 277 p.

diciembre, subió otro título *belcantista*, de Donizetti, que requiere el concurso de una soprano *d'agilità*, "*Lucia di Lammermoor*". Aunque Francesca Prevost no tenía una gran voz –muchas sopranos de coloratura o *d'agilità* tampoco la tienen- fraseaba bien y ejecutaba correctamente todo tipo de cabriolas aéreas y agilidades vocales. Empero, no tuvo su mejor noche. Todo lo contrario que al tenor principal, Orestes Capelletti. "El Mercantil Valenciano" reconoció en su crítica que *<hizo un Edgardo inimitable>*. Sobre José Campanari, era un cantante flojo:

Con afán era esperada la representación del bello e inspirado spartitto de Donizetti, Lucia di Lammermoor, y buena prueba de ese afán, que habían contribuido a crearlo ciertas noticias favorables circuladas sotto voce, era la numerosa y selecta concurrencia que anoche ocupaba el elegante teatro Principal.

Debutada en dicha ópera la tiple leggera señorita Prevost, que viene precedida de una gran reputación. Si bien sobre esto se exagera demasiado, lo cual lejos de favorecer a un artista, más pronto le perjudica, no por esto hemos de dejar de reconocer, que la debutante tiene indiscutibles méritos, y además que está justificada la ovación que el público la tributó después de la difícil fermata con que termina el bellissimo andante del aria de <la locura>.

No es una gran voz la de la Srta. Prevost, ni sobresale por su extensión ni por la igualdad de sus registros; pero en cambio frasea bastante bien, y sobre todo posee abundantes recursos conocidos con el nombre genérico de fioriture, tales como grupetos, volatas, notas picadas y de salto, escalas, etc...

En la cavatina estuvo bastante insegura, lo que nada tiene de extraño atendido la emoción de que estaba poseída y que embargaba su voz; pero poco a poco fue recobrando la serenidad, hasta que vino el tercer acto, en el que desplegó todas sus facultades, y muy en particular su maestría y buena ejecución, siendo llamada al palco escénico tres veces consecutivas.

Con quien el público estuvo todavía más expresivo en sus manifestaciones, fue con el tenor Capelletti, que hizo un Edgardo inimitable. Cantó de un modo notable el andante <Sulla tromba>, oyendo al terminar nutridos aplausos, como asimismo al fin del "allegro" del dúo, siendo llamado tres veces a la escena.

Pero en donde alcanzó Capelletti una gran ovación, fue en la escena de la maldición, imprimiendo al acento de su voz y al ademán un efecto altamente dramático, como lo reclama la situación que en dicha escena se representa, lo que valió a dicho artista nuevas llamadas al palco escénico.

En el andante final, sin duda efecto del cansancio, el Sr. Capelletti apeló en algunos momentos al registro de falsete, pero sin que se resintiese por ello dicho andante de falta de corrección en su estilo, ni de buen gusto. Después de las estrofas finales, fue asimismo aplaudido.

El Sr. Campanari se recomendó antes de comenzar la ópera a la indulgencia, que bien la necesita, como dice cierto personaje de Campanone.

Los Sres. Mongini y Viviani salieron bien de sus respectivas particellas.

A los coros les pasa lo que al herrero de Tibi.

*La orquesta, bien.*⁵⁴¹

Lucia	Francesca Prevost
Edgardo	Orestes Capelletti
Lord Enrico Ashton	José Campanari
Lord Arturo Bucklaw	Juan Mongini ⁵⁴²
Raimondo Bidebent, un capellán calvinista	Ludovico Viviani

“*Lucia di Lammermoor*” se repitió los días 14-23-27 de diciembre. “El Mercantil Valenciano” se ratificó en sus opiniones. La pareja de cantantes estelares mejoraron mucho su actuación. Francesca Prevost, cuya mejor gama es la central, interpretó modélicamente el <laberinto> de coloraturas ornamentales, como si fuese un festival de <pirotecnia>. Por su parte, Orestes Capelletti hizo gala de su canto *fino*: fraseo delicado, riqueza de matices y emisión franca:

⁵⁴¹ “El Mercantil Valenciano”, 14 de diciembre de 1883.

⁵⁴² Es posible que Mongini, tenor secundario, interpretase a “Normanno”, un cazador, criado de Enrico.

La segunda representación de la ópera Lucia di Lammermoor verificada la noche del viernes en el teatro Principal, proporcionó a la Sra. Prevost y al Sr Capelletti, entusiastas y repetidas muestras de agrado por el acierto con que interpretaron sus respectivos papeles.

Repuesta ya la Sra. Prevost de la fuerte impresión que causa por lo general a un artista el encontrarse en presencia de un público que le es desconocido, hizo ostentación de sus facultades, lo que permitió que pudiéramos apreciarlas en su justo valor.

Dijimos en el rápido juicio que hicimos pocos instantes después de haber oído a la señora Prevost, la noche que se presentó por primera vez en la escena de dicho teatro, que encontrábamos manifiestas señales de desigualdad en sus medios vocales. Efectivamente, la cuerda que mejor vibra en la garganta de la citada artista, y que mayor plenitud y sonoridad ofrece, es la central; mientras que las extremas acusan notable debilidad, hasta el punto de que se llega a dudar con fundamento si constituyen verdaderos sonidos, lo que reduce la extensión de su órgano vocal.

En cuanto al manejo de esta voz, hemos de manifestar que la señora Prevost, bajo este punto de vista, demuestra ser una excelente cantatriz que conoce los variados resortes de la vocalización, como lo ha demostrado en la especialísima fermata que ejecuta al final del andante <Ardon gli incensi>, y tan especial es, que tan sólo ha tenido dicha artista las condiciones de su deficiente voz, pero no las que rigen el buen gusto.

Y ya que hablamos de gustos, al nuestro satisface más, infinitamente más, la manera exquisita, delicada y pura con que vierte la melodía de dicho andante, que aquél intrincado laberinto de vocalización con que la termina, los cuales se asemejan a fuegos de pirotecnia.

Después de todo, la empresa ha hecho una buena adquisición con la Sra. Prevost, lo que permitirá dar mayor variedad a las obras, pues en el público hay diversidad de gustos, y el acierto de una empresa inteligente está en procurar que todos los gustos sean satisfechos.

Acerca de cómo interpreta el Sr. Capelletti su parte de Edgardo, ya expusimos en términos generales el otro día nuestra opinión sobre este particular. Nosotros hemos de insistir en la que venimos manteniendo sobre las condiciones más apetecibles que deben reunir los cantantes que pisen las tablas de nuestro teatro Principal. En la imposibilidad de que vengan a él en temporadas ordinarias cantantes dotados de voces frescas, bien timbradas y de regular extensión, y al mismo tiempo que sean excelentes artistas, es preferible que

reúnan esta última condición, aunque algo dejen que desear sus medios vocales.

Vale mucho más un fraseo delicado, una emisión franca, una exquisita modulación y un oportuno empleo de matices, cualidades que concurren en el apreciable artista Sr. Capelletti, que todos esos despilfarros de voz a que suelen recurrir los cantantes hueros y desprovistos de sentimiento artístico. Ya sabemos que el desiderátum sería un cantante que reuniera ambas condiciones, pero... se dan muy contados casos.

En este sentido, pues, se hallan muy justificadas las ovaciones que el público tributa a tan distinguido tenor, lo mismo que esos movimientos de entusiasmo que despierta cuando resuelve una frase por medio de una magnífica cadencia, lo cual demuestra que conocer la cuadratura de aquélla.⁵⁴³

Tras una nueva función de “*Lucia di Lammermoor*” el día 16 de diciembre, dos días después subió a la escena del Teatro Principal una ópera de Verdi, “*Rigoletto*”. En el reparto, las Sras. Prevost y Aymeri, y los señores Runcio, Guaccarini y Viviani. Además del día 18, también se representó el 19.

Gilda	Francesca Prevost
Maddalena	Adela Aimeri
Duque de Mantua	Francisco Runcio
Rigoletto	Agostino Guaccarini
Sparafucile	Ludovico Viviani

Otra crítica *pack* del diario “El Mercantil Valenciano”, que considera a “*Rigoletto*” la mejor ópera de Verdi, tras “*Aida*”. No pasó de aceptable. El tenor Francisco Runcio eliminó una importante fermata; pero debemos recordar a este respecto que en el siglo XIX algunos cantantes lo hacían. Incluso aún en

⁵⁴³ “El Mercantil Valenciano”, 16 de diciembre de 1883.

el último cuarto del siglo XX ha habido artistas que eliminaban las *cabalettas*, sin que ello nos parezca correcto, como tampoco le pareció al periódico liberal valenciano:

En las dos últimas noches se ha representado en el teatro Principal la ópera de Verdi <Rigoletto>. Es sin disputa la mejor obra de este popular maestro, excepción de <Aida>, pues en ella se ven impresas las huellas de la profunda transformación que se iba operando en el genio del compositor, en cuyos trabajos se observa de una manera paulatina y progresiva las modificaciones que el arte lírico-dramático ha ido sufriendo.

Pero no es de la ópera de lo que debemos hablar, por ser sobrado conocida, sino de su ejecución.

La parte de Gilda ha sido desempeñada por la Sra. Prevost, que salvo algunas resistencias que su garganta oponía a la emisión de algunas notas apasionadas, en general estuvo bien, cantando su aria del segundo acto con exquisito gusto y regular corrección.

El tenor Runcio interpretó su parte medianamente. Anoche suprimió la fermata con que termina el andante de su dúo con la tiple, a causa de lo ocurrido la noche anterior. Este sistema podrá ser muy cómodo, pero no deja de ser incorrecto.

El papel de protagonista estuvo encomendado al barítono Sr. Guaccarini, que no pasó de regular, pues no imprimió al canto toda la expresión, todos los matices de que es susceptible el dramático personaje de la citada obra.

El Sr. Viviani estuvo discreto en la ejecución de Sparafucile y la Sra. Aymeri no descompuso el cuadro.

*Los coros y la orquesta bien.*⁵⁴⁴

El Año Nuevo se despertó con “*Lucia di Lammermoor*”.

El 3 de enero de 1884 se representó por fin “*Los Hugonotes*”, preparada con bastante antelación y varias veces aplazada. El reparto fue el siguiente:

Valentina	Herminia Spitzer
Margarita de Valois	Francesca Prevost

⁵⁴⁴ “El Mercantil Valenciano”, 20 de diciembre de 1883.

Urbano, el paje	Adela Aymeri
Raoul de Nangis	Orestes Capelletti
Marcelo	Enrique Jordá
Nevers	José Campanari
Saint Bris	Ludovico Viviani

El repentino fallecimiento del padre del crítico Ignacio Vidal Teruel le impidió hacer la crítica musical de ese *Opus Magnum* del genial Meyerbeer. La segunda representación de “*Los Hugonotes*”, el 4 de enero, fue la que criticó el periódico “El Mercantil Valenciano”. Fue una buena representación, en donde casi todos los cantantes estuvieron a la altura de las circunstancias de la partitura del compositor berlinés, salvo, precisamente, el bajo Enrique Jordá. Hasta los coros y el cuerpo de baile estuvieron bien. Erminia Spitzer y Orestes Capelletti brillaron con luz propia:

La segunda representación de <Los Hugonotes> (...)

La orquesta ejecutó anoche con brillantez el preludio, y los coros cantaron mejor todo el primer acto, especialmente la escena de la orgía.

El raconto del tenor, valió al Sr. Capelletti muchos y justos aplausos: la frase con que terminó el aria, la dijo con sentida expresión, poniendo de relieve una vez más la pureza de su método de canto y sus conocimientos artísticos.

Nuestro paisano el bajo Sr. Jordá, hace un <Marcelo> muy discreto. La canción de la <Rochela> la cantó muy bien, y lo mismo en esta pieza que en lo restante de la obra, será más aplaudido, si procura imprimir a sus movimientos y a su manera de estar en escena el carácter propio del personaje que representa. Nuestro público no se contenta hoy con que un artista lírico cante bien, exige algo más; quiere que la ficción escénica se acerque todo lo posible a la realidad, y que el artista, desprendiéndose por un momento de su carácter personal, se apropie el que corresponde al personaje que representa tal y como lo concibió el autor de la obra. El Sr. Jordá, que tiene buena voz y un regular método, puede abrirse

bonito porvenir si sigue nuestro consejo y de hoy más atiende, tanto como al canto, "a la manera de hacer".

Justo estuvo el público aplaudiendo la romanza que cantó la Sra. Aymeri en el primer acto. El papel de paje se amolda perfectamente a las condiciones de esta artista, a la que vemos siempre trabajar con verdadero amor; afina mucho y saca de sus facultades todo el recurso posible.

Nada tenemos que rectificar del juicio que ayer nos mereció la Srta. Prevost. El papel de Margarita no lo hemos oído nunca tan bien hecho en el teatro Principal, y aun podremos añadir que en otros teatros de mayor categoría.

El aria del segundo ato <O lieto suol de la Turena> la ejecutó magistralmente, y sin abusar de los picados trinos y todos esos adornos que se conocen bajo el nombre genérico de floriture hace prudente ostentación de su agilidad de garganta, lo cual no obsta para que imprima acento dramático a las frases que lo requieren.

La escena del juramento y concertante final no responden a lo demás del acto. Hay necesidad de reservas que después del todo están muy puestas en razón.

El tercer acto de <Hugonotes> es, como saben los amantes del arte, una sarta de perlas: desde el rataplán, que bien ejecutado gusta mucho, hasta el final, que es grandioso; en todo él se retrata el genio poderoso del eminente maestro.

Los que han asistido estas noches al Teatro Principal no habrán quedado descontentos de la interpretación que ha alcanzado, y eso que el septimino que tan bien hemos oído otras veces, resulta descolorido, porque el Sr. Capelletti no dice la frase culminante con la brillantez y brío que requiere la situación.

Los coros no parecen los mismos que de ordinario cantan en el teatro de la plaza de las Barcas: el de la disputa lo ejecutan a la perfección; el final del acto tercero lo cantan con mucho ajuste. Y en la conjura y bendición de puñales no dejan nada que desear.

La Sra. Spitzer ha puesto el sello a su reputación artística en este segundo periodo de su carrera, interpretando perfectamente el papel de Valentina.

(...)

La señora Spitzer está en carácter desde que hace su aparición en el palacio de Margarita hasta que cae desplomada a la vista de la horrible matanza de hugonotes después de haber confesado su amor a Raoul. En el dúo del tercer acto fue muy aplaudida: las frase del cuarto <In tal periglio estremo salva a Raoul i prendi la mia vita> la dijo anoche con valentía y acento dramático cual requiere la situación; y en el dúo final

mereció compartir con Capelletti los aplausos y honores del palco escénico.

La intepretación que el Sr. Capelletti y la Sra. Spitzer dan a esta bellísima e interesante página de la obra de Meyerbeer, proporciona todas las noches una ovación a estos artistas. Nosotros no discutimos, ni hay para qué discutir hasta qué punto puede un artista modificar el trabajo del autor: el hecho se impone muchas veces a la fuerza del mejor razonamiento y el hecho es que las frases que declama el señor Capelletti en este dúo, siguiendo la escuela de Masini, resultan de gran efecto y producen en el espectador una impresión mayor que si las cantara: el momento es terrible; la lucha sostiene consigo mismo Raoul, titánica; a sus pies la mujer que adora; fuera, sus hermanos que mueren a manos de los fanáticos papistas; jamás un sonido musical podrá expresar tan bien este estado del ánimo con la palabra hablada. Quédese para otros censurar el procedimiento: nosotros nos atenemos al éxito y aplaudimos como la casi totalidad de los espectadores al Sr. Capelletti.

Bien por los intérpretes del dúo final del acto cuarto de <Hugonotes>.

Repitamos que la obra ha estado muy bien ensayada, que la dirección de escena, confiada a manos muy hábiles, ha dado resultados tan satisfactorios como raros en nuestro teatro, y que el maestro Boniccioli ha dirigido la obra con mucho acierto.

Hasta el cuerpo de baile nos ha parecido contagiado del deseo de contribuir al buen éxito de la obra, gracias al trabajo del inteligente maestro Sr. Gimeno: la danza zíngara del acto tercero es bonita y completamente nueva.⁵⁴⁵

Hubieron, como es lógico, más funciones de “Los Hugonotes”: 6-11-13-14-17-24 de enero, y 3-17 de febrero.

El 7 de enero, el Teatro Principal levantó el telón para contemplar un título diferente: “La Sonámbula”. Se repitió los días 9-21-28 del mismo mes, y 12 de febrero.

El 15 de enero, una nueva ópera: “Nabuccodonosor”, de Giuseppe Verdi, repetida al día siguiente, así como los días 19 y 29 de enero.

⁵⁴⁵ “El Mercantil Valenciano”, 5 de enero de 1884.

Tras muchas funciones sin subir a la escena, “*Rigoletto*” se *reprisó* el día 18 de enero.

El 25 de enero hubo un nuevo título en la temporada: “*Ruy Blas*”.

Donna Maria De Neubourg, reina de España	Erminia Spitzer
Don Pedro de Guevarra, conde de Camporeal y gobernador de Castilla	Orestes Capelletti
Donna Giovanna De La Cueva, duquesa de Albuquerque, primera dama de honor de la reina	Adela Aimeri
Don Sallustio De Bazan, marqués de Finlas y primer ministro del rey	Agostino Guaccarini
Ruy Blas, criado de don Sallustio	Ludovico Viviani

Era una ópera que hacía bastantes años que no se representaba. Tal vez por eso, en la crítica del diario “El Mercantil Valenciano”, se explicaron las circunstancias históricas del *estreno absoluto* de esta ópera, así como una sinopsis argumental, que nosotros hemos elidido. Este periódico proclamó que se trata de una ópera que gusta a los valencianos, preconizando pingües beneficios empresariales. Otra buena representación, cosechando un gran éxito Erminia Spitzer y Orestes Capelletti:

Vengamos a la ejecución que alcanzó anoche la ópera, y a fuer de ser galantes y porque es muy justo, principiaremos por emitir juicio acerca de la interpretación que la Sra. Spitzer dio al interesante papel de María de Neubourg.

La Sra. Spitzer es de las artistas que estudian con verdadero esmero el carácter del personaje que ha de representar y procura apropiárselo en todo dándole el colorido más próximo a la realidad: por esta razón la apasionada esposa del imbécil rey de España, hermosa creación de Víctor Hugo en el drama Ruy-Blas, encuentra un intérprete fiel en la señora Spitzer, que parece presa de triste nostalgia cuando recuerda en el segundo acto del drama los encantos de su patria, que hace alarde de todos los recursos de la coquetería cuando se propone alejar de Madrid a D. Guritano, dice con vehemente acento palabras de pasión cuando confiesa su amor a D. César, y exhala gritos de angustia cuando le mira cadáver a sus pies en el último acto.

El público del teatro Principal ha hecho ahora como siempre justicia a su predilecta artista, prodigándole entusiastas y merecidos aplausos en el andante <Madre mia> del segundo acto, en el terceto <Signore vi cercava>, en el hermosísimo dueto del tercero y en el valiente terceto y gran dúo final con que termina la obra.

El dúo del segundo acto alcanzó una interpretación tan esmerada, que el público prorrumpió en bravos e hizo una ovación a la Sra. Spitzer y al tenor Sr. Capelletti como desde mucho tiempo no habíamos presenciado otra igual. Los artistas respondieron galantemente a los aplausos del público, que los llamó por cuatro veces al palco escénico, repitiendo una parte del dúo. La señora Spitzer hizo anoche gala de sus grandes facultades y alcanzó un verdadero éxito. Reciba la distinguida artista nuestra más cumplida enhorabuena.

Del Sr. Capelletti poco hemos de decir: obtuvo anoche un triunfo más y un triunfo conseguido en buena lid: su excelente frase; la manera limpia como emite las notas, aprovechando siempre el máximo de sus facultades; su delicada escuela y el conocimiento que tiene del arte dramático, condiciones son que puestas al servicio de una buena voluntad como la suya, le permiten hacer un Ruy-Blas irreprochable.

Como hemos manifestado, fue muy aplaudido en los dos dúos y llamado a escena con la Sra. Spitzer al finalizar la obra: en el dúo del segundo acto dice entre otras una frase que conmueve y arrebató.

La Sra. Aymeri recibió también aplausos en su balada del segundo acto, pieza de un sabor marcadamente nacional, que gusta siempre al público.

El Sr. Guaccarini personifica bastante bien al marqués de Finlas y recibió palmadas en el racconto del primer acto.

El Sr. Viviani contribuyó al éxito de la obra.

Los coros menos que medianos y a veces mal, como en el concertante a voces solas del segundo acto.

La obra presentada con bastante propiedad y por parte de la Spitzer vestida admirablemente.

*Repetimos lo que antes dijimos: Ruy Blas gusta en Valencia y dará muy buenas entradas en lo que resta de temporada.*⁵⁴⁶

La ópera “*Ruy Blas*”, del Maestro Marchetti, se repitió los días 26-27-30-31 de enero, y 2-9-14 de febrero.

El 5 de febrero se puso en escena otra ópera de Meyerbeer: “*Dinorah, o il pellegrinaggio a Ploermel*”. En el reparto, las señoras Prevost, Aimery y Aleixandre; y los señores Runcio, Guaccarini, Viviani y Belenguer.

Corentin	Francisco Runcio
Höel	Agostino Guaccarini
Dinorah	Francesca Prevost
Pastora II	Adela Aimeri
Cazador	Ludovico Viviani
Pastora I	Ana Aleixandre

Hubieron otras funciones posteriores: 6-16 de febrero.

El 7 de febrero empezaron las *funciones a beneficio*. La primera de ellas fue la del maestro Riccardo Bonicioli. Escogió los actos I-III-IV de la ópera “*Los Hugonotes*”. Con el *beneficio* de la primera tiple, Natividad Martínez, se pusieron en escena los actos II-III de “*Nabucco*”, el 18 de febrero.

Otro título de “*refresco*” se puso en escena el día 20 de febrero, también de Meyerbeer: “*Roberto il Diavolo*”. Para esta ópera se contrató a Francisca

⁵⁴⁶ “El Mercantil Valenciano”, 27 de enero de 1884.

Martínez, primera bailarina del *género francés*, con el propósito de intervenir en su coreografía. Los ensayos comenzaron el día 7 de febrero.⁵⁴⁷

Isabelle	Erminia Spitzer
Alice	Francesca Prevost
Roberto	Orestes Capelletti
Bertram	Enrique Jordá

El estreno de una ópera de esta categoría sí fue atendido por “El Mercantil Valenciano”. No se preparó *“Roberto il Diavolo”* con suficientes ensayos, ni tampoco la compañía puso tanta dedicación en su puesta en escena como en *“Los Hugonotes”*. Los cantantes, eso sí, lo hicieron lo mejor que pudieron, consiguiendo una representación mínimamente aceptable:

La primera representación de la gran ópera de Meyerbeer <Roberto> se resintió anoche en su conjunto de falta de ensayos. Esto, no obstante, los artistas encargados de ejecutarla hicieron un verdadero esfuerzo y gracias a su talento el público salió del teatro satisfecho.

La Sra. Spitzer canta <Roberto> y este es el mejor elogio que podemos hacer de una artista lírico-dramática.

La Srta. Prevost fue aplaudida en el aria del segundo acto y en la romanza del cuarto.

El señor Capelletti muy bien en algunas frases del dúo del último acto con el bajo, mereciendo en premio justos aplausos.

El bajo señor Jordá, que ha estudiado bien la obra, sacó todo el partido posible de sus facultades y cantó con esmero el aria infernal del cuarto acto.

En el <Roberto> debutó la primera bailarina señorita Martínez. Buena adquisición para la empresa. Es esbelta, bonita, bien moldeada y conoce los primores del arte coreográfico. El director del cuerpo de baile, Sr. Gimeno, llenó bien la parte que le corresponde en la ejecución de <Roberto>.

⁵⁴⁷ “El Mercantil Valenciano”, 8 de febrero de 1884.

*Lástima que esta ópera no haya sido puesta en escena con tanto amor como <Hugonotes>.*⁵⁴⁸

El primer bajo de la compañía lírico-italiana de ópera, Enrique Jordá, escogió como *función a beneficio*, precisamente, “*Roberto il Diavolo*”, el 21 de febrero. El 22 de febrero le tocó el turno al primer barítono, Agustín Guaccarini. Eligió una miscelánea para su *beneficio*: El Acto I de “*Dinorah*”, el dúo de “*I Puritani*” para voces graves masculinas y los Actos III-IV de “*Hernani*”:

*Anteanoche tuvo lugar en el teatro Principal el beneficio del barítono de la compañía italiana, Sr. Guaccarini, ejecutándose el programa que al efecto se había anunciado: El primer acto de <Dinorah>, así como el tercero de <Hernani>, alcanzaron una magistral interpretación, sobresaliendo, como era consiguiente, el beneficiado, tanto en su romanza de la primera como en el hermoso concertante del segundo. El dúo de los <Puritanos>, ejecutado por el señor Guaccarini y el Sr. Jordá, alcanzó también buena interpretación. El público tributó al beneficiado y al Sr. Jordá una salva de aplausos, llamándoles a escena repetidas veces, y obsequiando al primero con varios regalos de valor, entre los que figuraba un hermoso juego de café, de plata. La orquesta y coros también estuvieron muy ajustados, particularmente la primera, en la hermosa sinfonía de <Dinorah>. El público que acudió a esta función fue bastante escaso, debido sin duda alguna a haberse verificado al día siguiente de la última función de abono y ser precisamente en la temporada de los bailes. El beneficiado demostró que posee dotes propias de un artista de primera talla.*⁵⁴⁹

En el *beneficio* del Hospital Provincial, el día 23 de febrero, el Acto I de “*Los Hugonotes*” y el Acto II de “*Dinorah*”.

En la última función, día 24, se celebró el *beneficio* de la primera tiple, Herminia Spitzer. Escogió los Actos I-III-IV de “*Los Hugonotes*”.

La temporada concluyó el 24 de febrero.

⁵⁴⁸ “El Mercantil Valenciano”, 21 de febrero de 1884.

⁵⁴⁹ “El Mercantil Valenciano”, 24 de febrero de 1884.

3.10.3.- LA TEMPORADA SE PROLONGA: LLEGAN REFUERZOS PROCEDENTES DEL LICEO DE BARCELONA.

El empresariado del Teatro Principal abrió un nuevo abono para la “Temporada de Cuaresma”. Para este segundo abono reforzó el coro con efectivos canoros procedentes del Liceo de Barcelona, los cuales llegaron el 28 de febrero a Valencia. También contrató como primer bajo a Antonio Vidal, que acababa de hacer una larga temporada en el Liceo catalán. Llegó también en el tren exprés, junto con los coristas.

Asimismo, se trajo de Barcelona las trompetas egipcias que se usaron en el Liceo cuando se estrenó “*Aida*”, con el fin de poner en escena “*con propiedad*” la citada *Grand Opéra* de Verdi.

La obra elegida para la inauguración de esta segunda temporada fue <*Faust*>, el día 2 de marzo. Se repitió el 13.

Los días 3-4-5 de marzo le tocó el turno a “*Los Hugonotes*”. En ella intervino la tiple María Mantilla.

Margarita de Valois	Francesca Prevost
Valentina	María Mantilla
Raoul de Nangis	Orestes Capelletti
Marcelo	Antonio Vidal
Urbano, un paje	Adela Aimeri
Conde Saint Brisse	Ludovico Viviani

Una vez más, tratándose de este capolavoro de Meyerbeer, la prensa le rindió atención musicográfica, estando presente en la segunda función. “El Mercantil Valenciano” trató con cariño a la soprano valenciana María Mantilla que, dicho sea de paso, era una cantante del montón, de dulce timbre. Excelente actuación del bajo Antonio Vidal, que acababa de llegar de Barcelona. Asimismo, del resto de los cantantes. En suma: una espléndida representación:

Buena interpretación le cupo anteanoche a la hermosa creación de Scribe y Meyerbeer, <Los Hugonotes>. Dicho calificativo abarca el conjunto, al que no deben perjudicar ciertos detalles de ejecución, por más que en la citada obra los detalles son tantos y de tal cuantía, que una crítica imparcial no puede ni debe prescindir de ellos, por lo mucho que influyen en la totalidad de ese mismo conjunto.

Pero damos por aceptado el referido calificativo y expresemos las razones en que nos fundamos para opinar de ese modo.

(...)

La parte de Valentina fue confiada a nuestra compatriota la Sra. Mantilla, que tenía que luchar con el gratisimo recuerdo que nos ha dejado una artista de corazón, de clarísima inteligencia, que ponía uno y otro por entero al servicio del arte.

A pesar de esta desventaja, que unida a otra no menos importante, cual es la de cantar ante un público desconocido, la Sra. Mantilla salió airoso en su cometido, evidenciando que conoce los secretos del arte del canto, y los no menos valiosos del arte dramático.

Su voz no tiene mucho cuerpo, y es bastante débil en el registro grave, pero reúne la ventaja que a medida que va recorriendo los otros registros, gana en claridad y dulzura su timbre, lo cual permite a nuestra compatriota realizar el ansiado “finissi bien” que tanto recomiendan los maestros de canto a sus discípulos para merecer el aplauso de sus oyentes. Si a esto agregamos una esmerada educación musical y un regular conocimiento de los resortes de la pasión, tendremos justificados los aplausos de que fue objeto la Sra. Mantilla, en los dúos de bajo y tenor, respectivamente, de los actos tercero y cuarto de la ópera, como asimismo el llamamiento a la escena juntamente con el tenor Capelletti, al final de ésta.

En la representación de que hablamos, la señorita Prevost hizo gala de su ágil y privilegiada garganta en el acto segundo. Los deliciosos cantábiles que el inmortal Meyerbeer ha escrito para expresar la vida paradisiaca a que se hallaba entregada Margarita de Valois en los amenos y frondosos valles de la Turena, fueron

vertidos con suma delicadeza por la simpática artista, que fue como siempre muy aplaudida.

A Capelletti le encontramos mejor si cabe que en la temporada anterior en la interpretación de Raoul. La bella romanza de salida la dijo con una dicción suave y un estilo correcto que le valieron muchas palmas; pero donde las demostraciones de simpatía se hicieron más ostensibles por lo estrepitosas, fue en el grandioso dúo final. El simpático tenor tuvo acentos diversos, ya para expresar los rugidos de su pasión religiosa, como para poner de reflejo el dulce éxtasis en que su alma se sonreía al verse amado por Valentina.

Estos rápidos contrastes por los que pasa Raoul, fueron reflejados con una riqueza de color por Capelletti, que el público tenía que dominarse para no interrumpir la ejecución del dúo, a cuyo final estalló el entusiasmo por medio de ruidosas palmadas.

El bajo Sr Vidal demostró en la ejecución del fanático hugonote Marcelo, su inteligencia como cantante y actor dramático. La canción de la Rochela, la dijo con vigoroso acento y buena entonación, siendo justamente aplaudido. De igual demostración fue objeto en el dúo del acto tercero, que cantó con notable intención dramática, luciendo su gallarda voz.

A la señorita Aimery la hemos visto mejor otras veces en el bonito papel de paje.

Los medios vocales del Sr. Genovesi están en notable decadencia.

El bajo Viviani caracterizó bien la parte del Conde Saint Brisse.

Los coros estuvieron flojos en el primer acto y afinados en los restantes: la orquesta muy ajustada y bien dirigida por el Sr. Boniccioli.⁵⁵⁰

La representación de “Los Hugonotes” del día 9 de marzo fue un tanto especial, dedicada a aquellas personas que, por sus ocupaciones, sólo pueden asistir al teatro en los días festivos. Se repitió el 11.

El día 8 de marzo se representó un nuevo título: “I Puritani”. Fue la ocasión para que debutasen dos nuevos cantantes, los señores Candio y d’Andrade.

El empresariado del Teatro Principal seguía reforzando la plantilla con nuevos cantantes. El 12 de marzo llegaron Teresina Singer –procedente de

⁵⁵⁰ “El Mercantil Valenciano”, 6 de marzo de 1884.

Barcelona- y el primer barítono Sr. Pignalosa, -proveniente de Madrid-, quienes debutarían con “Aida”.⁵⁵¹ La puesta en escena de esta ópera de Verdi tendría lugar el sábado 15 de marzo.

Aida	Teresina Singer
Amneris	Ebe Treves
Radamés	Orestes Capelletti
Amonazro	Pignalosa

“El Mercantil Valenciano” hizo varias críticas. En primer lugar, del estreno, que fue de menos a más. El público acogió con frialdad el Acto I; pero rompió en aplausos a partir del Acto II. Una buena representación con adecuada puesta en escena:

Nos falta espacio para hablar de la ejecución de <Aida>, puesta anoche en escena por primera vez en esta temporada en el teatro Principal.

Comenzó la representación de la citada obra con bastante frialdad por parte del público, pero al llegar al grandioso concertante del segundo acto, estalló en grandes aplausos por la manera magistral con que fue interpretado por las partes principales, coros y orquesta.

El director Sr. Boniccioli fue llamado juntamente con los demás artistas al palco escénico.

La Srta. Singer sobresale especialmente por sus grandes facultades artísticas; la mezzosoprano Sra. Treves canta con gusto y tiene su voz un timbre agradable; pero palidece en la cuerda superior por ser algo débil; el barítono posee una voz clara, pastosa, extensa e igual en todo el diapasón. Sólo le encontramos deficiente en la parte escénica.

Capelletti apuró todos sus recursos artísticos, saliendo victorioso de la prueba a que sometió sus medios vocales.

En el final del terceto fue llamado al palco escénico juntamente con la Singer y Pignalosa.

⁵⁵¹ Teresina Singer no debutó en la primera representación de “Aida” por encontrarse enferma.

También mereció igual distinción la señora Treves después de la dramática escena llamada del juicio.

Y por último, al terminar el bellissimo dúo <¡Oh!, terra addio>, recibieron lisonjeras manifestaciones la Srta. Singer y el Sr. Capelletti.

Como pensamos hablar más por extenso de la indicada obra, que dicho sea de paso, ha sido puesta en escena con mucho lujo y propiedad, por lo que merece plácemes la empresa, reservamos para entonces ocuparnos de otros pormenores de la ejecución.⁵⁵²

La segunda representación de “Aida”, estaba prevista para el 16 de marzo. Pero la enfermedad de la primera tiple, Teresina Singer, obligó a aplazarla y reponer, en su lugar, “Los Hugonotes”:

La indisposición de que se sintió aquejada la Srta. Singer la noche de la primera representación de la ópera <Aida>, como no desapareciese, fue causa para impedir se celebrase la segunda anunciada para el domingo. Esta circunstancia nos obliga aplazar para otro día el juicio que nos proponemos hacer de la interpretación que alcanza dicha obra.

En su lugar se puso en escena la indicada noche del domingo <Los Hugonotes>. Nuestra compatriota la Sra. Mantilla fue objeto de las más lisonjeras manifestaciones por el delicado esmero con que interpretó el papel de Valentina, tanto en la parte de canto como en la dramática, mereciendo ser llamada a la escena diferentes veces, juntamente con los apreciables artistas Sres. Capelletti y Vidal, en sus respectivos dúos de los actos tercero y cuarto de dicha ópera.

El tenor Capelletti también recibió grandes aplausos en la romanza con acompañamiento de viola del primer acto.

En estas placenteras demostraciones tuvo así mismo su correspondiente participación la Srta. Prevost, que, como es sabido, borda su particella con los primores de su ágil y limpia ejecución.

Los Sres. Genovessi y Viviani no descompusieron el conjunto.

Los coros, a pesar de ser domingo, cantaron con afinación. La orquesta, bien.⁵⁵³

⁵⁵² “El Mercantil Valenciano”, 16 de marzo de 1884.

⁵⁵³ “El Mercantil Valenciano”, 18 de marzo de 1884.

“*Aida*” se repitió los días 18 y 19, ya repuesta Teresina Singer. En ellas continuó cantando la mezzosoprano debutante, Ebe Treves. El reparto fue el siguiente:

Aida	Teresina Singer
Amneris	Ebe Treves
Radamés	Orestes Capelletti
Amonazro	Pignalosa
Ramfis	Viviani

“El Mercantil Valenciano” publicó otra crítica de “*Aida*”, el día 20 de marzo, en donde reflejó la segunda representación. Un texto interesante, en donde el crítico justifica de manera indirecta su trabajo, pues aunque la partitura sea inmutable, obviamente las interpretaciones de la misma difieren. Magistral actuación de Teresina Singer, aun cuando se resienta su registro agudo. Una gran actriz cuyo canto destila dramatismo. Ebe Treves era una mezzosoprano de gran corpulencia y caudal sonoro, *sfogata*. Aunque Orestes Capelletti se resienta en su registro agudo, es un cantante muy afinado y que frasea con exquisita corrección. En un segundo plano, los restantes cantantes. De nuevo, el rotativo felicitó a la empresa por la *mise en scène*:

AIDA

No es cosa de repetir en cada temporada que se pone en escena la referida ópera, los elogios y alabanzas a que es acreedora por sus méritos excepcionales. (...)

Descartados de este trabajo, que resultaría ocioso, queda reducida nuestra misión a hablar de la ejecución que ha alcanzado <Aida> por parte de las Sras. Singer y Treves y de los señores Capelletti, Pignalosa, Viviani, orquesta y coros.

La interpretación de una obra siempre tiene interés, siempre ofrece algo de novedad para el público y materia para la crítica.

La obra es eterna, inmutable y lo mismo se encuentra hoy que el primer día que el actor la reveló a la vida del arte. Por el contrario, la ejecución suele ser distinta, como distintos son los méritos, las aptitudes del artista que tiene a su cargo el dar existencia real a la creación artística ideada de consuno por el libretista y el compositor.

Las producciones que se representan en el teatro, a diferencia de las demás artes, necesitan dos factores indispensables para que adquieran forma y vida y puedan realizar el fin a que obedecen, y son, el autor y el intérprete.

Sellado, digámoslo así, por el clamoreo universal el innegable mérito de la ópera <Aida>, toca ver si su interpretación en la presente temporada corre parejas con ese mismo mérito que tiene la obra.

Dese luego nos inclinamos a la afirmativa. Para decir esto no tenemos más que fijarnos en la índole y carácter de <Aida> puesta en relación con las aptitudes y condiciones que reúnen los artistas a quienes ha sido encomendada la ejecución de la citada obra.

¿Equivale esto a decir que aquella estuvo exenta de lunares? No va tan lejos nuestro elogio, que se circunscribe a los límites de lo posible y hacedero, y quien pretenda salvarlos cometerá de seguro una flagrante injusticia, pues creemos que la empresa ha superado las esperanzas del público.

La primera artista que tiene el derecho de primacía a nuestro juicio es la Srta. Singer, ya por su importancia artística, como por tener a su cargo la parte de protagonista. De larga fecha data su reputación en <Aida>, y bien podemos asegurar que está muy justificada. Sus medios vocales podrán ser más o menos discutibles; una crítica extremada encontraría cierta desigualdad en los timbres de su voz y carencia de notas agudas. Pero a cambio de esto la Srta. Singer posee otras dotes inapreciables por su gran valía. Nos referimos a sus cualidades de cantatriz dramática que despliega con inusitado lujo de detalles en su papel de <Aida>. Necesitaríamos mucho espacio para irlos detallando uno a uno.

La esclava etíope, condenada por su fatal estrella a no ver su patria y a sufrir los odios de su poderosa rival Amneris, halla una digna personificación en la Srta. Singer, que caldea con el fuego de una emisión apasionada y vehemente las magníficas frases de que está esmaltada su particella.

No nos cansaremos de decirlo, y lo repetiremos una y cien veces hasta que nos oigan sordos. No se debe sacrificar el arte en aras de la naturaleza, pues además de que no existe entre ambos antinomia alguna, sería una arbitrariedad y un absurdo sobreponer la naturaleza al arte.

En este sentido, la Srta. Singer nos agrada y satisface bajo el aspecto de la cantante, y nos admira y arrebató como actriz, cuyos aspectos relacionados, dan como resultante una cantatriz dramática merecedora de los grandes triunfos que le ha proporcionado el personaje que interpreta.

Ahora correspondería ir puntualizando cada una de las piezas en que se distingue la señorita Singer; pero este trabajo resultaría demasiado extenso y no entra esto en nuestro ánimo. Digamos solamente que tanto en la hermosa aria del primer acto, como en los dúos de tiple, barítono y tenor, que tiene respectivamente en los demás actos, puso de relieve la Srta. Singer esas mismas facultades, siendo muy aplaudida y llamada a la escena multitud de veces, especialmente en la segunda representación, que logró vencer ciertas preocupaciones y reservas en que se mantuvo el público durante la primera.

En esta misma ópera se dio a conocer por primera vez al público valenciano la mezzosoprano Ebe Treves. Al salir esta artista a la escena cautivó a la concurrencia por sus recomendables dotes físicas, y a medida que andaba el curso de la representación, vimos que la señorita Treves, que tiene a su cargo el papel de Amneris, no sólo es digna de merecer la atención bajo el punto de vista citado, sino también por sus facultades artísticas. Tiene una bonita voz, muy sonora y agradable en el registro grave, sin desmerecer en las restantes cuerdas. Su acento es apasionado, más propio para el canto dramático, sfogatto, como dicen los italianos. Unido a esto un buen conocimiento de la escena, y de la parte dramática, hace que esta artista haya alcanzado una simpática acogida de parte del público, que la llamó a la escena al terminar la escena del primer cuadro del acto cuarto.

Conocidas y apreciadas son ya por el público las cualidades artísticas que adornan al señor Capelletti, con quien no ha estado muy justo el público al no aplaudirle la bella romanza del primer acto, que dijo con mucha corrección y gusto. Es verdad que la garganta de este artista opone resistencias a la emisión de los acordes agudos, pero en cambio suple éste y otros defectos con un amplio fraseo y una excelente entonación, que avaloran su trabajo artístico.

Donde los espectadores no vacilaron en darle sus sufragios, fue en el dúo y terceto del acto tercero, que cantó con mucho brío, como reclama la situación de la obra.

También fue muy aplaudido en el dúo final, que cantó con mucho sentimiento.

Respecto al barítono Sr. Pignalosa hemos de decir con nuestra franqueza habitual, que cantó mejor el <adagio> de la salida en la primera representación de <Aida>, que en la segunda, pues no dio al canto toda la intención y colorido que demanda.

Sin embargo, en el dramático dúo del acto tercero estuvo muy bien, por lo que con justicia mereció los honores de la escena.

La parte de Ramfis fue encomendada al bajo Sr. Viviani, quien salió airoso en su cometido.

El apreciable artista que desempeñó la parte de IL RE lo hizo bastante mal. Y es que la clase está en decadencia...

Los coros estuvieron bien y la orquesta hubiera estado mejor si el Sr Boniccioli, en algunas ocasiones, no llevase los tiempos con sobrada precipitación, lo que fue causa de que no marchasen acordes los cantantes y la orquesta.

El gran concertante del acto segundo y la coda final del mismo, salieron más ajustados en la primera representación que en la siguiente.

La empresa merece plácemes por la manera con que ha presentado la ópera <Aida>. No ha omitido sacrificios de ningún género en materia de atrezzo, trajes y decorado. Nosotros, inspirados en móviles de justicia, le enviamos nuestro sincero aplauso, deseándole que recoja el premio que merecen sus afanes y desembolsos.⁵⁵⁴

Entre las representaciones de “Aida” hubo una función para el *turno impar*, el día 17 de marzo, que estuvo consagrada a “Lucrezia Borgia”. Y para el *turno par*, una función el día 24.

“Aida” se repitió los días 22-23-25 de marzo. Una nueva crítica musical sobre esta magna ópera verdiana se publicó el 25 de marzo, referida a la función del domingo, 23 de marzo, muy concurrida de público, y con mejores resultados artísticos:

El teatro Principal se vio concurridísimo en la noche del domingo. El calor que se dejaba sentir en la sala, se comunicó a los artistas encargados de representar la gran ópera <Aida>, que alcanzó una esmerada interpretación.

La Señorita Singer estuvo a la altura de su reputación. Al terminar el aria de salida, que cantó con exquisito gusto y buena acentuación, fue llamada al palco escénico en medio de calurosos aplausos, cuyas manifestaciones se repitieron en el dúo de tiples, de loas que fue partícipe la Sra. Treves, que, no

⁵⁵⁴ “El Mercantil Valenciano”, 20 de marzo de 1884.

obstante hallarse algo indispuesta hace algunos días, mostró empeño en no decaer al lado de la Singer.

Esta distinguida artista, en el grandioso concertante del segundo acto, que salió muy acorde y ajustado, dijo con gran vehemencia y colorido la frase culminante de dicha pieza, logrando hacer resaltar su voz sobre la masa vocal e instrumental.

El barítono Sr. Pignalosa cantó con mucho acierto el <adagio>; los demás artistas prestaron vida, calor y animación a dicho concertante y a las diferentes escenas de dicho acto, no siendo menos acreedores de elogios la orquesta y coros.

Las trompetas egipcias estuvieron afinadas.

En el tercer acto el entusiasmo del público subió de punto. La Srta. Singer y los señores Capelletti y Pignalosa fueron llamados cuatro veces a la escena al terminar dicho acto.

Y por último; en el dúo final de la ópera, la Singer y Capelletti fueron objeto de idéntica demostración.

En suma: el público contento y satisfecho, y los artistas también.⁵⁵⁵

El 26 de marzo se representó un nuevo título verdiano, para el *turno par*:
“*La Traviata*”.

El 27 de marzo tuvo lugar la *función a beneficio* de Francesca Prevost, en donde se cantó “*Lucia di Lammermoor*”. “El Mercantil Valenciano” le dedicó una crítica *ad hominem*, íntegramente dedicada a la soprano *ligera*. Y lo hizo con cariño. Francesca Prevost, una rubia mujer muy educada y sonriente, se había ganado al público valenciano. Puede decirse que en el *Aria de la locura*, referente de esta preciosa ópera, la Sra. Prevost consiguió arrastrar a los aficionados hasta el frenesí. Por lo demás, fue una noche brillante, en donde la cantante desplegó, de nuevo, sus prodigiosos alardes vocales:

EL BENEFICIO DE LA SEÑORITA PREVOST

Podrá ser más o menos discutible el género de canto que cultiva la Prevost; habrá quien prefiera el canto dramático con

⁵⁵⁵ “El Mercantil Valenciano”, 25 de marzo de 1884.

su fraseo, sus matices y su expresión, a esa serie interminable de gorjeos, trinos, apoyaturas, volatas en que abundan las obras de la escuela italiana, y que constituyen su fisonomía, su modo de ser; pero lo que está fuera de discusión es que la señorita Prevost es una artista de corazón y de talento, que pone ambos con una voluntad sin límites al servicio del arte, y que se halla siempre animada de los mejores deseos por complacer al público.

Éste así lo ha comprendido desde que por primera vez pisó la escena del teatro Principal la señorita Prevost, y testimonio dan de ello los nutridos y espontáneos aplausos que en todas las óperas en que ha tomado parte le ha tributado, aún en aquellas que no se adaptan a sus facultades.

La Prevost se halla siempre representando su papel; es una artista de conciencia que sabe que ha contraído una deuda sagrada con el público, y se desvive para complacerle y agradecerle. Si su espíritu sufre algo, es cuando cree que su labor artística no ha sido del agrado de los que la oyen; pero su disgusto no se trasluce con mohines ni gestos de desagrado; por el contrario, no le abandona nunca esa sonrisa que solo poseen las almas puras y sensibles como la suya.

Así se explican las simpatías que tiene esta artista; así se comprenden también esas ovaciones que recibe, mezcla de admiración y cariño, que tan dulcemente deben resonar en su corazón; y así, últimamente se deduce la numerosa y distinguida concurrencia que asistió a dicho coliseo la noche de su beneficio, para el cual eligió las obras que suponía habían de ser más agradables al público.

<Lucia di Lammermoor> fue motivo para que la Prevost luciera la recomendable escuela de canto que posee. Hasta en su figura, sus facciones, sus rubios cabellos y aún la misma rigidez de sus actitudes y maneras, se prestan a la interpretación de la parte de protagonista, cuyos contrariados amores han sido descritos con tintas sombrías y melancólicas por el novelista inglés Sr. Scott, tan admirablemente traducidas al lenguaje musical por Donizetti.

La Prevost oyó muchos aplausos al final de su cavatina y dúo del primer acto, compartiendo en este último número musical con el Sr. Capelletti las demostraciones de los espectadores.

No fueron menos expresivas las que recibieron estos artistas después del concertante y stretta que le sigue, pues fueron llamados varias veces al palco escénico.

En el aria de la locura, el entusiasmo del público no tuvo límites. Después de cantar el hermoso recitado que precede a dicha aria, dijo con suave entonación y dicción pura y correcta, las hermosas notas del andante, cuyo final fue coreado con una estrepitosa salva de aplausos, que obligó a la Prevost a

presentarse varias veces a la escena, saludando afectuosamente al público.

En la ejecución del <allegro> puso en juego todos los variados recursos de vocalización que posee, recibiendo al terminar calurosas palmadas y varios regalos, consistentes en una preciosa ánfora con su correspondiente plato, ambos de plata; un alfiler de oro y piedra; una sortija y una pulsera de oro; una jaula con un loro, capricho de mucho gusto; varios ramos de grandes dimensiones y muchos bouquets.

Luego el distinguido violinista concertino, Sr. Rossi, puso de manifiesto sus facultades como compositor y ejecutante. Tanto en el andante, como la tarantela, son dos obras bien pensadas, inspirada la primera, y de un ritmo muy animado la segunda. Su ejecución correspondió al carácter de las mismas, obteniendo muchos aplausos el Sr. Rossi.

La Srta. Prevost, deseosa sin duda que el público saliese del teatro bajo la impresión de su talento, y sin que la arredrara la fatiga que debió cansarle la ópera <Lucía>, cantó el aria de <La sombra> de Dinorah con la agilidad de garganta y el buen gusto que ya demostró en la anterior temporada. Nuevos aplausos y llamadas a la escena fueron el coronamiento de dicha aria, y por consiguiente del beneficio.

Reciba la Srta. Prevost el testimonio de nuestra simpatía, y sírvanle de ofrenda estas líneas, que es el único regalo que podemos hacer los periodistas.⁵⁵⁶

Un grupo de cantantes de la compañía lírica de ópera italiana partió para Alicante, en donde comenzó a actuar el 28 de marzo de 1884: María Mantilla, Orestes Capelletti y el Sr. Pignalosa. En Alicante se verificó, así, el estreno absoluto de “Los Hugonotes”.⁵⁵⁷

“Lucia di Lammermoor” volvió a representarse el día 29 de marzo. “Aida” se representó los días 30 de marzo y 1 de abril.

“El Mercantil Valenciano” se hizo eco de la última función dedicada a la ópera de ambiente egipcio de Verdi, con un breve *suelto*. No en vano, era la

⁵⁵⁶ “El Mercantil Valenciano”, 29 de marzo de 1884.

⁵⁵⁷ “El Mercantil Valenciano”, 27 de marzo de 1884.

despedida de Teresina Singer de la escena, por contraer matrimonio con un español:

La última representación en la temporada de la grandiosa ópera <Aida> proporcionó a la Srta. Singer una verdadera ovación. Esta distinguida artista no era en la noche del martes la etíope de tez cobriza y negra cabellera, sino que apareció en la escena con un rostro blanquísimo, y unos labios sonrosados que no había más que pedir. ¡Bien se la puede dispensar esta falta de propiedad a la artista que tantas veces ha sacrificado en aras de aquella su hermosura!.

Lo cierto es que las facultades de la señorita Singer se mostraron anteanoche más espléndidas que de costumbre. Y es que no quisieron ser avaras con dicha artista en la noche de despedida del público valenciano y del arte lírico...

*¡Qué sea tan feliz en su matrimonio con el caballero español, como han dado en llamar su futuro esposo, como lo ha sido con el que tenía contraído con el arte lírico, que de seguro se pondrá triste con su divorcio!*⁵⁵⁸

“*Lucrezia Borgia*” se volvió a poner en escena el 31 de marzo. Los días 2-6 de abril, “*La Africana*”. “*La Traviata*”, el 3 de abril. “*Los Hugonotes*”, el 5 de abril.

3.11.- TEMPORADA ESTIVAL DE 1884: TEATRO APOLO: COMPAÑÍA DE ÓPERA ITALIANA DE FRANCISCO PÉREZ CABRERO.

3.11.1.- CARACTERÍSTICAS GENERALES.

Los eventos estivales tenían lugar cuando los teatros concluían sus temporadas teatrales convencionales, de octubre a junio. Durante la monarquía de Alfonso XIII llegó a haber un coliseo en Valencia que era un genuino proscenio de verano: el Teatro Pizarro. Éste contaba con cantantes de segunda fila, o bien, cantantes noveles. También la orquesta y coros que intervenían en

⁵⁵⁸ “El Mercantil Valenciano”, 3 de marzo de 1884.

él constituían unos efectivos reducidos. Todo ello redundaba en unos precios muy económicos. Junto al Teatro Pizarro, también la Plaza de Toros ofreció espectáculos operísticos estivales, durante la monarquía de Alfonso XIII.⁵⁵⁹

La breve temporada estival que ofreció el Teatro Apolo durante el verano de 1884 constituye un hecho insólito en la década que le tocó reinar a Alfonso XII. Fue, además, breve: del 15 al 30 de junio. En rigor, no puede hablarse de una “temporada” propiamente dicha, pues no alcanzó 1 mes, sino tan sólo 2 semanas. Por consiguiente, es más apropiado definirla como “ciclo” operístico de 15 días de duración.

Los cantantes eran, casi todos, artistas desconocidos. Annina Mazzara de Balzofiore, la primera tiple dramática absoluta; y Ludovico Balzofiore, el primer tenor dramático, tenían un mínimo currículum artístico. Ambos habían actuado en Campania, en el Teatro Comunale Avellino, y en la provincia véneta de Belluno, en el Teatro Comunale.⁵⁶⁰ En solitario, Ludovico Balzofiore cantaría en el Teatro del Duque de Sevilla, durante los meses de enero y febrero de 1886.⁵⁶¹ Es probable que entrambos tuvieran alguna relación de parentesco, dado el apellido en común, probablemente esposos; pero esto no es más que una mera conjetura. Por su parte, el primer bajo, Abulker Leoni, hubo cantado en Barcelona en 1881, junto con el segundo bajo, Narciso Serra.⁵⁶² Durante la

⁵⁵⁹ Sobre los teatros estivales durante la monarquía de Alfonso XIII, cfr. BUENO CAMEJO, F. C.: *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*. Valencia, Federico Doménech, Generalitat Valenciana / Diputació de València – SARC, 1997.

⁵⁶⁰ LUGLI, L.: *Filippo Marchetti: nuovi studi per la prima rappresentazione in época moderna di Romeo e Giulietta*. Arsina, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005, pp. 158 y 170.

⁵⁶¹ MORENO MENGÍBAR, A.: *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998, p. 287. Op. Cit.

⁵⁶² “Almanaque del Diario de Barcelona”, 1882, p. 87.

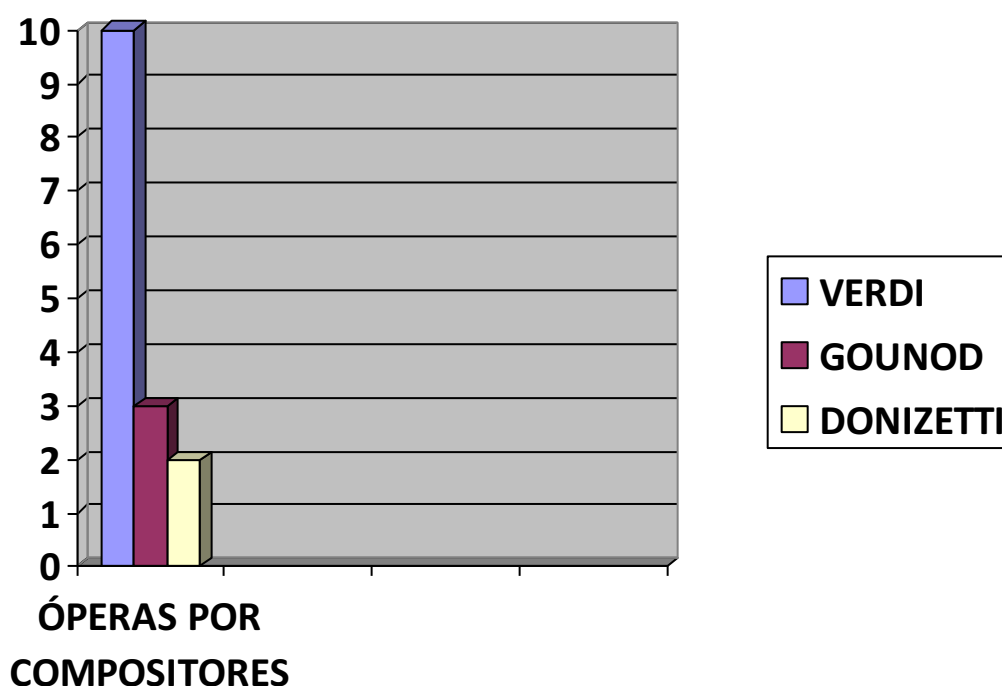
monarquía de Alfonso XII, Abulker Leoni actuaría también en el Teatro Cervantes de Málaga.⁵⁶³

La orquesta contaba tan sólo con 40 profesores, una cantidad un tanto raquítica durante las temporadas teatrales ordinarias, pero habitual en los coliseos de estío.⁵⁶⁴

Pese a estar tan sólo dos semanas en el proscenio de la calle Don Juan de Austria, la compañía de ópera italiana de Francisco Pérez Cabrero no tuvo descanso, pues ofreció 15 funciones, a razón de ópera por día. En el repertorio, 10 representaciones de óperas de Verdi: *“Un ballo in maschera”* (3), *“Ernani”* (3), *“Il Trovatore”* (3) y *“Rigoletto”* (1). De Gounod, su ópera de cabecera: *“Faust”* (3). Por último, del compositor bergamasco Gaetano Donizetti se puso en escena *“Lucia di Lammermoor”* (2).

⁵⁶³ FERNÁNDEZ SERRANO, B.: *Anales del Teatro Cervantes de Málaga: recopilación de datos históricos y colección completa de listas de compañías que han actuado en este teatro desde su inauguración*. Málaga, Imprenta Parejo y Navas, 1903, p. 468.

⁵⁶⁴ En el caso del Teatro Pizarro, inaugurado ya durante la Regencia de María Cristina de Habsburgo-Lorena, la plantilla habitual eran 30 profesores. (Cfr.: BUENO CAMEJO, F. C.: *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*. Op. Cit.)



3.11.2.- DESARROLLO DE LA TEMPORADA: VERDI, DONIZETTI Y GOUNOD. EMILIO PETTENATTI, EL TENOR QUE NUNCA CANTÓ. UNA NIÑA TOCANDO EL ARPA ENTRE LOS MÚSICOS DE LA ORQUESTA.

El 12 de junio de 1884 se publicó en “El Mercantil Valenciano” la lista de la compañía de ópera italiana que había de actuar en el Teatro Apolo en la temporada estival.

No nos consta que en estas funciones hubiera *abono*. Por el contrario, las entradas se vendían de un día para otro. Así lo refleja “El Mercantil Valenciano” cuando finalizó la primera representación de “*Il Trovatore*”, previa a la repetición al día siguiente:

*Anoche estaban ya despachadas la mayor parte de las localidades para esta noche, que se repite la citada obra.*⁵⁶⁵

La lista de la compañía era la siguiente:

Maestro director y concertador	Francisco Pérez Cabrero
Segundo Maestro Director y Concertador	Luís Reig
Maestro de Coros	Vicente Esplugues
Director de Escena	Enrique Casas
Primera tiple dramática absoluta	Annina Mazzara de Balzofiore
Primera tiple absoluta	Elisa de Sanctis
Primera tiple mezzosoprano	Marietta Vigilante de Gallocci
Primer tenor dramático	Ludovico Balzofiore
Segundo tenor	Emilio Pettenatti
Primer barítono	Antonio Ponsini
Segundo barítono	Giacomo Gallocci
Primer bajo	Abulker Leoni
Segundo bajo	Narciso Serra
Tenor comprimario	Luís Blanch
Tiples comprimarias	Vicenta Rey y Mariana Aleixandre
Bajo caricato	Benigno Giardini
Segundo bajo caricato	Gonzalo Bartual
Partiquinas	Elisa Corvisiere, María González
Comprimarios	Alejandro Corvisiere y Antonio Sanchis

⁵⁶⁵ “El Mercantil Valenciano”, 22 de junio de 1884.

Partiquinos	Pedro López y Arturo Abella
Apuntador	José Tanci
Profesores de orquesta	40
Coro de ambos sexos	32
Sastrería	Ramón Peris
Atrecista	Enrique Gómez
Archivo	Tomás Huguet
Maquinista	José Cervera
Adornista	Narciso García
Peluquero	Vicente Lita
Pintor Escenógrafo	José Cañellas
Guardarropa	José María Fayos
Gerente de la empresa	Enrique Casas

La temporada comenzó el día 15 de junio de 1884 con la ópera *“Un ballo in maschera”*, que se repitió los días 16-20.

Los días 17 y 26 le tocó el turno a *“Lucia di Lammermoor”*.

Lucía	Elisa de Sanctis
Lord Enrico Ashton	Giacomo Gallocci
Edgardo	Ludovico Balzofiore
Raimondo Bidebent, un capellán calvinista	Narciso Serra

Las críticas musicales estivales, tradicionalmente, tiene menor extensión que las realizadas durante la temporada teatral, de octubre a junio. Además, hay que tener en cuenta que se trataba de una compañía discretita. Por eso, “*Lucía di Lammermoor*” recibió la atención del periódico “El Mercantil Valenciano” con un breve *suelto*. Fue una función muy digna. Es curioso que el arpa la tocaba una niña, en el foso, junto con los profesores de orquesta, la señorita Vitini y Pla:

Ofrecemos decir algo de la ejecución que alcanzó Lucia en el teatro de Apolo, y vamos a hacerlo brevemente. El conjunto resultó muy aceptable. La tiple Srta. De Sanctis tiene buena figura, es agraciada y posee una voz aunque no voluminosa, bien timbrada y de regular extensión. Revela buena escuela de canto y aunque visiblemente emocionada, desempeñó muy bien el papel de protagonista, luciendo sus facultades en el rondó que dijo admirablemente, siendo llamada tres o cuatro veces al palco escénico entre atronadores bravos y aplausos.

También debutó en esta obra el barítono señor Galloci. Aunque su voz es algo dura y desigual, se defiende este artista.

Contribuyeron al buen éxito el tenor Sr. Balzofiore, que estuvo feliz hasta en la escena última y el bajo Sr. Serra, que aunque joven revela grandes aptitudes y tiene buena voz.

La orquesta, mejorando cada día. De ella forma parte una artista en ciernes: la niña Vitini y Pla, que ya pulsa el arpa de una manera notable, habiendo merecido anteanoche ruidosos aplausos en el preludio del segundo acto.⁵⁶⁶

El 18 de junio, “*Rigoletto*”. El 21 de junio “*El Trovador*”. Pese a ser una función estival, es muy digno de elogiar que los cantantes, al menos el tenor, interpretasen las *cabalettas*, que suprimían algunos artistas *in illo tempore*:

Anoche alcanzó en el teatro de Apolo un brillante éxito El trovador, pudiendo decirse que fue una ovación continuada para los artistas, especialmente para el barítono, Sr. Ponsini, y el tenor, Sr. Balzofiore. Éste último cantó con valentía las cabalettas que hubo de repetir entre atronadoras salvas de

⁵⁶⁶ “El Mercantil Valenciano”, 19 de junio de 1884.

*aplausos. Al terminarlas fue llamado cinco veces a escena; tuvo una ruidosa ovación, muy merecida.*⁵⁶⁷

“*El Trovador*” se repitió al día siguiente, así como el 25 de junio. “*Faust*” fue la ópera escogida para ser representada los días 23-24-28 de junio. En esta ópera, por cierto, el tenor comprimario, Luís Blanch, sustituyó a Emilio Pettenatti en el papel protagonista. Pettenatti se marchó de la compañía, y Blanch se encargó del papel protagonista, en espera del *ajuste* (contratación) de un nuevo tenor, que nunca llegó, porque la temporada concluiría pocos días después.

El día 27 de junio subió un nuevo título al escenario del Apolo: “*Ernani*”, así como los días 29 y 30.

Ernani	Ludovico Balzofiore
Don Carlos (Emperador Carlos V)	Antonio Ponsini ⁵⁶⁸
Ruy Gómez de Silva	Abulker Leoni
Don Riccardo (escudero de Don Carlos)	Luís Blanch
Elvira	Annina Mazzara de Balzofiore ⁵⁶⁹

⁵⁶⁷ “El Mercantil Valenciano”, 22 de junio de 1884.

⁵⁶⁸ Probable italianización artística del apellido Pons.

⁵⁶⁹ El papel de la prometida de Ernani, Elvira, se lo hemos atribuido a Annina Mazzara de Balzofiore basándonos en una cuestión lógica, sencilla: no había cantado aún, y, probablemente, alternase con Elisa de Sanctis. Pero esto es sólo una conjetura.

Fue, en opinión del rotativo liberal “El Mercantil Valenciano”, una de las mejores óperas que se interpretaron. En el Acto III se alcanzó el clímax de la representación, obligando el público con sus aplausos a *bisar* el concertante:

Otra de las óperas que mejor ejecución han alcanzado hasta ahora en el teatro de Apolo ha sido <Hernani>, a pesar de la precipitación con que ha sido puesta en escena.

En conjunto resultó aceptable la obra; pero donde se entusiasmó el público fue en el concertante del acto tercero, en el que demostró el barítono señor Ponsini sus grandes facultades artísticas, admirablemente secundado por el tenor Sr. Balzofiore, bajo Sr. Leoni, comprimario Sr. Blanc y coros. No sólo fueron llamados todos, incluso el director, Sr. Pérez Cabrero por tres veces a escena entre atronadores aplausos, sino que tuvieron que repetir dicho concertante, recibiendo al final una verdadera ovación.

La verdad es que pocas veces lo hemos oído igual en teatros de más categoría y por cantantes de más pretensiones. Dicha compañía tiene en estudio las óperas “Fra Diávolo”, “La Africana” y “Los Hugonotes”. Esta última fue representada 22 veces en el teatro Principal de Tarragona.⁵⁷⁰

Aunque la compañía tenía proyectado continuar la temporada, con óperas de Meyerbeer y la ópera cómica francesa “*Fra Diavolo*”, de Auber, cesó abruptamente en su actividad el último día del mes de junio del año 1884.

3.12.- TEMPORADA 1884-1885.

3.12.1.- CARACTERÍSTICAS GENERALES.

La última temporada de ópera, aún en vida del monarca Alfonso XII, es la más imprecisa de todas, desde el punto de vista cuantitativo. Nuestras fuentes son muy escasas. Muchos ejemplares del periódico “El Mercantil Valenciano” no se conservan; y cuando se han podido custodiar, el estado del microfilm es lamentable, ilegible. Tan sólo se dispone del

⁵⁷⁰ “El Mercantil Valenciano”, 29 de junio de 1884.

diario "Las Provincias". Pero tampoco éste se halla en un estado excesivamente venturoso. Asimismo, faltan bastantes ejemplares. Y como muestra, un botón: de la temporada de ópera celebrada en el Teatro Apolo durante la Pascua, cuyo abono constaba de 20 funciones, solo hemos podido reconstruir 6.

Empero, el balance cualitativo es más fidedigno. Los textos críticos no dejan lugar a dudas. Fue una temporada desastrosa. Intervienen en la génesis de este fiasco mayúsculo varias concausas.

En primer lugar, se trató del periodo teatral en donde más abundantes fueron las indisposiciones de los cantantes. En el caso de la cuarta soprano que actuaba en el Teatro Principal con la *troupe* de Riccardo Boniccioli, incluso, se desmayó en el proscenio, siendo atendida tras las bambalinas por los galenos. Estas enfermedades de los cantantes acarrearón contrataciones improvisadas de nuevos artistas, que hubieron de encargarse de la interpretación de óperas sin los necesarios ensayos. En otros casos, obligaron a los aplazamientos o las suspensiones de las óperas. Dos títulos sufrieron especialmente esas circunstancias: "*Mignon*" y "*Los Hugonotes*".

En segundo lugar, la mediocridad canora. Ya hemos recordado anteriormente el aforismo de Rossini: *una voce, poco fa*. La presencia de Julián Gayarre por última vez en Valencia durante la monarquía de Alfonso XII no salva una temporada plagada de artistas de dudosa calidad; o bien, voces noveles, sin la suficiente trayectoria artística ni el necesario rodaje. Nuestras opiniones sobre algunos de estos cantantes, los de mayor relieve, vienen avaladas no sólo por la crítica local, sino también por la prensa barcelonesa, y ratificados *por pasiva* merced a sus

exiguos currículums, reflejados por la bibliografía consultada. Por lo que al tenor de Roncal respecta, tampoco tuvo su mejor temporada en Valencia; pero nunca dejó de ser el gran *divo* que fue.

En tercer lugar, las deficientes actuaciones de la orquesta y los coros. El crítico "Elecé", particularmente corrosivo, no deja títere con cabeza a este respecto.

En cuarto lugar, las lastimosas puestas en escena. Ese mismo musicógrafo fustiga sin piedad, con abundantes sarcasmos, los vestuarios sobre todo.

En quinto lugar, el comportamiento del público, harto de pagar unos precios elevados si los ponemos en relación con la deficiente calidad del espectáculo. En diversas funciones, el público manifestó su desagrado; eso sí, no siempre con la debida educación.

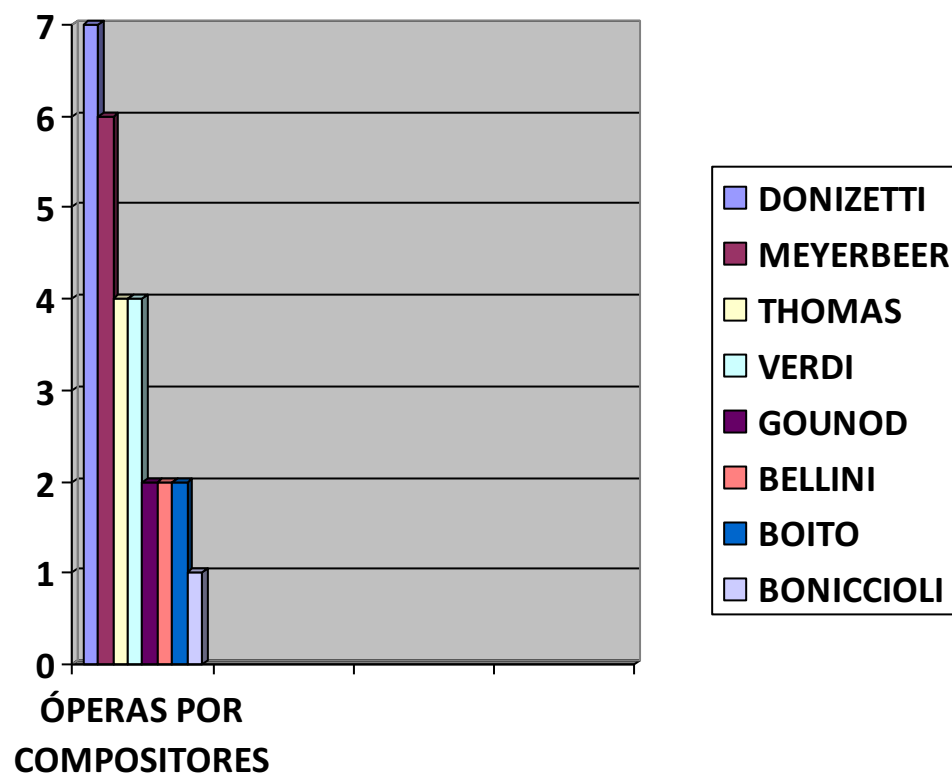
Los datos cuantitativos que analizamos a continuación deben tomarse con cautela, por ser insuficientemente representativos, dada su exiguidad. Empero, llama la atención la residual presencia de Verdi en ambos proscenios, el Teatro Principal y el Teatro Apolo.

Si analizamos en conjunto las óperas representadas en ambos coliseos, 28 títulos en total, la ópera francesa sale mejor parada que en otros periodos teatrales: sus partituras subieron a la escena en 12 ocasiones. De ellas, Meyerbeer es el compositor más representado, con 6 funciones: "*Los Hugonotes*" (4) y "*Roberto il Diavolo*" (2). "*Mignon*", de Ambroise Thomas, subió a la escena en 4 ocasiones. Completa el menú galo la magna ópera de Gounod, "*Faust*" (2).

Obviamente, Valencia es un solar de predominio italiano. Siempre lo hubo sido. Pero, en esta ocasión, el repertorio de óperas transalpinas

está mejor repartido. El bergamasco Donizetti es el más representado, con 7 funciones en total: *“La Favorita”* (3), *“Lucia di Lammermoor”* (2) y *“Lucrecia Borgia”* (2). Los títulos escogidos de Giuseppe Verdi solo subieron a la escena en 4 ocasiones: *“Aida”* (2), *“Il Trovatore”* (1) y *“Rigoletto”* (1). Se representaron 2 óperas de Bellini, pero sólo 1 función a cada una de ellas: *“I Puritani”* y *“Norma”*, ambas en el Teatro Apolo. El menú itálico se enriquece con la presencia, *rara avis*, de *“Mefistófeles”* (2), de Arrigo Boito. Por último, la ópera en 1 acto, *“Marco Botzari”*, es meramente anecdótica: subió a la escena del Teatro Principal porque su compositor, Riccardo Boniccioli, era, a su vez, el director de orquesta de la compañía. Su puesta en escena tuvo lugar sólo en una única función.

Pese a que se celebró una temporada de ópera en el Teatro Apolo, sin embargo nunca le hizo sombra al Teatro Principal, verdadero sostén de la ópera en Valencia. De las 28 representaciones confirmadas por los datos de la prensa, sólo 6 corresponden al Teatro Apolo.



3.12.2.- TEATRO PRINCIPAL: COMPAÑÍA DE ÓPERA ITALIANA DE RICCARDO BONICCIOLI. ÚLTIMA VISITA DE JULIÁN GAYARRE.

El 10 de octubre de 1884 se publicó en el diario “Las Provincias” la lista de la compañía italiana de ópera que actuaría durante la temporada de invierno en el Teatro Principal. En dicha lista el periódico no publicó los nombres de los cantantes comprimarios, alegando que *<interesan menos al público>*.⁵⁷¹

Primer Director de Orquesta	Riccardo Boniccioli
Segundo Director de Orquesta	José Valls
Maestro de Coros	Ángel Ruiz

⁵⁷¹ “Las Provincias”, 10 de octubre de 1884.

Prima Donna Soprano	Olimpia Guercia
Segunda Soprano	Giulietta Loide
Tercera Soprano	Francesca Prevost
Cuarta Soprano	Paulina Rossini
Soprano ligera y Comprimaria	Vicenzina García del Rey
Mezzosoprano y contralto	Ebe Treves
Primer tenor	Orestes Capelletti
Segundo tenor	Pietro Lombardi
Primer barítono	Enrico Massini
Segundo barítono	Napoleone Zardo
Primer bajo	Clodoveo Bedogni
Segundo bajo	Coda
<i>Basso caricato</i>	Francesco Nicolau
Profesores de orquesta	52
Coro	44
Cuerpo de baile	18 bailarinas
Banda de música	46

En esta compañía, *continuista*, repetían muchos cantantes que habían actuado en la temporada anterior. Sin embargo, había algunas voces nuevas. La primera soprano, Olimpia Guercia, actuó en Barcelona en este mismo año de 1884. El “Almanaque del Diario de Barcelona”, hizo una valoración sobre ella, en donde se pone de manifiesto que era una cantante del montón:

*De voz sonora y bien timbrada, pero poco estensa (sic) en los agudos, canta con intencion y sentimiento, pero le falta arte en la emision de la voz y en el estilo de canto; por lo que fue poco aplaudida.*⁵⁷²

⁵⁷² “Almanaque del diario de Barcelona del año 1884” (publicado en 1885), p. 78.

A fines de esta década, Olimpia Guercia actuó en Venezuela, con una compañía que llegó a Caracas el 25 de octubre de 1889.⁵⁷³

También Paulina Rossini actuó en el mismo año 1884 en Barcelona. Idéntico juicio que la anterior. El mismo rotativo catalán, la define como una <segunda donna sin cualidades que la recomienden>.⁵⁷⁴

Por su parte, el tenor Pietro Lombardi también visitó la América hispana, pues actuó en México durante el mandato presidencial de Porfirio Díaz (1880-1887).⁵⁷⁵ Recibió elogios en el país azteca, sin más.⁵⁷⁶

La compañía estaba un tanto desproporcionada: demasiadas sopranos con respecto a las demás cuerdas.

El abono constaba de 90 representaciones. En la tabla de precios, “Las Provincias” no detalló las tarifas de las *entradas a diario*, no sujetas al abono, como puede verse a continuación.

LOCALIDADES	PRECIO DEL ABONO, PARA TODA LA TEMPORADA, EN PESETAS
Palcos de plateas y principales sin entrada	1480
Plateas pequeñas, sin entrada	930
Palcos de plateas y principales	740

⁵⁷³ SALAS, C., CALCAÑO FEO, E. y FEO CALCAÑO, E.: *Sesquicentenario de la ópera en Caracas: relato histórico de ciento cincuenta años de ópera 1808-1958*. Caracas, Tipografía Vargas, 1960, pp. 66 y ss.

⁵⁷⁴ “Almanaque del diario de Barcelona del año 1884” (publicado en 1885), p. 78.

⁵⁷⁵ REYES DE LA MAZA, L.: *El teatro en México durante el porfirismo: 1880-1887*. México D.F., Imprenta Universitaria, 1964, pp. 283 y ss.

⁵⁷⁶ GUTIÉRREZ NÁJERA, M.: *Crónica y artículos sobre teatro: 1885-1889. Vol. 6*. México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, p. 138.

interiores sin entrada	
Palcos de segundo piso sin entrada	871
Palcos interiores de segundo piso sin entrada	740
Palcos de tercer piso sin entrada	405
Butacas con entrada	264
Delanteras de segundo piso con entrada	168
Butacas de segundo piso con entrada	146
Delanteras de tercer piso con entrada	146

Riccardo Boniccioli y su *troupe* inauguraron la temporada con “*Los Hugonotes*”. El Teatro Principal abrió sus puertas el Día de Todos los Santos, 1 de noviembre de 1884, con este *capolavoro* de Meyerbeer:

Raoul de Nangis	Orestes Capelletti
Margarita de Valois	Francesca Prevost
Urbano, un paje	Ebe Treves
Valentina	Paolina Rossini
Marcelo	Clodoveo Bedogni
Conde de Nevers	Enrico Massini
Conde de Saint Bris	Coda

En la crítica del diario “Las Provincias” se reconoce que es una ópera que gusta mucho al público valenciano, pero que –al tratarse de una ópera de gran dificultad- se necesitan muchos ensayos. Justo lo que no se hizo. Al prepararse con precipitación, el resultado no fue del todo satisfactorio. El rotativo conservador aconsejó, en su estrambote, haber levantado el telón de la temporada con una ópera de mejor dificultad:

Como estaba anunciado, anteanoche abrió sus puertas el teatro Principal, presentando el mas brillante aspecto. Todas las localidades estaban ocupadas, esceptuando palcos, pertenecientes á familias que todavía no han regresado á la ciudad. La reunión era escogidísima, y nos daba á entender que, como siempre, aquel elegante coliseo continuará siendo este invierno el mejor centro de la buena sociedad en Valencia.

Algunas reformas se han hecho dentro y fuera de la sala, que la hacen mas digna de este favor. Sobre la marquesina de entrada se ha puesto un letrero de luces de gas, con el título del teatro. El salón del vestíbulo se ha decorado con muy buen gusto, y está perfectamente alumbrado. En la sala de espectáculos se ha introducido algún cámbio en la iluminación; se ha suprimido, como ya indicamos, los mecheros de gas de los pisos tercero y cuarto, sustituyéndolos por una poderosa lámpara de sistema Siemens y fuerza de quinientas bujías, que está pendiente del techo y muy cerca de él, en su centro. Sobre la conveniencia de esta modificación, no estaban conformes los pareceres: ese gran foco alumbra mucho el techo, donde no hace falta tanta luz; el sistema anterior producía una claridad más difundida en lo alto de la sala y favorecía á los palcos de piso tercero.

La compañía de ópera debutó con Los Hugonotes, partitura muy del gusto del público, pero de gran dificultad y que requiere larga preparación y repetidos ensayos, que han fallado en esta primera función: así es que el resultado fue incompleto.

Los honores de la audición fueron para dos artistas ya conocidos y justamente apreciados: el tenor señor Capelleti y tiple señorita Prevost. El primero, sobre todo, obtuvo una brillantísima ovacion. Saludado con palmadas al salir á escena, cautivó al auditorio desde que empezó á canar con el aplomo y seguridad que le caracteriza. Su voz, simpática y espresiva, es siempre un acento al alma, que penetra en el corazón: la romanza Bianca piú che neve alpina, ejecuta con tanta limpieza como sentimiento,

le valió estrepitosos aplausos, y en toda la partitura fue oído con delectación, que llegó á los límites del entusiasmo en el magnífico duo final del acto cuarto. Dá tal colorido dramático el Sr. Capelleti á las notas, ora íternas y amorosísimas, ora enérgicas y desesperadas del dudoso Raúl, que todos los espectadores estaban pendientes de sus lábios, y los bravos se hubieran repetido á cada momento, si no fuera por el temor de cortar aquel hilo de oro del diálogo musical. Pero, reprimidos durante aquella magistral escena, estallaron al final, y obligaron á salir á las tablas al excelente artista.

La señorita Prevost, que se distingue especialmente en el papel de la reina Margarita, obtuvo también grandes y merecidos aplausos, por su limpia ejecución y su buen gusto en el canto. Conocida asimismo del público la señora Treves, fue bien recibida y oyó algunas palmadas, aunque la tesitura de su voz es algo deficiente, como mezzo-soprano, y no llena la parte que le corresponde algunos de los grandiosos concertantes de este spartitto.

Respecto a las artistas debutantes, no se les debe juzgar la primera noche, pues el natural orgasmo –como dicen los críticos musicales- les impide mostrar el lleno de sus facultades. Nuestro público es algo severo y no animá a los que emocionados y dudosos se presentan ante él. La señorita Paolina Rossini, encargada del papel de Valentina, tiene á su favor una gran ventaja: es joven, muy hermosa y de figura arrogantísima, pero en su fisonomía y en sus ademanes hay algo de dureza. Esto mismo notamos en su canto: emite con facilidad la voz, y es esta de buen timbre, pero nos pareció que le faltaba la suavidad y el empaste que le dá el sentimiento. Cantó bastante bien el duo con Marcelo, pero en la gran escena de amor con Raúl no respondió bastante á la pasión de este, resultando incompleto el efecto de tan interesante pasaje dramático. La señorita Rossini, comprendiendo que los estrepitosos aplausos del público iban dirigidos á su compañero de escena, no quiso salir á las tablas, cuando, al terminar el acto, continuaron los bravos y las palmadas. Veremos sí, pasada la impresión de la primera noche, tiene éxito mas completo esta bella artista.

El bajo Sr. Bedogni, que cantó la parte de Marcelo, tiene voz muy fresca y estensa: ejecutó de una manera regular la difícilísima y poco lucida canción de la Rochela, de la que pocos cantantes saben sacar partido: los aplausos que iniciaron algunos espectadores, mas benévolos fueron cortados por otros mas exigentes; y esto debió producir mal efecto en el artista, que en el resto de la ópera pasó, sin dominar bastante la situación en los puntos en que el canto severo y religioso del viejo puritano debe sobreponerse á todas las voces. El barítono Sr. Massini no tiene en Los Hugonotes una parte importante; fue aceptado, sin que sobresaliese. Hay que

reservar el juicio hasta oírle más. El segundo bajo, Sr. Coda, en el papel de Saint-Briz, fue aceptado también.

La orquesta, bastante nutrida, estuvo bien: el inteligente director Sr. Boniciolli es ya conocido y puede confiarse en él. Los coros han sido modificados, trayéndose algún personal de fuera, y esto hará necesario que se repitan los ensayos y para concertarlos bien. Anteanoche se resintieron bastante de falta de estudio: el gran concertante final del acto tercero se descompuso, lo cual dió lugar á alguna demostración de desagrado de una parte del público. En la escena de la conjuración hubo mas ajuste; pero otras veces se ha cantado con grabaciones más delicadas y mayor brio en sus golpes de efecto.

En resumen, y como decimos al principio: éxito incompleto, pero disculpable por la falta de preparacion; quizás hubiera sido preferible comenzar con otra ópera de menor dificultad; de todas maneras, hay que aguardar á que los artistas nuevos pierdan el miedo, para juzgar de la manera como puede quedar constituida la “tropa lírica”, en la cual hay artistas tan apreciables como el Sr. Capelleti y la señora Prevost, que quisiéramos encontraran dignos cooperadores en todos sus colegas.⁵⁷⁷

3.12.3.- LA ENFERMEDAD DE RICCARDO BONICCIOLI. EL RETRASO DE LA PUESTA EN ESCENA DE “MIGNON”. LAS INDISPOSICIONES DE VARIOS CANTANTES Y LOS APLAZAMIENTOS Y SUPRESIONES DE VARIAS ÓPERAS.

El lamentable estado de las fuentes periodísticas durante el invierno de 1884 nos impide reconstruir con exactitud la Historia de la Ópera en Valencia en esta temporada postrera de la monarquía de Alfonso XII. Amén del pésimo estado de conservación del diario “El Mercantil Valenciano”, con un microfilm ilegible, -en otras ocasiones, simplemente, no se conserva el periódico- hay que añadir que, durante muchos días, no se conservan ejemplares del diario “Las Provincias”. Sí que existen algunas *previas*, pero nuestro proceder propedéutico y metodológico nos obliga a ser prudentes: el hecho de que se anuncie en un periódico que una determinada ópera se representará, no es

⁵⁷⁷ “Las Provincias”, 3 de noviembre de 1884.

suficiente garantía de que esa ópera subiese a la escena. Las enfermedades de los cantantes o el director, frecuentes durante esta época, impedían que algunos títulos anunciados se representasen. Sólo el trabajo del crítico musical, auténtico *notario artístico del evento*, deja constancia que se produjese la *mise en scène* de un determinado título operístico.

Y, como muestra, un botón. El día 5 de noviembre se anunció en “Las Provincias” que “*Mignon*”, ópera de Ambroise Thomas, prevista para ese día, hubo de aplazarse a causa de la enfermedad del director titular, Riccardo Boniccioli.⁵⁷⁸ El mal que aquejaba a la batuta italiana debió revestir cierta gravedad, por cuanto recibió la visita de numerosos abonados. Afortunadamente, los galenos certificaron al día siguiente que ya se encontraba fuera de peligro.⁵⁷⁹ Por fin, “*Mignon*” subió al proscenio del coliseo de la calle de Las Barcas el 13 de noviembre, corroborado por la crítica de “Las Provincias” publicada al día siguiente, que, además, nos procuró información del reparto.

Mignon	Olimpia Guercia
Wilhelm Meister	Pietro Lombardi
Philine	Francesca Prevost
Frédéric	Ebe Treves ⁵⁸⁰

El Teatro Principal estaba lleno, según “Las Provincias”, porque el público estaba deseoso de ver esta *opéra comique*, que, en efecto, hacía años

⁵⁷⁸ “Las Provincias”, 5 de noviembre de 1884.

⁵⁷⁹ “Las Provincias”, 6 de noviembre de 1884.

⁵⁸⁰ Ambroise Thomas compuso dos versiones de esta *opéra comique*: la del año 1866 y la que escribió cuatro años después, en 1870. Con toda seguridad, debió de tratarse de la versión postrera, del año 1870, en donde el papel de Mignon es confiado a una soprano, y el de Frédéric a una contralto. Por consiguiente, el *roll* que le atribuye el diario “Las Provincias” a la mezzosoprano y contralto Ebe Treves es un error: no puede tratarse de Laerte, un papel masculino, para tenor; sino el de Frédéric.

que no se representaba en Valencia. La representación no fue ninguna gran cosa, porque los cantantes estelares tenían sus facultades canoras un tanto limitadas. Pietro Lombardi no era un *tenore di grazia*, que era como los italianos denominaban al tenor lírico-ligero, porque fallaba en las coloraturas. Los cantantes secundarios resolvieron con más acierto sus papeles. El mejor artista estaba fuera del proscenio: el director de orquesta, Riccardo Boniccioli. Así lo vió “Las Provincias”:

Anoche estaba muy animado el teatro Principal. La ópera Mignon, que hacía algunos años no se cantaba en Valencia, llevó al aristocrático coliseo extraordinaria concurrencia, deseosa de saborear la hermosa y característica música del maestro Thomas. Aparte de este motivo, existía también el de oír á los artistas debutantes, la señorita Güercia y el tenor Sr. Lombardi.

La señorita Güercia se ganó desde los primeros momentos las simpatías del público. Joven, hermosa y con una voz de timbre simpático, el éxito para la debutante era casi seguro. Hizo una Mignon ingenua, sin caer en el sentimentalismo, expresando los varios afectos que dominan á la pobre niña con verdadero arte. La voz, como decimos, es simpática, tiene suficiente extensión, y en los agudos es brillante, algo opaca y algo descolorida en los registros grave y medio. Estos pequeños lunares y algún defecto de escuela son los que notamos en el curso de la obra, pero bien pueden dispensarse en gracia a otros méritos reales é indiscutibles.

El Sr. Lombardi es lo que llamamos un tenor de gracia, y en este concepto deja mucho que desear. Canta con mucho arte, frasea bien, y como se dice, entre los aficionados, fia las notas. Su voz es extensa, y á medida que se le oiga gustará más.

De las artistas se distinguió la señorita Prevost, que hizo una Felina deliciosa, y la señora Treves, que caracterizó bien el papel de Laertes, a quien imprimió mucho juego escénico.

La orquesta bien. El maestro Boniccioli la dirigió á conciencia, detallando perfectamente todos los pasajes, que es precisamente el caballo de batalla de esta ópera. La hermosa sinfonía mereció los honores de la repetición.⁵⁸¹

“Mignon” se repitió los días 15, 16 y 24 de noviembre de 1884.

⁵⁸¹ “Las Provincias”, 14 de noviembre de 1884.

El martes 18 de noviembre tenía que subir a la escena del Teatro Principal “*La Favorita*”. Sin embargo, la enfermedad de Olimpia Guercia obligó a retrasarla un día, por lo que subió al proscenio el miércoles, día 19 de noviembre.⁵⁸²

Leonora de Guzmán	Olimpia Guercia
Fernando	Pietro Lombardi

“Las Provincias” despachó, con un breve *suelto*, una buena actuación de la pareja estelar, Olimpia Guercia y Pietro Lombardi.

*La Favorita, ópera cantada anoche en el teatro Principal, afirmó las simpatías del público hacia la señorita Güercia y el Sr. Lombardi, principales figuras de aquella obra, que fue cantada con acierto en su conjunto y con especial sentimiento por los dos citados artistas. El duo del primer acto les valió muchas palmadas, y el Sr. Lombardi tuvo que repetir el Spirto gentile del último, para corresponder á las demostraciones de la concurrencia, que premiaba la dulzura y espresión de su canto. En el duo final se repitieron los aplausos para los dos apreciables cantantes.*⁵⁸³

El jueves, 20 de noviembre, le tocó el turno a “*Lucia di Lammermoor*”.⁵⁸⁴ Aunque no hubo crítica de la misma, sin embargo “Las Provincias” tampoco desmintió luego la citada representación, pues no informó sobre un hipotético aplazamiento o cancelación. Entre los días 21 y 28 de noviembre, la enfermedad del tenor Orestes Capelletti obligó a la suspensión de “*La Africana*” y “*Los Hugonotes*”.⁵⁸⁵

El 28 de noviembre se puso en escena “*Faust*”.

⁵⁸² “Las Provincias”, 18 de noviembre de 1884.

⁵⁸³ “Las Provincias”, 20 de noviembre de 1884.

⁵⁸⁴ “Las Provincias”, 18 de noviembre de 1884.

⁵⁸⁵ “Las Provincias”, 25 de noviembre de 1884.

Margarita	Olimpia Guercia
Faust	Pietro Lombardi
Siébel	Ebe Treves
Valentin	Enrico Massini
Wagner	Clodoveo Bedogni

Una representación que cosechó el éxito, sin más calificativos, resuelta con parquedad por “Las Provincias” con otro *suelto*:

Anoche en el Fausto, que se cantó en el teatro Principal, la señorita Güercia hizo una Margarita encantadora. Su juventud y su belleza se prestan muy bien a dar realidad a la concepción poética de Goethe. Además cantó su parte perfectamente, dándole la expresión exacta, con gracia candorosa, sin añadir flores que desnaturalizan, justamente aplaudida, lo mismo que en el duo con el tenor y el final del acto.

El Sr. Lombardi demostró que es un cantante que sabe lo que hace. Salió airoso de la romanza Salve dimora, en el duo y demás piezas de su particella, aunque sin pasar los límites de la ejecución discreta.

El bajo Sr. Bedogni y el barítono Sr. Massini son cantantes de buenas condiciones naturales, pero adolecen de falta de arte. La señora Treves estuvo, como siempre, en carácter, en el papel de Siebel.⁵⁸⁶

Orestes Capelletti se repuso de su mal que le aquejaba el día 30 de noviembre. Ese día volvió a subir a la escena “*Lucia di Lammermoor*”:

Repuesto de la enfermedad el tenor Sr. Capelletti, se presentó de nuevo anteanoche en escena del teatro Principal. El aplaudido artista fue recibido con una salva de aplausos. Cantó la parte de Edgardo de Lucía, y en el recitado y duo del acto primero, en la escena final del segundo y en el aria del último alcanzó nutridos aplausos, expresión de las simpatías que encuentra entre el público valenciado.

Con el restablecimiento de Sr. Capelletti se imprimirá mayor variedad al espectáculo, alternando los dos cuartetos.⁵⁸⁷

⁵⁸⁶ “Las Provincias”, 29 de noviembre de 1884.

⁵⁸⁷ “Las Provincias”, 2 de diciembre de 1884.

Aunque la compañía intentó de nuevo que se representase “*La Africana*”, prevista para el 4 de diciembre, lo cierto es que una nueva indisposición de un cantante, esta vez del segundo barítono, Napoleone Zardo, impidió que la ópera de Meyerbeer subiese a la escena. Tuvo que sustituirse por “*Lucia di Lammermoor*”:

Anoche se varió la función en el teatro Principal, cantándose la ópera Lucia en vez de La Africana que estaba anunciada. La causa de este cambio fue debida a haberse agravado algún tanto ayer tarde la ligera indisposición que aquejaba al Sr. Zardo. Ayer á la una certificaba el médico de la empresa que el Sr. Zardo podía tomar parte en la función, aunque recomendándose, según costumbre, a la benevolencia del público.

*Damos todas estas explicaciones, para que el público se convenza de cuan agena es la empresa a estos cambios, que tanto lastiman sus intereses.*⁵⁸⁸

3.12.4.- EL DESASTRE DE LA REPRESENTACIÓN DE “IL TROVATORE”. PAULINA ROSSINI SE DESMAYA EN ESCENA.

El 14 de diciembre debutó el tenor Belló, que no figuraba en la lista inicial de la compañía de Riccardo Boniccioli. Fue contratado *a posteriori*. De hecho, “*Las Provincias*”, en su crítica, menciona que fue contratado <en ajuste>. Se escogió la ópera de Verdi, “*Il Trovatore*”. Fue un auténtico desastre, con silbidos por parte del público, a partir del Acto II, dirigidos al barítono Enrico Massini y a la cuarta soprano, Paulina Rossini. Ésta, obró con nerviosismo chulesco, encarándose hacia el respetable, agradeciéndoles los silbidos y chicheos, a guisa de protesta personal de la cantante. Al término del Acto II, se marchó a su camerino, siendo atendida por los médicos. En el Acto III, Paulina Rossini se desmayó. El Acto IV no se pudo ejecutar. Paulina Rossini supo

⁵⁸⁸ “*Las Provincias*”, 5 de diciembre de 1884.

rectificar en una carta enviada inmediatamente a la prensa, en donde hacía constar que venía padeciendo una enfermedad, y reconociendo que fue víctima de una crisis nerviosa. Todo ello quedó reflejado en la crítica de “Las Provincias”:

Anteanoche debutó en el teatro Principal el tenor Sr. Belló, que es el cantante que la empresa anunció en las condiciones del abono, que tenía en ajuste. La obra elegida para el debut fue la de Verdi, El Trovador, y por una série de desagradables incidentes no pudo oírla completa el numeroso público que llenaba la mayor parte de las localidades.

El primer acto pasó sin novedad grave, pues se merece este calificativo el disgusto que se produjo en alguna parte del público con motivo de haber sido llamado á escena al final del terceto el tenor debutante, el barítono Sr. Massini y la tiple la señora Rossini. Sin embargo, aquellos síntomas eran los precursores de la tempestad que se estaba formando, y que no sabemos si estaba formada de antemano. Vino el acto segundo. Una parte del público empezó a manifestar su desagrado al señor Massini, que cantaba el papel de conde de Luna. Estas manifestaciones se hicieron luego extensivas a la señora Rossini al notar en ella alguna desafinación. Los silbidos y chicheos eran tales, que la artista hubo de suspender el canto, y levantando el velo que la cubría, abrió los brazos y dijo algunas frases, que los más vecinos al palco escénico oyeron con desagrado, y que dieron lugar a demostraciones sucesivas. ¡Gracias, gracias! Parece que es lo que dijo la señora Rossini. Terminó con este incidente el acto segundo, retirándose la tiple indisputada á su cuarto, donde le fueron realizados auxilios facultativos.

En el acto tercero, y en el momento en que el Trovador cantaba, el ária, la artista que visiblemente se hallaba afectada por la escena anterior, tomo asiento en un sillón, y á poco, presa de un accidente, caía al suelo, sin que el Sr. Belló, que decía en aquel momento la valiente cabaleta Mater infelice, siendo más aplaudido por haber dado el do de pecho, se apercibiese de lo que ocurría, hasta que vio a varios dependientes del teatro socorriendo á la desmayada cantante. Ya no pudo cantarse el cuarto acto, que es precisamente el de prueba para Leonora. En cambio, y con ausencia de la autoridad, la orquesta ejecutó la bonita sinfonía de Mignon.

¿Cómo se formó la tempestad? ¿Por qué fue víctima de ella la señorita Rossini? Lo ignoramos. Esa artista había sido recibida sin entusiasmo, es verdad, pero con algún aplauso en Los Hugonotes y ha cantado otras óperas sin protestas del público. No vamos a aquilatar ahora sus méritos, ni menos a entablar comparaciones; pero lo consignamos para que se

comprenda que debió sorprenderle la silba de anteanoche. Hizo mal en protestar contra ellos, aunque la juzgase inmotivada; pero de esto ya se excusa y dá satisfacción al público, en la siguiente carta que dirigen a los periódicos.

<<Muy señor mío: Suplico á V. tenga la bondad de concederme un pequeño espacio en las columnas del periódico que tan dignamente dirige, para explicar un acontecimiento, que quizás, y muy a pesar mío, pudiera interpretarse de distinta manera á como en el fondo ha sido.

No repuesta todavía de la enfermedad que vengo padeciendo, en mi afán de complacer al público de Valencia, a quien tanto debo, y por no perjudicar los intereses de la empresa, no tuve inconveniente en cantar anoche mi parte en la ópera El Trovador.

Cumplido mi deber en el primer acto y ante ciertas manifestaciones del público, que yo siempre respeto, sin duda debido al excepcional estado en que me hallaba, me sentí vivamente impresionada, que presa de intensa afección nerviosa y falta de fuerzas, se determinó en mí, con energía superior á mi voluntad, aquella posición difícilísima que me obligó á no poder continuar en escena, contra lo que hubiese sido mi deseo.

Cualquiera que sea la significación que á este hecho haya de atribuirse, tengo la seguridad que el público de Valencia no ha de achcarlo jamás a falta de consideración de mi parte respecto á él, ni ausencia de deseo en mi voluntad por corresponder á la suma benevolencia con que siempre me ha distinguido.

Gracias mil, y queda de V. A. Y S. S. Q. B. S. M., -Paulina Rossini>>

En cuanto al tenor Sr. Belló, bien poco es lo que podemos decir. Anteanoche, á la emoción propia de todo debutante, se unió la que debió experimentar al oír los silbidos que cruzaban la sala. Pero sin prejuicio de rectificar nuestro juicio, diremos que su voz, aunque no tenga gran extensión ni volumen, es de timbre agradable, notando falta de seguridad en la emisión, lo que contribuye siempre á dar... a las principales frases del discurso musical.⁵⁸⁹

⁵⁸⁹ “Las Provincias”, 16 de diciembre de 1884.

3.12.5.- PAULINA ROSSINI ES SUSTITUÍDA POR LA SOPRANO DRAMÁTICA MATILDE RICCI. “AIDA” Y “MEFISTÓFELES”.

El Día de Año Nuevo del año 1885, la soprano dramática Matilde Ricci ocupó el lugar de Paulina Rossini. Aprovechando esta circunstancia, se produjo la *mise en scène* de la ópera “Aida”. Todo el Teatro Principal estaba lleno. Tan sólo estaban vacíos los palcos de las autoridades civiles y militares.

Aida	Matilde Ricci
Amneris	Ebe Treves
Radamés	Orestes Capelletti
Amonazro	Napoleone Zardo

A pesar de que la soprano Matilde Ricci estaba nerviosa, dado su debut, la representación de “Aida” puede calificarse de *digna*:

DEBUT DE LA SEÑORITA RICCI.

El día 1º del año presentaba este hermoso coliseo el brillante aspecto de sus fiestas más solemnes. El lleno era completo. Todos los palcos, las butacas y demás localidades estaban ocupadas por el público selecto que le favorece con su asistencia. Dos palcos había vacíos, y eran estos los del señor gobernador y el del capitán general, ambos por igual causa. (El banquete de que hablamos en otro lugar).

Había, pues, en la sala mucha animación y no poco calor, aunque con frecuencia ráfagas glaciales colábanse por las muchas rendijas que tiene el Teatro Principal. El vestíbulo, especialmente parecía la venta de Mal abrigo; dos gruesos tapices en las puertas de cristales que dan el paso al patio de entrada lo harían más confortable, cortando las corrientes de aire que tanto incomodan al público.

El cantarse por primera vez en esta temporada la ópera Aida y el debutar en la misma la soprano dramática señora doña Matilde Ricci, que ha sustituido á la señora Rossini, eran los dos principales alicientes de la función.

La señora Ricci salió á escena fuertemente impresionada. La verdad es que el teatro estaba imponente y los ánimos no muy seguros. El concepto que por esta primera audición hemos formado de la nueva tiple, nos permite asegurar que sus

condiciones naturales y artísticas están acomodadas á lo que puede exigirse á una tiple de batalla y obligada de continuo á pasar de uno á otro género de música, como ocurre en la mayor parte de los teatros secundarios. La voz de la señora Ricci es agradable y de volumen. En la cuerda aguda tiene gran extensión, llegando a los puntos brillantes sin esfuerzo. En cuanto á los registros medio y grave, los más exigentes desearían mayor relieve, pero los que juzgan las cosas por el lado relativo, se conforman con la voz que la naturaleza dio á la cantante, cuando no se puede tener derecho á exigir que estas sean notabilísimas.

Consignado esto, pasemos á decir algo de la interpretación que dio á la parte de Aida. El ária del primer acto Numi pietà del mio soffrir, la dijo correctamente. En el duo con Amneris estuvo dinámica, mereciendo los honores de la escena, y en el gran concertante lució sus notas agudas dando relieve, por su parte, á la grandiosa concesión de Verdi.

En la romanza, duos y terceto del acto tercero se substituyó á igual altura y no decayó en el duo final, apianando las notas con arte y buen gusto.

La parte escénica no fue descuidada por la señora Ricci, dando a la acción el debido carácter.

El Sr. Capelletti desempeñó, como en la temporada última el papel de Radamés, cantando con la dicción segura la romanza Celeste Aida.

La señora Treves y los Sres. Zardo, Bedogni y Coda, como de costumbre.

En suma, la interpretación de Aida ha sido aceptable, salvo algunos lunares de fácil remedio y que la empresa es la más interesada en subsanar.⁵⁹⁰

El 1 de febrero se representó una ópera poco frecuente: “*Mefistófeles*”, de Arrigo Boito. Quizás, por eso, la crítica incluyó una breve sinopsis, entremezclada con sus juicios.

Margarita	Matilde Ricci
Marta	Ebe Treves
Fausto	Orestes Capelletti
Mefistófeles	Dondy

⁵⁹⁰ “Las Provincias”, 3 de enero de 1885.

Aunque “Las Provincias” reconoció que era un <acontecimiento musical>, sin embargo valoró poco la única ópera de referencia de Arrigo Boito. Le pareció que, en efecto, estaba influenciada por Wagner y su escuela; pero calificó la ópera hecha <de retazos sueltos (...) y escaso interés>. Empero, dulcificó su juicio al reconocer que era necesario escucharla más. Por lo demás, estuvo poco estudiada por los cantantes, quienes hicieron una mediocre interpretación, porque no le sacaron el suficiente partido a la partitura; todo lo contrario que la orquesta y el director, sobresalientes:

**TEATRO PRINCIPAL
EL “MEFISTÓFELES” DE BOITO.**

Acontecimiento musical era, verdaderamente, para Valencia la primera audición de una ópera como ésta, que, recibida muy bien en los teatros de Europa, ofrece especial interés por las tendencias artísticas que revela su composición. La expectativa era grande entre los filarmónicos, y aún en la generalidad del público, y esto hizo que el Teatro principal ofreciera anoche brillante aspecto, estando lleno de bote en bote.

A la hora avanzada á que terminó la función, no podemos hacer revista detenida de ella, ni se puede apreciar de golpe y porrazo un spartito como el de Boito. Dejando, pues, de él al inteligente crítico que se está ocupando de esta obra en nuestras columnas, haremos brevísimamente indicaciones sobre el efecto que produjo esta primera representación.

La introducción (prólogo en el cielo) produjo agradabilísimo efecto. Los hermosos coros de las falanges celestiales habían sido ensayados por el maestro Valls; la orquesta perfectísimamente dirigida por el maestro Boniccioli; resultado, muy bueno. La gran fuga final entusiasmó al público: ovación ruidosa; repetición de la pieza: nuevos aplausos y bravos. Magnífico principio de función.

Acto primero: cuadro de Pascua; comienzan las comparaciones y parece insignificante al lado del de Gounod. Cuadro segundo: el pacto. Música muy original y apropiada: racconto de Mefistóteles extraño y de gran mérito; el bajo Dondy, mal de voz hace deslucir algo la pieza. El final del cuadro parece muy frío. El público medita y calla; después comenta y discute.

Cuadro del jardín: esto gusta a todos; música alegre, juguetona lindísima. Carácter muy diferente al Fausto de Gounod; mas adecuado al poema alemán: bastante bien cantado por la Ricci y Capelleti, la Treves y Dondy. Segunda ovación, y segunda repetición.

Sábado romántico: cuadro de aparato; música de extrañas tonalidades. No es para apreciarla en la primera audición. El público reservado.

Muerte de Margarita: música de carácter dramático: todo el cuadro resultó descolorido.

La tiple y el tenor tendrán que estudiar más el difícil duo: anoche dejó bastante que desear la ejecución.

Cuadro del Sábado clásico: alábanlo mucho los que conocen la ópera: en efecto, la música parece magistralmente compuesta; pero no sacan aún bastante partido de ella los cantantes: esto no obstante, son llamados a escena al final.

Muerte de Fausto: hermosa romanza, y final que necesitará mayor aparato escénico.

Resúmen: la ópera, en su argumento, de retazos sueltos, ha parecido de escaso interés; la orquestación, admirable; la música vocal, admirable también para los wagneristas; de poco efecto para los partidarios del antiguo sistema. La ejecución, muy buena por parte de la orquesta y coros; desigual por parte del cuarteto. El aparato aceptable; las decoraciones y el atrezzo vistosos y brillantes.

No podemos estendernos más: hay que oír el Mefistóteles una y otra vez, y es seguro que el público acudirá á las sucesivas representaciones para apreciar una obra de la que tanto habíamos oído hablar, y que ya conocemos, gracias a la empresa del teatro Principal, que merece aplauso por haber cumplido la promesa que hizo a sus abonados.⁵⁹¹

“Mefistófeles” se repitió para el turno *impar* el día 2 de febrero. Al ser la segunda función, mejoraron los resultados artísticos:

El lunes correspondía la función del teatro Principal al turno impar, que es el mas favorecido por el público, y esta circunstancia y la de tener lugar la segunda representación del Mefistófeles, hizo que se llenara de bote en bote, presentando un aspecto brillante.

Le ejecución de la obra fue, naturalmente, algo mas esmerada que en la primer noche, alcanzando sobre todos muchos aplausos el director Sr. Boniccioli, que ha sabido ajustar bien orquesta y coros, interpretando perfectamente, en lo que cabe dentro de los elementos con que cuenta, la gran obra de Boito. El final del prólogo tuvo que repetirse ante los insistentes y unánimes aplausos de la concurrencia.

Las Sras. Ricci y Treves y los Sres. Capelleti y Dondy fueron también aplaudidos y llamados á escena, principalmente en el cuarteto del jardín, que es una de las piezas que más han gustado.

⁵⁹¹ “Las Provincias”, 2 de febrero de 1885.

De los elogios que hemos hecho de los coros del teatro Principal, en el Mefistófeles, corresponde una buena parte a D. Angel Ruiz y Galza, que es el maestro de ellos.⁵⁹²

3.12.6.- LAS FUNCIONES A BENEFICIO DE RICCARDO BONICCIOLI Y ORESTES CAPELLETTI. “LOS HUGONOTES”, AL FIN: UN FIASCO.

El 11 de febrero comenzaron las funciones *a beneficio*. La primera de ellas, dedicada al director de orquesta, Riccardo Boniccioli, quien escogió la ópera “*Los Hugonotes*”, que, al fin, subió al proscenio durante aquella temporada. Empero, sólo se representaron de la ópera de Meyerbeer los actos III y IV, junto con el prólogo de “*Mefistófele*”, un rasgo característico de las funciones a beneficio, a manera de miscelánea:

Anoche estaba el teatro Principal brillantísimo. Se celebraba el beneficio del maestro Boniccioli, y el público acudió á festejar al inteligente director de la orquesta. El prólogo de Mefistófele fue, como siempre, aplaudido. Luego se cantó el episodio de Marco Botzaris, letra del Sr. Boniccioli. Mañana nos ocuparemos de esta obra; por hoy basta decir que su autor fue llamado varias veces al palco escénico, recibiendo muchos y valiosos regalos. Se cantaron también los actos tercero y cuarto de Los Hugonoles. En el dúo final alcanzó una gran ovación el Sr. Capelletti: participó de ella la señora Ricci.⁵⁹³

“Las Provincias” completó el juicio crítico de “*Los Hugonotes*” y el conjunto de la función a beneficio de Riccardo Boniccioli con un texto musicográfico firmado por un crítico anónimo: ELECÉ. Reconoce el firmante que es difícil emitir un juicio de la ópera de Meyerbeer cuando la presentan fraccionada, con tan sólo dos actos. Otro tanto afirmó de la ópera del propio

⁵⁹² “Las Provincias”, 4 de febrero de 1885.

⁵⁹³ “Las Provincias”, 12 de febrero de 1885.

director, en 1 acto, "Marco Botzari". La puesta en escena fue pésima, con un vestuario poco apropiado, anacrónico. Al público no le gustó:

MARCO BOTZARI
CUADRO-LÍRICO-DRAMÁTICO, POR EL MAESTRO
BONICCIOLI

Cuando se estrenaron los Hugonotes en Paris, los críticos franceses, aludiendo á los actos cuarto y quinto de la ópera, dijeron á Meyerbeer que le reconocían la gloria de haber añadido á la orquesta un nuevo instrumento: el arcabuz. Otro tanto puede decirse de la ópera en un acto del maestro Boniccioli; son tantos y tan retumbantes los disparos, que aquello parece una traca puesta en música. Hay que el trueno gordo es de nuevo y sorprendente efecto. Figúrese el lector que entre bastidores está trabada una horrorosa batalla; que las huestes que capitanea Marco Botzari, vencen a sus contrarios y les hacen emprender vergonzosa fuga; que cesa el fuego, y que cuando todo es júbilo, algazara y contento, un tiro rezagado, el último de la refriega, viene a herir mortalmente al héroe de la jornada. Sin duda, un fusil indisciplinado que no oyó la voz de: ¡Alto el fuego!

Aparte de este vicio de convencionalísimo que le afea, el episodio que el maestro Boniccioli ha compuesto sobre la muerte que en la batalla de Carpentiera tuvo Botzari, el héroe griego que la historia llama Aquita de la Seleida, es muy apropiado para escribir un acto de música dramática, lleno de vida y de interés: ¿Lo ha hecho?

Difícil, si no imposible, es juzgar una ópera, siquiera conste de un solo acto, por una audición. Paréceme, sin embargo, que la obra del director del teatro Principal, revela un conocimiento profundo y exacto del manejo de la orquesta, y una inspiración, por desgracia, poco feliz. Hay en el Marco Botzari preciosos detalles de instrumentación y un trabajo armónico digno de aplauso; pero hace falta lo que mas pronto conmueve al público, la melodía fresca, original, luciendo la graciosa sencillez del genio. Lo mejor de la ópera es, sin duda, la romanza dramática del barítono, y lo más débil y vulgar el concertante final.

Además, el maestro Boniccioli ha tenido la desdichada idea de presentar a su hija al mudo valenciano, entre dos bellísimas señoras, de belleza indisputable, acostumbradas ya á los aplausos y vítores de los públicos, ante quienes han lucido sus encantos. Si en lugar de poner Botzari entre un acto de Mefistófeles y dos de los Hugonotes, lo hubiera estrenado entre uno de la Traviata y otro de Ernani, hubiera gustado mucho más. Mi aplauso por la instrumentación, y una súplica: cuando escriba una ópera, no gaste tanta pólvora, ó mande la noche del estreno que se repartan algodones a los espectadores.

Sobre la ejecución, dos palabras: el Sr. Pignalosa y la señora Ricci estuvieron bien, cantando la ópera con amor, y fueron muy aplaudidos. Verdad es que el público no podía atreverse á otra cosa, porque ambos personajes salían armados hasta los dientes, y no era cosa de andarse con bromas. Por la cabeza eran catalanes, por las piernas escoceses de los de Lucía, y por el cuerpo, inclasificables. Esto, ellos, que aquellas...mas vale callar. La tradicional belleza griega quedó muy desacreditada. La orquesta, ejecutando con cariño la partitura de su director. El preludeo, matizado con exquisito gusto.

La mise en scene, notable. Las parihuelas, ó cama de campaña, en que sacaron a Pignalosa herido, parecían un sillón de operar de un anfiteatro clínico. La luna, saliendo con su acostumbrada oportunidad a iluminar la muerte del protagonista.

El público no quedó satisfecho. La causa es clara. Un vecino mío de butaca opinaba que aquello no era una ópera, sino la repetición del simulacro de Paterna.-ELECÉ.⁵⁹⁴

El 15 de febrero se celebró la última función de “Los Hugonotes”, a beneficio del tenor Orestes Capelletti. Fue otro fiasco. El público, que llenaba el Teatro Principal, mostró su descontento:

El aprecio que ha sabido captarse en Valencia el tenor Sr. Capelletti, y lo acertadamente que interpreta el difícil papel de Raoul en la ópera. Los Hugonotes, fueron causa de que el teatro Principal se viera concurridísimo anteanoche, en que se verificaba el beneficio de aquel aplaudido artista. La gran gala presentaba brillante aspecto y hasta las galerías altas estaban llenas de aficionados á la buena música.

A pesar de los esfuerzos de los cantantes en general, la ejecución de Los Hugonotes no correspondió á las esperanzas del público. Los coros estuvieron fatales, desluciendo las grandes piezas de la obra, y dando motivo más de una vez á que el público manifestara su descontento. Los artistas, unos indispuestos, y poco acertados otros. No así el beneficiado, que canto con valentía y mucho sentimiento su difícil parte. Especialmente el dúo final del cuarto acto. Mereciendo palmadas, bravos, y el ser llamado á escena con la señora Ricci, que cantó con mucha pasión aquel dúo.⁵⁹⁵

⁵⁹⁴ “Las Provincias”, 13 de febrero de 1885.

⁵⁹⁵ “Las Provincias”, 17 de febrero de 1885.

3.12.7.- EL BROCHE FINAL A LA TEMPORADA: ÚLTIMA COMPARECENCIA DE GAYARRE EN EL TEATRO PRINCIPAL.

El Teatro Principal puso punto y final a la temporada de ópera con diez últimas funciones, en donde cantarían Julián Gayarre. Se contrató a una nueva *troupe*, a cuyo frente estaba la batuta de Subeyas-Bach. Junto al tenor navarro, se renovó totalmente el cuadro canoro, con los cantantes que detallamos a continuación.⁵⁹⁶ Un puñado de voces de bajo rango, en donde tan sólo el barítono Laban era conocido del público valenciano, pues había actuado en el Teatro Principal durante la temporada 1881-1882. En menor medida aún, el bajo Meroles. El único tenor era Julián Gayarre. Con un elenco tan reducido, sorprende la contratación de una mezzosoprano y una contralto, ambas por separado.

Maestro director y concertador	Subeyas-Bach
Soprano dramática absoluta	Carolina de Cepeda
Soprano ligera	Srta. Brambilla
Mezzosoprano	Medea Mey
Contralto	Carolina de Cepeda
Tenor	Julián Gayarre
Barítono 1º	Laban
Barítono 2º	Ughetto
Bajo 1º	Meroles
Bajo 2º	Verdaguer

⁵⁹⁶ Idem.

3.12.8.- EL DEBUT DEL TENOR NAVARRO: “LA FAVORITA”.

Julián Gayarre debutó con su ópera de cabecera, acaso la que más triunfos le procuró: “La Favorita”. Se representó el día 28 de febrero de 1885.

Fernando	Julián Gayarre
Leonora de Guzmán	Medea Mey
Alfonso XI de Castilla	Labán
Baltasar	Meroles

La crítica del periódico “Las Provincias”, breve, sin firmar, fue la antesala de una posterior que no se ha conservado. Empero, no obstante, el texto nos permite adivinar que fue una buena representación de conjunto, con un brillantísimo Gayarre. El Teatro Principal, por supuesto, a rebotar, ante el debut del magno tenor hispano:

Brillantísimo, superbrillantísimo, como era de esperar, el debut de Gayarre anoche en el teatro Principal. Muy pronto quedaron agotadas en la reja las localidades disponibles para el despacho diario, y una hora antes de la señalada para dar comienzo á la función iba ya la gente á tomar puesto en las galerías altas. A las ocho, la hermosa sala del teatro Principal, enteramente llena, presentaba el magnífico aspecto de las grandes solemnidades.

Respecto á la interpretación de la Favorita solo diremos hoy cuatro palabras, pues no permite otra cosa la hora avanzada á que escribimos. Otro día seremos más extensos.

La salida del eminente tenor fue saludada con una salva nutridísima de aplausos. Se repitieron incesantes y sonoros, al terminar la romanza del primer acto, el dúo con Leonora, el hermoso concertante del tercero, y una multitud de veces en el cuarto. El Spirto gentil tuvo que repetirse; en la partitura de La Favorita que canta Gayarre, siempre tiene bis esta delicada creación de Donizetti. Al final de la ópera fue llamado multitud de veces á escena.

Los demás artistas han cumplido bien. La señora Mei fue muy aplaudida en su ária y en los dos dúos; el Sr. Labán gustó sobre todo en A tanto amor, y el Sr. Meroles dijo con discreción su parte. En suma, un éxito inmenso y una noche inolvidable.

¡Bien venido sea el egregio artista, gloria imperecedera del arte y de la patria!

*Esta noche se repetirá indudablemente la ovación, pues Lucrecia es una de las óperas en que más admirable está el gran tenor, y en ella consiguió en el teatro de los Italianos de París su triunfo más brillante.*⁵⁹⁷

El 1 de marzo se representó “*Lucrecia Borgia*”. No se conserva la crítica de esta ópera en la prensa valenciana. Pero nada nos hace suponer que no subiese a la escena, pues no se indica *a posteriori* la cancelación de dicha función.

3.12.9.- LA POLÉMICA EN TORNO A LA DEFICIENTE INTERPRETACIÓN DE “LOS HUGONOTES”.

Julián Gayarre cantó “*Los Hugonotes*”, en una representación que “*Las Provincias*” encontró, en su conjunto, deficiente, el 9 de marzo de 1885.

Raoul de Nangis	Julián Gayarre
Valentina	Carolina de Cepeda
Margarita	Torredesella
Urbano, un paje	Medea Mey
Conde de Nevers	Laban

El crítico de “*Las Provincias*”, quien se cobija bajo el pseudónimo “*Elecé*”, escribió un texto explosivo en donde llegó al sarcasmo. Además de triturar la partitura de Meyerbeer, -incluyendo la opinión negativa de Robert Schumann, entre otros-, cargó contra los partiquinos, los coros –a quien calificó de “cangrejos”, por interpretar “*Los Hugonotes*” cada vez

⁵⁹⁷ “*Las Provincias*”, 1 de marzo de 1885.

peor-, la orquesta, y determinados cantantes, como Carolina de Cepeda, Medea Mey... y Julián Gayarre. Bueno, para ser rigurosos, “Elecé” –aún reconociendo la excelsa calidad canora del navarro- se limitó a afirmar que Raoul de Nangis no es el mejor papel que haya cantado:

TEATRO PRINCIPAL
Los Hugonotes

Cuando en la noche sangrienta de San Bartolomé, mientras la campana de San Germán L’Auxerrois daba la fatídica señal de la matanza y una turba infame corría capitaneada por los Guisas á asesinar á Coligni, el débil Carlos IX disparaba sus arcabuz desde las ventanas del Louvre sobre los infelices que huían despavoridos por la opuesta orilla del Sena, no creo que se parase á distinguir si sus víctimas eran católicos ó hugonotes, porque á tal distancia y en la oscuridad nocturna, no sería fácil divisar la blanca enseña que servía de escudo á los primeros.

Otro tanto debiera yo hacer, al dar cuenta de la primera representación de Los Hugonotes, pues, aunque hubo trozos y artistas dignos de aplauso, estuvieron en tan lamentable minoría, que, puesto á disparar á tenazón, como dicen los cazadores, es casi seguro que acertaría á dar á quien lo mereciese. Y no se crea que, puesto en tal camino, podría salvarse la célebre partitura de Meyerbeer. Antes que yo, la ha calificado Schumann duramente, comenzando por el argumento u concluyendo por la música, cuyo contrapunto – son sus palabras – juzgaría indigno del peor de sus discípulos, y Castil-Blaze ha apuntado la atinadísima observación de que la escena de la conjuración no es mas que la Marsellesa disfrazada. De modo que aunque yo criticase Los Hugonotes, que no lo haré, ni me vería solo, ni en mala compañía, antes bien honradísimo con la de los dos críticos citados y la de otros muchos, que no han cerrado sus ojos ante los aplausos, algunas veces poco meditados, que se prodigan á una obra de arte.

Pero dejando á los Hugonotes en paz, que bastante sufrieron en la noche de San Bartolomé, y viniendo á lo más peliagudo, es decir, á su ejecución, empezaré por decir que el conjunto resultó desigual, vacilante, defectuoso. La señora Cepeda interpretó discretamente su papel de Valentina, y arrancó un nutrido y espontáneo aplauso en la hermosa frase Salra Raoul que dijo con pasión y calor dramático. En ambos duos estuvo bien, pero mejor en el del tercer acto, lo cual no tiene nada de extraño que así parezca, puesto que en él no tenía que luchar con tan poderoso rival como en el del acto cuarto.

La señorita Torresella no me era desconocida. Cuando comenzaba su carrera artística en Madrid, la oí cantar dos temporadas, y recordaba que siempre se había hecho aplaudir del exigente público madrileño por su no afectada modestia, su buen gusto en el decir, y su esquisita discreción en la interpretación de los personajes que representaba. Al oírla en Los Hugonotes la encontré mucho mejor. Es siempre la artista de voz simpática, agradable, acariciadora; y ha ganado mucho en arte, en recursos, en delicadeza para matizar. El público la tributó una ovación. Y téngase en cuenta que luchaba con el recuerdo vivo aún y palpitante de la Prevost, que interpretaba este papel como ningún otro, y que tan bellos momentos nos ha hecho pasar, dando relieve en la escena á la inolvidable figura de la reina Margarita.

La señora Mei, que hacia de paje (no es posible decir de pajecillo), estuvo desgraciada: y lo digo tan claro, porque la culpa principal no fue suya: No parece sino que desde el director de orquesta hasta el que toca los timbales, todos eran sus mortales enemigos, pues, aunque es justo reconocer que tocaron mal toda la ópera, exageraron su detestable habilidad en las dos preciosas canzonetas de Urbano. Fuera, por lo tanto, injusticia notoria censurar á una cantante que representa en tan malas condiciones, y yo, que me precio de imparcial y equitativo, me habré de limitar á la Mei el pésame y á la orquesta el palmetazo: Suum en que tribuere.

Cumplido el deber de galantería de hablar, en primer término, del sexo bello, sigamos la revista por el que no lo es ¿Cómo estuvo Gayarre? Es lo primero que pregunta todo el que no ha asistido á la representación de una ópera en que el egregio artista toma parte. Amicus Plato, sed magis amica veritas, ó, mas claro, soy partidario de Gayarre, pero más partidario aún de decir la verdad. Y la verdad es que Raoul de Nangis, sobre estar bien interpretado; no lo hallé á la altura de Gennaro y de Fernando. El septimino, dicho con valentía, y el duo final fueron los trozos en que sobresalió Gayarre, y, á mi entender, merece, mas que nada, cumplido elogio, su manera suave y dulce de cantar el andante Dillo Ancor, sin recurrir a fiorituras extemporáneas, ni á efectos de relumbrón. Podrá no aplaudirle en él frenéticamente el público, pero de sobra sabe el eminente tenor cuánto mas vale el conjunto de ese andante, expresado con arte tan magistral, que una de esas frases de gran aparato que hacen siempre prorumpir á la platea en bravos y palmadas. Muy bien vestido, y digno de notarse el detalle, que acusa su buen gusto, de no presentarse con botas de montar en el convite de Neverse, como hacen, por inconcebible rutina, casi todos los tenorres.

Labán, muy bien. Los elegantísimos recitados de Nevers tuvieron en él un digno intérprete. Meroles hizo un Marcelo muy civilizado. La tosca nobleza y el afecto rudo del servidor de Raoul necesitan ser pintados con todos sus detalles, sin olvidar el mas mínimo, sin perder terreno un momento, Marcelo, en mi opinión, el personaje principal de la obra. Queda incompleta su

figura, porque no se canta el quinto acto: si se cantas, el soldado de la... sería la viva encarnación del hugonote asesinado en aquella noche de horrible recuerdo. En el duo con Valentina fue donde mas mereció los aplausos, en el primer acto estuvo mucho más débil. Saint-Bris lamentable. Sus excesos de sonoridad la llevaban á parecer mas un conspirador de plazuela que un aristócrata fanático. No vale la pena de meterse á enmendarle la plana á Meyerbeer para dar un grito que no viene á cuento.

Los partiquinos, tal cual. Hubo uno, el que sale con Saint-Bris de la iglesia, que parecía presa de la más terrible emoción. Cierto que el caso no era para menos. El traidor sintió de antemano, sin duda, los remordimientos de su mala acción.

Los coros, parece mentira que hayan estado cantando Los Hugonotes toda la temporada de invierno. Es lo natural que cuanto mas se cante una cosa, mejor salga; pues con los coros del Principal pasa precisamente lo contrario. Son los cangrejos del arte.

*El Sr. Subeyas-Bach y sus súbditos se lucieron. Yo no había querido juzgarlos en entrevista anterior, pero, aunque lo sienta, sería forzoso decir, que su intervención de Los Hugonotes fue completa, y que la conjuración lo fue contra la memoria de Mayerbeer. ¿Dónde estas ¡oh Boniccioli! Que tan mal me parecías? ¡Con cuánto sentimiento he aprendido esta vez que todos los refranes son verdaderos! ¿Adivinan VV. á cual aludo?_ **ELECÉ.**⁵⁹⁸*

Uno de los partiquinos que intervino en la representación cargó contra el crítico de “Las Provincias”, desde la tribuna del diario “El Mercantil Valenciano”,⁵⁹⁹ defendiendo a Meyerbeer, proclamando que la crítica de “Elecé” ha dañado a “Los Hugonotes” y reivindicando la correcta actuación de los partiquinos en la representación. El crítico de “Las Provincias” se defendió afirmando que él valoraba en grado sumo al compositor alemán, -frente a la opinión de Schumann-, y recordándole a los partiquinos que midiesen mejor los compases y estudiasen más:

⁵⁹⁸ “Las Provincias”, 10 de marzo de 1885.

⁵⁹⁹ Lamentablemente, no se conserva el ejemplar del rotativo “El Mercantil Valenciano”.

TEATRO PRINCIPAL

DESDE MI BUTACA

Valencia 12 de marzo de 1885.

Sr. D. Partiquino

Muy señor mío y crítico eminente: He leído la carta que me ha hecho V. el honor de dirigirme, y como fuera descortesía grande dejarla sin contestación, y yo tengo –según V.- tantos defectos, no quiero añadir a ellos el de impolítico, y me apresuro á responderle. Por cierto que el primer efecto de su epístola ha sido el de lisonjearme muchísimo, a pesar del varapalo que V. pretende pegarme. ¡Nada menos que dos columnas del Mercantil dedicadas á mi insignificante persona! Nunca creyó mi modestia merecer tanto.

La fíipica que V. me dirige -¿por qué negarlo?- está bien escrita. Solo tiene el defecto demasiado larga, y es que V., harto sin duda de no representar más que partes secundarias, la primera vez que se metió á parte principal quiso saciarse, y no paró hasta que acabó con la paciencia de sus lectores. ¡Ay, amigo mío! Su firma es la condenación completa de su epístola. ¿No ha comprendido V. que todo el mundo había de caer en la cuenta de que sus iras, y su santa indignación, y sus inoportunos consejos, y todo, en fin, era hijo de la inquina que en V. se despertó al verse censurado con justicia en mi revista última? ¿Con que es V. partiquino? ¿En música ó en literatura? Me parece que en ambas cosas.

Otro defecto he hallado en su epístola-crítica. Usted es de los que, cuando se ponen á escribir, y no encuentra una razón que dar, dicen un chiste, y creen haber cumplido. Lo malo es que en la carta de Usted ni el chiste ni la razón parecen por ninguna parte. ¡Es lástima!

Aún he encontrado otro defecto, que me ha gracia, en su pretendida catilinaria. Después de enderezarme la epístola en cuestión, mas larga que la discusión del modus vivendi, y de intentar meterse á crítico con alas y arrastraderas, dice V. al final reconoce no tener condiciones para tal en empresa, y sí únicamente para criticarme a mí. Para que nada quede sin contestación en su carta, yo también voy a contarle a V. un cuentecillo.

En la primera mitad de este siglo, había en España un insigne poeta, llamado D. Juan Nicasio Gallego, -se lo cuento a V. tan al por menor porque comprendo que un partiquino ¿qué ha de saber de estas cosas?- del cual se aseguraba que unía á un clarísimo ingenio, tal donaire y discreción, una sátira tan culta, y al propio tiempo tan certera, que sus donosuras y ocurrencias corrían celebradas y aplaudidas de boca en boca. Pues bien; á este señor fue á verle un día un joven que, todo tembloroso y acongojado, le pidió permiso para leerle unos versos, suplicándole le dijese después su leal parecer sobre ellos. Consintió en ello de buen grado el ilustre vate, y así hubo terminado su lectura el novel poeta, le preguntó:

-¿Qué es V., hijo mío?

-Dependiente de una tienda de ultramarinos, señor!

-Pues envuelva V. el primer cuarto de especias que venda en ese papel –y señaló implacable el en que estaba escrita la poesía- porque los versos son muy malos.

Eso le digo yo a V. Límitese á cantar con voz de 34 cuartos todo aquello de...

Y vamos al fondo del asunto.

Tres ó cuatro son los principales ataques que usted me dirige, y voy á contestarlos ordenadamente.

El primero en importancia es el de acusarme de no respetar la memoria de Meyerber, por haber repetido lo que Schumann y Castil Blaze han dicho de Los Hugonotes. No hay más. O yo no me he explicado bien, ó V. me ha entendido mal. Tan lejos estoy de conformarme con la opinión de los dos críticos citados, que siempre he tenido, y tengo, á Meyerbeer por el gigante del drama lírico moderno, idea que puede V. ver escrita ó apuntada en alguna de mis revistas y en mi estudio crítico sobre Mefistóteles. Pero tampoco estoy conforme con V. en que hagamos invulnerables a los grandes hombres que han fallecido. Injusto é inicuo fuera satirizarlos y ponerlos en ridículo; mas analizar sus obras, poner de relieve al par de sus bellezas y defectos, deducir de estos concienzudos estudios provechosas enseñanzas artísticas, siempre será tara laudable.

¿Con que no le parece á V. bien que se busquen y se enumeren los defectos de Lope, Calderón, Tirso y demás clásicos? Pues a mí sí, y pondré, como suele decirse, sobre las niñas de mis ojos los preciosos estudios-críticos del castizo Varela, á tal fin encaminados, y las eruditas y juiciosas introducciones biográficas de los tomos de la colección "Autores españoles" que vienen a llenar el mismo objeto. Y que conste, para acabar con esta materia, que no creo que tal ofenda en lo más mínimo ni profane la memoria del que fue. ¿Qué mayor gloria que la de servir de motivo de estudio á las generaciones venideras?

El segundo alfilerazo que V. me dirige es el decirme que no tengo todo ese cúmulo de condiciones que V. enumera como necesarias é indispensables para ser crítico. Pero hombre ¡que lista tan interminables! Me ha recordado aquella obra de Quevedo que se titula "Libro que trata de todas las cosas y otras muchas mas". Por poco se le va a V. la pluma y pide que el que aspire á crítico esté exento del servicio militar, y sea el primer contribuyente y lleve patillas a la inglesa. Yo le confieso que, en lo que á mí me toca, estoy de todo acorde con V. No me creo adornado de ninguna de esas condiciones que cita. Es decir, en una solamente disiento, porque me precio de poseerla en alto grado, y es el norte constante de mis desaliñadas revistas: la imparcialidad, y, por ende, el valor de decir la verdad á grandes y á pequeños. Ésta V.; por lo que á esto toca, en un error. No tengo ningún temor subrayado de manifestar mi desagrado a Gayarre ni a nadie. No soy amigo del eminente artista, pero si lo fuese, y creyera que cantaba ó hacía mal una

ópera, se lo diría con nobleza y sin acritud, cumpliendo, en mi opinión con un deber. Lo que hoy me parece que lo hizo bien, y asimismo la Cepeda, y la Torresella y Labán. Lo de Meroles no lo ha entendido usted, y estoy seguro que dicho artista no estará tan satisfecho de mi elogio como de la carta de V. parece deducirse. En cuanto a la Mei, ¿no le hubiera parecido á V. de mal gusto que en dos críticas seguidas la hubiese convertido en blanco de mis censuras? Porque supongo que V. sabrá leer entre líneas.

¿Y no le parece a V. que con criticar, como merecían, á los partiquinos, los coros y la orquesta, justificaba de sobra el comienzo de mi revista? La orquesta y los coros son las dos partes principales de una ópera. Yo he visto, y quizá V. también, en el Real hundirse una, ejecutadas por grandes artistas, por desaciertos de esos personajes cuyos nombres no figuran en el cartel. ¿Y porque cobren poco, se ha de permitir que lo hagan mal? ¡Peregrina teoría! Que estudien en casa, y que no nos hagan á nosotros víctimas de las inobedientes primicias de su laringe. Otra cosa le he decir, y termino esta parte. Como leería usted en mi primer revista de Favorita y Lucrecia, el frac me lo he puesto por miedo al calor, de suerte que las mismas pretensiones tienen estas revistas que aquellas hermanitas tuyas eran -¡mil gracias!- tan de su gusto. ¿Le parece á V. qué aún no me deben dar la alternativa? Pues bueno, no reñiremos por eso. Yo continuaré de banderillero y V. de parranda.

En lo que V. tiene razón completa, y á fuer de leal no he de negársela, es en lo del pescador y el fraile. Pero de eso á deducir, por el error de una palabra ó un nombre, que yo no conozco á fondo Lucrecia y Favorita, hay una inmensa distancia. Tanta que para probarle á V. mi conocimiento con dichas señoras, con los Hugonotes, con Aida y con Fausto, óperas que según se me ha dicho, van á ponerse en escena, me comprometo, cuando V. guste, á hacérselas oír arañándolas en el piano y canturreándolas de memoria, de cabo á rabo. Sentiré que V. interprete esto como un alarde de vanidad: es solo la prueba más sencilla y concluyente de que las conozco de sobra.

Respecto á las impropiedades de la mise en scene, usted que me ha leído, habrá visto que las he censurado á menudo, y, por lo tanto, no pueden parecerme bien las que se cometen en el primer acto de Los Hugonotes. No se si aquel tiempo iban los nobles a caballo, pero me parece más verosímil suponer que no, máxime cuando el traje de Raoul ostenta no es el de militar de la época, y no creo que relegase el uniforme á las extremidades inferiores.

Un mot pour finir. Dice V. que Los Hugonotes han sufrido mucho con mi revista. Aún es poco para lo que se merecen los coros y la orquesta. Y ustedes, los partiquinos, no se duermen en las pajas. Más vale cantar bien el compás que les toque en

suerte, que escribir una carta kilométrica en que se trasluce al que habla pro domo sua. –**ELECE**⁶⁰⁰

3.12.10.- “AIDA”: GRAN INTERPRETACIÓN DE GAYARRE.

El 20 de marzo, tras las fiestas josefinas, “Aida” subió al proscenio del Teatro Principal.

Radamés	Julián Gayarre
Aida	Carolina de Cepeda
Amneris	Medea Mey
Amonazro	Labán

Esta vez Gayarre hizo una gran interpretación. La mezzosoprano Medea Mey también tuvo una buena noche. En cambio, Carolina de Cepeda hizo una fría versión de su papel. Tampoco estuvieron a la altura de las circunstancias los demás cantantes y los partiquinos, así como la orquesta y los coros. El vestuario, un desastre:

TEATRO PRINCIPAL.

AIDA.

Preguntando cierto crítico al eminente compositor Gluck, por qué había escrito un acompañamiento que pintaba la agitación y la zozobra para estas palabras cantadas pro Orestes: La calma renace en mi corazón, el gran músico le contestó con profunda filosofía: “Orestes miente; ha muerto á su madre.” Esta tendencia de dar á la orquesta parte principal en el desarrollo del drama lírico, iniciada por el autor alemán, ha llegado hoy á dominar de tal suerte, que hasta los genuinos representantes de la escuela italiana, la han adoptado como dogma y bases de sus creaciones. Constante aplicación se hace de este procedimiento en Aida, y hé aquí una de las razones que hacen de esta la obra maestra de Verdi. El genio sombrío del músico parmesano encontró en el dramático poema de Ghislanzoni ancho campo á su inspiración; y, en efecto, la enamorada esclava etíope, la celosa descendiente de los Faraones, el alma generosa y noble de Radamés, el carácter salvaje é independiente de Amonarro, todo está

⁶⁰⁰ “Las Provincias”, 13 de marzo de 1885.

pintado de mano maestra, todo es producto de esos dos hermanos, á quienes muchos ilusos han querido presentar como enemigos encarnizados, el estudio y el genio.

¿Cómo había de pensar Basili que aquel muchacho de mirada dura y fría, rostro sin expresión é impenetrable, á quien rehusó admitir como discípulo en el conservatorio, había de escribir, andado el tiempo, una de las más grandiosas creaciones del drama lírico moderno? Y es que, en efecto, nada parecía anunciarlo. Verdi no ha sido un genio de los que asombran por su precocidad, ni se imponen con una sola obra: sus principios fueron laboriosos y difíciles. Tenía, sin embargo, una voluntad de hierro, propúsose llegar, y ha llegado, que la voluntad es la palanca que Arquímedes pedía para mover el mundo. La estrella de Verdi, que comenzó á brillar débilmente en 1839, con la representación de su Oberta, conte de Bonifacio, está hoy en todo su esplendor. ¡Quiero el cielo conservarlo largo tiempo, para bien del arte, y sacarte de la inyección en que parece sumido!

Ya tenía vivísimos deseos de que se pusiera en escena Aida, en esta temporada, porque era única ópera, de las anunciadas, que no había oído cantar á Gayarre, y ansiaba comprobar por mí mismo si eran ciertos los elogios que de él me hacían los que le habían visto con el histórico traje de Radamés. Y, en efecto, he de confesar que la realidad no defraudó mis esperanzas. Gayarre ha entendido la doble personalidad del caudillo egipcio, y el amor patrio y su pasión por Aida, hallan en su privilegiada garganta el apropiado acento, la exacta expresión. La romanza del primer acto la dijo como exquisito gusto, y, sobre todo en el tercero, la frase Sogno, delirio é questo, la interpretó de un modo insuperable. Así, así se canta y se expresa la situación de un personaje. Todo el tercer acto estuvo maravillosamente ejecutado por eminente temor, de suerte, que encontré justificada la inmensa ovación que á él, y solo á él, se lo prodigó. Respecto á las dos frases del terceto, que arrancaron una tempestad de aplausos, creo, bajo la palabra de los que aplaudían, que fueron magistrales, pero confieso que muy á mí pesar, no tuve el gusto de escucharlas. Presumo que el público, en esta pieza de la ópera, estuvo dotado de gran sentido profético, y, adivinando que aquellas frases iban á ser magníficas, no se quiso tomar la molestia de escucharlas por entero, de suerte, que apenas comenzadas, rompió á aplaudir con un entusiasmo tan respetable como intempestivo. En fin, que entre la orquesta que exageró el fuerte mas de lo que debía, y las palmadas y los bravos de los entusiastas á trozo fijo, me quedé á oscuras, y sin poder participar del inmenso placer de oír á Gayarre las dos grandiosas frases citadas. Veremos si en la segunda representación tengo mas suerte, ó el público un poco mas de paciencia.

La señora Cepeda no cantó mal su parte, pero estuvo excesivamente fría toda la noche. Y en verdad que no lo comprendo. La hija de Amonasro es toda pasión, y pasión

vehemente, exaltada, que la lleva hasta desear el triunfo de Radamés sobre su pueblo, en un momento de delirio, y la conduce hasta el in pace del templo egipcio á morir con su amado; y la Cepeda, que ha demostrado comprender de sobra el personaje vengativo y cruel de Lucrecia y el amante corazón de Valentina, debe haber visto claro que la interpretación del papel de Aida necesita mas calor, mas vida, mas entusiasmo. Cierto es que la conducta del público debió descorazonarla. De sus romanzas, cantó muy bien la del acto tercero y regularmente la del primer acto, y el público, haciendo gala de una inteligencia superior á todo encomio aplaudió esta última y dejó pasar en silencio la primera.

De la Mei, tengo hoy especial gusto en hablar. Salió en Aida decidida á conquistar los aplausos del público, y lo logró con justicia. Amneris tuvo en ella, no solo una hermosa representante, sino una intérprete acertadísima. En el duo del segundo acto se mostró á gran altura, sobre todo en la frase *Figlia di Faraon*, que dijo con gran verdad y calor dramático. La gran escena del juicio, que es un escollo para todas las mezzosopranos, fue anoche para la Mei la ocasión del triunfo. Había lágrimas en su voz, desesperación en su semblante, amenazas terribles al sacerdocio en las crispaciones de sus brazos. Ni un solo momento dejó de estar en escena, como vulgarmente se dice, ni olvidó detalle alguno. Me complazco en tributarla un aplauso, y en reconocer que fue justa la insistencia del público en llamarla á la escena. Y cuenta que la simpática cantante luchaba anoche, como siempre, no solo con las dificultades de su papel, sino con las intemperancias de la orquesta, sumisa esclava de la Cepeda y Gayarre, y declarada enemiga suya. No puede la pobre señora aventurar un calderón ó un rallentando, sin que lo corte á lo mejor la batuta impaciente del Sr. Subeya Bach. Así es que el desacuerdo es frecuente y lamentable.

Amonasro no es uno de los papeles que se han escrito para el Sr. Labán. Los cantos rudos y salvajes del rey Etíopa necesitan una voz potente y pastosa, que es precisamente lo que se echa de menos en tan discreto artista. Siempre alcanzará aplausos en obras como la Favorita, cual cultivador de las buenas tradiciones del Bel canto; nunca logrará mas que el respeto y el silencio interpretando partituras como Aida, en que el efecto ha de resultar de una frase dicha con pasión y con brio. Siento, por lo tanto, no poder aplaudirle, como otras veces.

Faraón y Ramfis, incoloros. Los partiquinos y los coros, como de costumbre, es decir, mal. En Aida tuvieron, además, otra gracia. Hubo corista que era, por los brazos, negro de Guinea, por el rostro mulato, y por el cuello cuarteron. Verdad es que en esta singular coloración les acompañaba la Cepeda. En el primer acto y en el cuarto tuvieron los deslices de siempre. En el tercero cantaron bien el andante del concertante, y nada mas que regular el allegro.

La orquesta muy desigual é incierta durante todo el primer acto; mejor en los sucesivos. Algunos aires cambiados, como el

primer tiempo del duo de tiple y barítono, Rivedrai le foreste inbalsamale, que se llevó demasiado despacio. Menos abuso de sonoridad en el tercero, y será el efecto mucho mas grandioso.

No terminaré sin aconsejar á los artistas que se vistan con más cuidado. A la Mei se le cayó la diadema, á la Cepeda el collar, á Gayarre la espada... en fin, quedo el suelo sembrado de cachivaches artísticos. Por fortuna, tales desgracias no fueron presagios del fracaso, sino la salsa cómica del triunfo.
ELECÉ.⁶⁰¹

3.12.11.- “RIGOLETTO”, SIN EL CONCURSO DE GAYARRE. EL TEATRO PRINCIPAL, DESIERTO.

El 23 de marzo se representó “Rigoletto”.

Rigoletto	Labán
Duque de Mantua	Figner
Gilda	Torresella
Magdalena	Medea Mey

El Teatro Principal estaba vacío. Julián Gayarre no cantó en esta ópera. La representación puede calificarse como “discreta”. Según “Elecé”, el barítono Labán desempeñó con desgana el papel estelar. Digno fue el resultado del tenor Figner. Los coros alcanzaron la mediocridad. La orquesta, como siempre, mal:

Quando comenzó la representación, el teatro era la copia exacta del desierto del Sahara. Había muchas mas gente en el escenario que en la platea. Notaba yo que los coristas, comparsas y bailarinas nos miraban con cierto mohín desdeñoso, y pronto comprendí que tal gesto era inspirado por el convencimiento de su propia superioridad. Hoy, pensarían, podemos cantar mal impunemente; si nos silban, les haremos frente; poseemos la fuerza contrastable del número. Y así fue.

⁶⁰¹ “Las Provincias”, 21 de marzo de 1885.

Cantaron á piacere el primer acto, y nadie se atrevió á manifestarles su desagrado. Por lo demás, así resultó mas fiel la reproducción de la corte de Francisco I. En ella, según cuenta la historia indiscretamente, el primero que desafinaba, en unión de la duquesa de Etampes, era el monarca, y en tan agradable conducta le seguían con perseverancia sus obedientes cortesanos. Los coristas del Principal, que sin duda están fuertes en historia, quisieron imitar los deslices de los susodichos palaciegos, y lo consiguieron á maravilla. ¡Bravísimo! En los otros actos sacrificaron la historia al arte y cantaron regularmente.

Francisco I, ó el duque de Mántua, tuvo por intérprete al Sr. Figner. Bien se conoce que ha sido, según se dice, oficial de la armada rusa. Debutar en un teatro que está cantando Gayarre con la ópera que ha hecho célebre a Massini por todo el mundo, es una empresa digna de un valiente. No hay lucha más temible que la lucha con los recuerdos. Lo pasado lo embellece la distancia; lo agranda el tiempo; lo presente lo empequeñece la realidad. Y, sin embargo de su difícil situación, el Sr. Figner consiguió arrancar nutridos aplausos á aquel público, frío por todos los conceptos. El publico, que tenía tan poco de numeroso como mucho de inteligente, porque la asistencia en aquella noche al Principal era como una patente de amor al arte, lo comprendió así, y le aplaudió con justicia, cuando lo mereció. Figner tiene una voz de timbre un poco duro y metálico, pero la emite en cambio con suma facilidad y expresión. El andante del dúo con Gilda y el del cuarteto fueron los trozos en que se mostró a más altura. En la acción, un poco indeciso, lo cual no tiene nada de extraño, si se tiene en cuenta que hace poco que pisa la escena. ¡Que los aplausos del público valenciano sirvan de estímulo al novel artista! ¡Que vea en estas breves líneas el sincero deseo de alentarle en su hermosa y difícil carrera!

Triboulet ó Rigoletto, aunque bufón, no me hizo gracia. Juraría que el señor Labán desempeñaba de mala gana este papel. Ni casi se caracterizó, ni puso cuidado alguno en la interpretación de su parte. Verdad es que cantaba para unas pobres gentes que pagaban menos de lo que suelen oírle todas las noches; pero ¿autoriza tal consideración la nonchalance de que hizo gala toda la noche? ¿O es que quiso mostrarse á la misma altura de conocimientos históricos que los coristas en el primer acto? ¡Qué par de dúos! No se los tenga Dios en cuenta.

Disparafusil, -como llamaba un amigo mío al Saltabadil de Victor Hugo- estuvo muy en su papel. La cara era la misma del duque Alfonso de Lucrecia. La parte lírica y dramática terrible y apropiada.

Ellas, es decir, Gilda y Magdalena, muy bien. La Torresella lució en toda la ópera su voz agradable, su correcto fraseo, la agilidad clara y purísima de su garganta y arrancó una ovación en la inspirada arieta Caro nome che il mio cor. La Mei justificó las veleidades del duque, que es cuanto puede decirse en su elogio.

El cuarteto resultó admirablemente cantado. Mi aplauso incondicional á los cuatro artistas que en él tomaron parte. El público le hubiera oído con sumo gusto una segunda vez.

La orquesta, mutatis mutandis, como todas las noches. Si hubiera termómetros artísticos, podría decir que en la actual temporada está casi siempre bajo cero.

ELECÉ.⁶⁰²

3.12.12.- LA REVANCHA DE GAYARRE: UN BRILLANTE “FAUST”.

El 26 de marzo se produjo la *mise en scène* de “Faust”.

Doctor Fausto	Julián Gayarre
Margarita	Torresella
Siébel	Medea Mey
Valentín	Labán
Mefistófeles	Serra

De acuerdo siempre con el crítico de “Las Provincias”, “Elecé”, el tenor de Roncal se tomó la revancha en la ópera de Gounod. Fue una actuación magistral, inimitable, alcanzando el Do de pecho de manera inmaculada, con la naturalidad que le acostumbraba. Fue una gran noche para el barítono Labán, <rehabilitado>, y para la señorita Torresella, en el papel femenino estelar. Al bajo Serra, el papel de Mefistófeles le venía grande, por tratarse de un debutante. Los vestuarios, anacrónicos y vetustos, satirizados por “Elecé”, quien confesó ante los lectores que “Faust” era su ópera preferida:

Fausto es mi ópera favorita. Reconozco gustoso que las hay de concepción más grandiosa, de más sabia estructura, de trozos más celebres y popularizados; pero, ninguna muestra, á

⁶⁰² “Las Provincias”, 24 de marzo de 1885.

mi ver, tal armonía entre el asunto y la música que lo interpreta, entre todas las partes que lo constituyen, entre el carácter de uno de los personajes que figuran en el drama, y las frases melódicas que lo representan y describen en la orquesta. Aunque Gounod no hubiese escrito mas que aquel encantador episodio del wals, Permetereste á me, hubiérale bastado para acreditarse insigne poeta y preclaro compositor. Y le llamo poeta, porque hay poesía exuberante, en la manera de traducir la apasionada respuesta de Margarita; hay poesía en aquel re insistente, monótono y dulcísimo, que parece la representación de la vida tranquila, inocente y sin zozobras de la candorosa doncella; hay poesía en aquel trémolo de la cuerda, que tan bien expresa la agitación de Fausto á la vista de la mujer amada. Por esta y por otras muchas razones, que no me es dado enumerar en este momento, gusto mas de escuchar la inmortal partitura del maestro Gounod que otra alguna, y, dados estos antecedentes, júzguese con cuánto placer encaminaría mis pasos al Principal en la noche del miércoles, gozando de antemano con la idea de oír mi ópera predilecta bien cantada. Solo me mortificaba el pensar en el debut del Sr. Serra, único artista a quien yo no había oído, y que, como debutante podía andar a vueltas con el orgasmo, la paura y demás inconvenientes de semejantes noches. También espantaba á ratos mis risueñas ilusiones la idea de que la obra tenía coros y no estaba escrita á voces solas, defectos que hubiera subsanado Gounod, si hubiera previsto que se cantaría en el Principal. Pude, al fin, desechar tales presentimientos, entré, me arrellané en la butaca, y momentos después comenzó la función.

Margarita encontró en la Torresella una intérprete acabadísima. La creación de Goethe, reformada un tanto en el libro de de Barbier y Carré, es de difícil representación. Inocente y pudorosa en el segundo acto, apasionada en el tercero, llena el alma de remordimientos en el cuarto, perdida la razón en el quinto, es ímproba tarea dar vida á este personaje, expresando cambios tan radicales de sentimientos, sin hacerle perder el sello de unidad indispensable para que se vea verosímil. Todo esto lo consiguió y puso de relieve la Torresella mostrándose tan artista en la acción como en el canto. Imposible decir con más gusto y más delicadeza la frase de salida, ni la del dúo ¡Oh silencio! ¡oh mistero! Cito estos dos trozos como momentos culminantes, porque en todo la hallé á gran altura, y lo que fue más de mi agrado, siempre en escena. No dirigió, como algunos otros artistas, compañeros suyos, miradas de inteligencia á los amigos, ni ojeadas de curiosidad al resto del público, ni esperó distraída que le llegase la vez para cantar: no fue, en suma, la Torresella, sino Margarita. Así debe hacerse, y por eso y por todo me complazco en felicitar y aplaudir á la simpática prima-dona.

La Mei, regular en su insignificante papel. Cantó con discreción su romanza, y el público le dio, con sus aplausos, la nota de aprobada. Es verdad, que, á estudiantes como aquel,

yo creo que no hay tribunal que los suspenda. Para que no se diga que ataco sistemáticamente a nadie, haré notar que en el recitado que sigue á dicha romanza hubo el desacuerdo de siempre entre la bella contralto y la orquesta, pero esta vez fue culpa de la primera que, llevada de un espíritu de progreso censurable, se adelantó demasiado. Chacun son droit.

Marta, tal cual. Ni consiguió enamorar á Mefistóteles, ni entusiasmar al público. No es esto una censura, porque tampoco lo merece.

Fausto... ¡Qué hermosa revancha, Sr. Gayarre! Después de haber dado gusto, en los Hugonotes y Aida, á los que arrebatan por una explosión inoportuna de voz, á costa de este arte exquisito, de que es consumado maestro y mantenedor casi único, en la noche del miércoles volvió el eminente artista á su gloriosa tradición, y cantó la obra maestra de Gounod de un modo inimitable. Aquella manera fácil y magistral de filar el do natural, vale por sí sola los nutridos aplausos que le prodigó el público. El Salce dimora fue una maravilla de ejecución, primorosa y detallada; la frase del segundo acto Yo t'amo que empezaba á decir de un modo admirable, fue interrumpida con la oportunidad acostumbrada, por cierta parte del público, cuya inteligencia es muchas veces inaguantable.

Labán también se rehabilitó á mis ojos de sus tropezones de Aida y Rigoletto. La noble y hermosa figura de Valentin, fue, hecha por el distinguido barítono, retrato de cuerpo entero, exactísimo y acabado. Muy bien dichas las escenas del desafío y de la muerte: injusto el público, no premiando con aplausos su esmerada ejecución.

Mefistóteles... ¡Detente, pluma; es un debutante! No quiero que se diga que es inícuo censurar á los artistas que empiezan su carrera. Pero, ¿sí a los que comienzan no se les debe criticar por no matar en flor su porvenir, y a los que ya son célebres tampoco, por respeto á su nombre, entonces sobre quien ha de recaer el justo fallo de la crítica imparcial? No encuentro la solución de este problema, y entre tanto, no puedo dispensarme de decir que el Sr. Serra, si estudia, podrá llegar un día á interpretar muy bien la diabólica creación del poeta alemán y músico francés, pero no se encuentra hoy a la altura necesaria para cantar tal parte al lado de la Torresella, Gayarre y Labán. Mas vale subir poco á poco, y sin volver nunca atrás, que querer dar grandes saltos, que esponen á un fracaso lamentable.

Wagner emocionado y casi afónico. Los coros, imitando a Jesús en la calle de la amargura; aquí caigo y allá me levanto. El cantar mal las óperas ya no se les deben censurar, porque no es intencional, sino consuetudinario. La orquesta, su apuesta por los coros, á estilo de Tenorio y Mejía, sobre cuál descarrila más. ¡Que manera de acompañar el Salve dimora, y las frases de Margarita en la ventana, Ei m'ama! En tiempo de cuaresma estamos; pero la verdad es que no nos ha faltado penitencia á los que gustamos del arte lírico. ¿Qué mayor

mortificación que oír la orquesta del principal? ¡No poder decir, ni una noche siquiera, que tocó bien! ¡Es desconsolador!

Los trajes de los coristas y comparsas vistosos y elegantes ¿de donde habrán salido? Que los vuelvan al arcón y los entreguen á las justas iras de las polillas que es lo que merecen. A última hora, y cuando Margarita gozaba en el cielo el premio de sus infortunios y sufrimiento, á uno de los ángeles o bailarines que la rondaban le cayó encima (...). ¡Que manera tan delicada de indicar que era demasiado fresca!

ELECÉ.⁶⁰³

3.12.13.- LA DESPEDIDA DE GAYARRE: “LUCRECIA BORGIA”.

El 27 de marzo se despidió Julián Gayarre con la ópera de Donizetti, “*Lucrecia Borgia*”. Fue su función *de beneficio*. Con ella concluyó la temporada de ópera en el Teatro Principal.

Gennaro	Julián Gayarre
Lucrecia Borgia	Torresella
Maffio Orsini	Carolina de Cepeda

Como era habitual en las funciones *de beneficio*, en donde el programa solía ser una miscelánea, se incluyó el Acto III de “*La Favorita*”, para que Gayarre se luciese en el aria <*Spirto gentil*>. Fue la mejor ópera que cantó el tenor español durante toda la temporada. A su altura, las intérpretes femeninas. El resto, permanecieron en la mediocridad:

TEATRO PRINCIPAL BENEFICIO Y DESPEDIDA DE GAYARRE.

1º- Prólogo.

Coro de abonados al turno impar.-¡ Esto es inicuo, increíble, inaguantable! ¡A nosotros, que hemos sido siempre los niños mimados de todas las empresas, desaire tan horrible! ¿No bastaba haber dado todos los estrenos al turno par? ¿No era suficiente habernos hecho oír dos veces Los Hugonotes, que

⁶⁰³ “Las Provincias”, 27 de marzo de 1885.

ha sido la ópera peor cantada de la temporada? ¿No era harto castigo habernos concedido la función extraordinaria, con rebaja de precios, para oír debutar á aquel tenor ruso, que debió acordarse de su país al ver el teatro frío y desierto? ¡Y aún no se nos dá el derecho á recoger nuestras localidades para el beneficio de Gayarre! ¡Esto colma la medida! ¿Qué haremos? Protestar con nuestra ausencia. (Muestras de regocijo en los bolsillos.) Está decidido. Mientras Julián fila las notas, nosotros desfilaremos hácia Colón. (Y, en efecto, el Principal distaba muchísimo de estar lleno en la noche del beneficio.)

2ª- La ópera.

Imitemos á Larra.

Cuando entré en el teatro, sin haber mirado siquiera el cartel, un amigo, muy enterado de estas cosas, me dijo que se estrenaba una ópera nueva en cinco actos cuyo nombre no recordaba, música de los maestros Donizetti y Verdi. Interrumpieron nuestro diálogo los primeros acordes de la orquesta, y nos separamos para no perder una nota. La ópera nueva me agradó bastante, y, á fin de que mis lectores la conozcan voy á darles una breve idea del argumento.

El primer acto pasa en Venecia. Salen una porción de jóvenes alegres, entre los cuales se distinguen dos, uno á quien llaman Genaro y otro que responde al nombre de Maffeo Orsini. Parecen ser muy amigos, y por cierto que tal amistad me dio en que pensar, porque el tal Orsini me figuré que no era lo que él decía ser. Mientras Orsini se entretiene en contar cuentos, Genaro se echa á dormir en un banco, y poco después se van todos y se lo dejan allí espuesto á la intemperie y á la mala intención del cualquier condottiero. Por fortuna, sale una señora muy meida en carnes, lo ve, y; animada con su antifaz y con el sueño profundo de Genaro, empieza á echarle piropos y á decirle cositas dulces. Tan abstraída llega á estar, que no echa de ver que la espían dos señores muy feos que salen por el fondo. Se van los dos enmascarados, ella se decide á dar un ósculo á Genaro, y, cuando va á realizar su intento, se despierta el joven la coge de la mano con la mayor confianza, le cuenta su historia, convienen en que es muy bueno acordarse de las mamás y ... aparecen por el fondo todos los amigos de Genaro. Ella quiere irse, él la detiene, los amigos la reconocen y la ponen como hoja de perejil, le dicen á él quien es, se horroriza y, por último se van todos, mientras ella se queda diciendo.- Esta visto; no están conformes con el impuesto sobre rótulos y muestras, se entretienen en quitar letras á uno que hallan, para que pague menos cuota. Después sale un señor muy furioso, que canta una especie de proclama guerrera, á juzgar por el motivo musical, y luego se va satisfecho de haberse desahogado.

En el tercero, el mismo, vestido de rey de bastos, llama al que arrancó la letra del anuncio y le aprisiona para castigarle. La mascarita del primer acto quiere salvarlo, pero el enérgico concejal veneciano no dá su brazo á torcer y, con pretexto de

invitarle á echar unas cañas, envenena al infeliz Genaro. Afortunadamente, la que en el primer acto embroma á tanta gente, lleva en la limosnera un frasquito de Coca del Perú, le dá una toma á Genaro, y este se va tan campante y fresco por una puerta secreta.

En el acto cuarto, de resultas, un señor jorobado llega con grandes precauciones á su casa, y le dice á su hija que no asome ni las narices á la puerta, porque hay un duque que se come las niñas crudas. Ella dice que bien, se va papá, y sale un señorito almibarado que le hace el amor, sin que la inexperta doncella le haga ascos. Váse el doncel, la niña coje su palmatoria y se sube al terrado, y una multitud de enmascarados vienen, se la llevan, engañan al padre, y este infeliz, después de darse una estupenda carrera escaleras arriba y escaleras abajo, se tiende á dormir en el suelo, no sin apagar antes el farol de un porrazo.

Por fin, en el último acto, Genaro y el concejal irritable aparecen hechos frailes y muy amigos. Aquel Maffeo, que yo sospechaba que no era lo que parecía, viene también, disfrazado de novicio, y resulta que es una mujer. Genaro le dice que la quiere mucho, lo cual no me extrañó porque también lo había sospechado al verlos tan amigos desde el principio, y ella se muere, y él se queda rabiando, por no tener á mano el específico que le dió la señora de las carnes escedentes.

No he podido averiguar qué les pasa al jorobado, al estudiante y á la niña de la palmatoria, ni qué fin tiene la del antifaz; pero, aunque no he entendido gran cosa del argumento, lo he transcrito por si algún lector le encuentra el principio y el fin.

3º.- La ejecución.

Gayarre, admirablemente. Mejor que en toda la temporada. Imposible de superar en la historia funesta, en el terceto, que hubo que repetir, y en el Spirto gentil, que también mereció los honores de la repetición. Quiso dejarnos un buen recuerdo, y lo consiguió plenamente. Los aplausos se sucedían en oleadas que, como tributo de entusiasmo, venían á morir á sus pies. Pero no bastaban las manos, y mil vítores y bravos inundaron los aires, habiendo hasta quien inventó nuevas aclamaciones del género naturalista para expresar su simpatía y su admiración por el artista eminente. Los demás artistas cumplieron bien. Lograron grandes y merecidos aplausos la Cepeda y la Torresella en sus respectivas árias. Meroles, Figner y Labán discretos. Los coros y la orquesta no quisieron, por una sola noche, romper su gloriosa tradición de desaciertos. El primer acto, fue una maravilla de desafinaciones. Mi enhorabuena por el espíritu de consecuencia que tan alto han mantenido durante toda la temporada. Inútil es añadir que Gayarre tuvo muchos y ricos regalos, y que fue llamado á escena miles de veces.

4º.- Epílogo.

*Coro de abonados á ambos turnos. –Gayarre se vá... Gayarre se ha ido... ya no oiremos aquellas dulcísimas notas, que no parecen salir de una garganta humana. Ya no nos estasiaremos escuchándole aquella página que han creado entre Donizetti y él en el cuarto acto de Favorita. ¿Qué nos queda? (Mirada desconsoladora al bolsillo.) nada. ¡ Vacío el templo del arte... vacío el estómago por las vigiliás cuaresmales... vacío el lugar donde antes dormían el sueño de la inocencia los grasientos billetes y las argentinas monedas! ¡Oh desgracia maldita! ¡oh infortunio sin ejemplo! Preparémonos... y la economía, para sutragar la celebridad próxima. Dicen que á fines de abril viene Vigo. Tenemos por precisión que abonarnos. ¡dios mío! ¡Qué pasión y muerte hay comparable á esta de los abonos! ¿Y hablan del cólera? Tiene razón Cachucha: el cólera y los terremotos y todas las plagas de Egipto son epidemias constantes de los abonados al Principal.- **ELECE**⁶⁰⁴*

3.13.- TEMPORADA DE PASCUA EN EL TEATRO APOLO: COMPAÑÍA DE ÓPERA ITALIANA DE FRANCISCO PÉREZ CABRERO.

El 7 de abril de 1885 comenzó en el Teatro Apolo una temporada de ópera de Pascua, a cargo de una compañía de ópera italiana, dirigida por el Maestro Francisco Pérez Cabrero. Se trata del mismo director de orquesta que actuó en el Apolo durante el verano de 1884.

El abono era por 20 funciones. Los precios del coliseo de la calle Don Juan de Austria eran más económicos que los del Teatro Principal. Un hecho que quizás convenga aclarar es que la distribución de localidades del desaparecido Teatro Apolo era un poco diferente al Teatro Principal. En el Apolo, existían “*lunetas de platea*”, localidades de “*tertulia*” y “*entrada general*”. Ésta última equivaldría al “*loggione*” italiano, o el popular “*gallinero*” español.

⁶⁰⁴ “Las Provincias”, 28 de marzo de 1885.

LOCALIDADES	PRECIOS DEL ABONO (EN PESETAS) (20 FUNCIONES)	ENTRADAS SUELTAS (A DIARIO) (EN PESETAS)
Palcos-proscenios de platea, sin entrada	160	9
Palcos y proscenios principales, sin entrada	180	7'50
Palcos de platea, sin entrada	120	7
Palcos principales, sin entrada	80	5
Butacas de patio, con entrada	27'50	1'50
Butacas delanteras de 1ª fila, con entrada		1'50
Butacas delanteras de 2ª fila, con entrada		1'25
Lunetas de platea, con entrada		1
Delanteras de tertulia, con entrada		1'25
Banquetas de tertulia, con entrada		0'75
Entrada General		0'75

La prensa valenciana no publicó la lista de la compañía.⁶⁰⁵ La que ofrecemos a continuación está inferida de los *suelos* del periódico “Las Provincias”, con las voces que hemos podido identificar y sus tipologías canoras.

Maestro director y concertador	Francisco Pérez Cabrero
Tiple	Srta. Incera
Tenor 1º	Ugolini
Tenor 2º	Sr. Herráiz
Barítono	Sr. Bachs
Bajo 1º	Abulker Leoni
Bajo 2º	Sr. Mola

“Las Provincias” dispensó poco interés a esta breve temporada de ópera en el Teatro Apolo. Como ya hemos anticipado, sólo existen *suelos* publicados. Empero, no obstante, ello no es óbice para que el rotativo conservador no emitiese lacónicos juicios sobre las representaciones, de claridad meridiana, rotundos.

Ninguna de las voces tenía el más mínimo relieve artístico, salvo el bajo Abulker Leoni y, en menor medida, el tenor Ugolini. “Las Provincias” señala que se trataban de artistas noveles. Por su parte, el tenor Ugolini era un cantante de bella voz, y ya hubo cantado en el Teatro Principal de Valencia en 1882, con la compañía de Cosme Ribera y Miró. Por lo que respecta al bajo Abulker Leoni, ya había colaborado con Francisco Pérez Cabrero en la temporada estival del Teatro Apolo de 1884. Los aficionados valencianos tampoco dieron muestras de apego, pues a

⁶⁰⁵ Nos referimos al periódico “Las Provincias”. No se conserva “El Mercantil Valenciano”.

menudo la asistencia al Teatro Apolo era escasa. Aunque la plantilla canora es deducida, no parece que los efectivos humanos, los cantantes, fueren numerosos.

La *troupe* de Francisco Pérez Cabrero levantó el telón con “*Roberto il Diavolo*”, el 7 de abril. El desastre fue de tal magnitud, que la empresa del Teatro Apolo retiró la ópera dos días después, cuando tenía prevista la segunda función de esa ópera de Meyerbeer. El 9 de abril, pues, se representó en su lugar “*I Puritani*”, ante una escasa asistencia de público, que tampoco fue ninguna cosa del otro mundo, como puede apreciarse en el *suelto* de “Las Provincias”:

La empresa del teatro Apolo tuvo anoche el buen acuerdo de retirar del cartel la ópera Roberto el Diablo, que tan desgraciado éxito alcanzó anteanoche. En su lugar cantóse I Puritani, debutando el segundo cuarteto, más aceptable que el primero, pero no exento de lunares muy señalados. La crítica, tratándose de artistas noveles, ha de ser benigna y acomodada a las circunstancias del teatro y precio. En primer término, agradó la tiple señorita Incera, que se hizo aplaudir en algunas cadencias y en el duo final. El tenor señor Hernaiz, no carece de facultades, pero le falta una muy esencial y sin la que no es posible alcanzar éxito completo en la escena: la estética teatral entra por mucho para dominar el auditorio.

El barítono Sr. Bachs tiene buena voz, que con el tiempo y el estudio será más completa. El bajo Sr. Mola, indiscutible.

El escaso público que asistió á la representación salió mas satisfecho que anteanoche.

Continúa fumándose en la sala. Esto incomoda mucho á las señoras, que salen perfumadas de verdadera nicotina.⁶⁰⁶

Lord Arturo Talbo	Herráiz
Elvira	Incera
Sir Riccardo Forth	Bachs
Sir Giorgio Valton	Mola

⁶⁰⁶ “Las Provincias”, 10 de abril de 1885.

El día 11 de abril se repuso “*Roberto il Diavolo*”. El 13, “*La Favorita*”. El 18 de abril, “*Los Hugonotes*”, que mereció un *suelto* de “Las Provincias”. Esta ópera de Meyerbeer, al menos, recibió el aplauso del respetable. La imprecisión de los datos aportados por el *suelto* periodístico nos impide saber los papeles encarnados por los cantantes, en una ópera con numerosos *roles*:

*En el teatro Apolo se cantó en la noche del sábado la ópera Los Hugonotes. La interpretación estuvo a cargo de las señoras Kottas, Gasull y Vigilante, y de los Sres. Ugolini, Bachs y Leoni como partes principales. La ejecución estuvo (...) aplausos en los números culminantes de la obra. Al final del acto segundo fueron llamados al palco escénico, juntamente con el director de la orquesta Sr. Pérez Cabrero.*⁶⁰⁷

El día 30 de abril subió a la escena del Apolo la ópera “*Norma*”. La temporada finalizó el día 4 de mayo.⁶⁰⁸

4.- CONCLUSIONES.

La Historia de la Ópera en Valencia, durante la monarquía de Alfonso XII, es un periodo lleno de vicisitudes y claroscuros, con más sombras que luces. Es el reflejo de políticas empresariales teatrales timoratas, lastradas en buena medida por los arrendamientos del Teatro Principal. Éstos, que a menudo se resolvían para una anualidad, impedían que los empresarios contratasen con la suficiente antelación a los cantantes y las compañías. No hubo nunca en Valencia un genuino empresario de ópera, ni tampoco una *troupe* operística estable, como las compañías de Mapleson y Gay en el Reino Unido. La mentalidad de los

⁶⁰⁷ “Las Provincias”, 21 de abril de 1885.

⁶⁰⁸ “Las Provincias”, 5 de mayo de 1885.

arrendatarios contemplaba la ópera como un espectáculo más, sin la necesaria especialización dedicada al teatro lírico.

El recurso sistemático al *bolo* acarrió una serie de consecuencias nefastas para la calidad del evento operístico. Óperas que se preparaban con excesiva premura y escasez de ensayos, contrataciones improvisadas de cantantes para sustituir las enfermedades de otros, repertorios repetitivos y pocos estrenos. Tan sólo dos óperas se estrenaron en Valencia de manera absoluta: “*Mignon*” y “*Aida*”.

La miopía inversora de los empresarios determinó que obrasen con racanería en las plantillas canoras, en los efectivos instrumentales y en la renovación de las vetustas escenografías, con lo cual la calidad artística de la representación operística se resentía aún más. La única preocupación empresarial era que la función y la temporada de ópera se celebrase, para así cumplir con lo estipulado por la Diputación de Valencia, en el caso del Teatro Principal.

Las contrataciones realizadas con escaso margen de tiempo, cuando los grandes coliseos nacionales e italianos ya habían organizado sus temporadas, determinó que se navegase siempre al paio del Teatro Real de Madrid y el Liceo de Barcelona, amén del Teatro Alla Scala de Milán. En muchas ocasiones, los cantantes contratados eran artistas de segunda o tercera fila que, por no alcanzar una calidad que sobrepasase la mediocridad, tenían menos compromisos contractuales. Para los terceros papeles, se recurría a las voces valencianas, a menudo noveles, un rasgo éste comprensible, pues buena parte de los teatros de ópera en la actualidad también hacen lo mismo, cuando quieren abaratar los costes, al tratarse de unos *cachettes* más bajos.

El tránsito de las compañías, si sobrevivían tras el *bolo*, incardinaban a Valencia en un circuito regional, de segundo rango: Zaragoza, Valladolid, Alicante, Murcia, Alcoy.

El resultado de todo ello son las temporadas mediocres, cuando no calamitosas, que los críticos musicales valencianos no se cansaban de reflejar en sus textos periodísticos.

Pero no sería justo hacer un balance de la vida operística valenciana sin reconocer las luces de la misma. La época de la monarquía de Alfonso XII albergó las brillantes temporadas en que actuó Julián Gayarre, un oasis en medio de este desierto gris, anodino. Las actuaciones del *divo* navarro deslumbraron a la crítica y al público. Las comparecencias de Gayarre es el hecho más relevante de la vida operística valenciana, desde el punto de vista canoro; hasta el punto que la ópera en Valencia durante la monarquía Alfonsina irá siempre indisolublemente asociada al tenor de Roncal. Brillante fue también la temporada en que cantó Anna Romilda Pantaleoni, con el estreno de "*Mignon*", las actuaciones de Abruñedo y Uetam, con el estreno de "*Aida*", y la rutilante presencia del tenor palermitano Roberto Stagno.

Valencia continuó siendo una plaza fuerte de la ópera italiana. Nunca dejó de serlo. Los aficionados valencianos compartieron la omnipresente presencia de Verdi y los *belcantistas*, especialmente Donizetti. Pero todavía durante esta época pudieron contemplar las excelencias de Meyerbeer y la *Gran Opéra* francesa. El conservadurismo del público valenciano, unido a la estrecha visión empresarial, impidió que la ópera española tuviese en el Teatro Principal un proscenio en donde

tuviese cabida. Estos factores explican también el retraso en la implantación de la ópera wagneriana, que brilló por su ausencia.

El Teatro Principal sostuvo prácticamente en solitario la vida operística de la ciudad. Sólo en las postrimerías de la década 1875-1885, el Teatro Apolo comenzó a disfrutar de una temporada de ópera con un mínimo número de representaciones. Es el anticipo de una actividad operística que iría *in crescendo*, durante la Regencia de María Cristina de Habsburgo-Lorena y la monarquía de Alfonso XIII. Afortunadamente, Valencia tuvo mejor suerte que otras ciudades españolas, en donde la ópera cayó en un profundo letargo. En este sentido, la ópera resistió el empuje de la zarzuela en la ciudad del Turia, aunque haya que agradecerse a las condiciones contractuales de la Diputación de Valencia, y pese a que las circunstancias de la celebración de los eventos operísticos fueren, en muchos casos, lastimosas. Es la paradoja de los arrendamientos del Teatro Principal.

Por fortuna, hoy en día Valencia dispone de un coliseo específicamente dedicado a la ópera. Esperemos que su vida sea larga y venturosa.

5.- BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA.

AA. VV.: *Las glorias del Teatro Colón*. México D. F., Club de Banqueros de México, 1997.

AA.VV.: *Pasajes de la vida del tenor Aramburo*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico / Centro de Estudios de las Cinco Villas (Ejea de los Caballeros), 1998.

ABBATE, C. y PARKER, R.: *Analyzing Opera. Verdi and Wagner*. Berkeley, University of California Press, 1989.

ALBEROLA FIORAVANTI, M. V.: *La revolución de 1868 y la prensa francesa*. Madrid, Editora Nacional, 1973.

ALIER, R.: *La Historia del Gran Teatro del Liceo*. Barcelona, La Vanguardia, 1985.

ALIER, R.: *El gran llibre del Liceu*. Barcelona, Edicions 62, 2004.

ALIER I AIXALÀ, R. y MATA, F. X.: *El Gran Teatro del Liceo (Historia Artística)*. Barcelona, Edicions Francesc X. Mata S. L., 1991.

ALONSO CORTÉS, N.: *El teatro en Valladolid, siglo XIX*. Valladolid, Imprenta Castellana, 1947.

ÁLVAREZ GUTIÉRREZ, L.: *La revolución del 68 ante la opinión pública alemana*. Madrid, Fragua, 1976.

ARRONES PEÓN, L.: *Teatro Campoamor. Crónica de un coliseo centenario. Oviedo 1892-1992*. Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 1993.

BASAS, M., BACIGALUPE, C. y CHAPA, A.: *Vida y milagros del Teatro Arriaga. 1890-1990*. Bilbao, Ayuntamiento de Bilbao, 1990.

BATTA, A.: *Ópera*. Könemann, Barcelona, 1999.

BENINI, A.: "L'operosa dimensione scapigliata di Antonio Ghislanzoni". En: *Atti del convegno di studio svoltosi a Milano, a Lecco, a Caprino Bergamasco nell'autunno 1993*. Milano, Istituto per la storia del Risorgimento italiano, Comitato da Milano, Associazione Giuseppe Bovara di Lecco, 1995.

BIANCONI, L. y PESTELLI, G.: *Histoire de l'Ópera Italien. Le système de production et ses implications professionnelles. Vol. 4*. Torino, Mardaga, EDT Edizioni di Torino, 1987.

BIANCONI, L. y PESTELLI, G.: *Storia dell'opera italiana. Vol. 5. La Spettacolarità*. Torino, EDT MUSICA, EDT Edizioni di Torino, 1988.

BLASCO, R.: *La prensa del País Valencià (1790-1983). Materials per al seu estudi. Vol. I.* València, I.V.E.I., Institució Alfons El Magnànim, Diputació Provincial de València, 1983.

BLASCO MAGRANER, J. S. y BUENO CAMEJO, F. C.: "The image of the Opera in the History of Painting: Delacroix and Rossini's Otello." *Global Journal of Human-Social Science: A Arts & Humanities – Psychology*. Vol. 14, nº 2 A, pp. 1-8, New York, 2014.

BRAGAGLIA, L.: *Personaggi ed interpreti del teatro di Puccini*. Roma, Trevi editore, 1977.

BRAGAGLIA, L. y LAURI-VOLPI, G.: *La voce solitaria*. Milano, Bulzoni, 1982.

BRAVO, I.: *L'Escenografia Catalana*. Barcelona, Diputació de Barcelona, 1986.

BUENO CAMEJO, F. C.: "El Arte de la Ópera en la Valencia contemporánea: el reinado de Alfonso XIII." En: *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 1993, pp. 180-191.

BUENO CAMEJO, F. C.: "La ópera rusa y Tchaikovsky: su aceptación en España." En: *Temporadas de la Música*, nº 27. Madrid, 1993.

BUENO CAMEJO, F. C.: *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*. Valencia, Federico Domenech (Colab. Generalitat Valenciana / Diputació de València – S.A.R.C.), 1997.

BUENO CAMEJO, F. C.: “Una fascinación secular: la Ópera”. En: AA. VV. (BUENO CAMEJO, F. C., Dir.): *Un siglo de Música en la Comunidad Valenciana*. Madrid, Unidad Editorial – Diario El Mundo, 1998.

BUENO CAMEJO, F. C.: “Las orientaciones estéticas en la música valenciana durante el franquismo: los años 40”. En: AA. VV.: *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1959)*. Actas del Congreso. Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 135-141.

BUENO CAMEJO, F. C.: “Las artes escénicas en Valencia en la época de Sorolla: La Ópera”. En: AA. VV. (DE LA CALLE, R., Dir.): *El arte valenciano en la época de Sorolla, 1863-1923*. Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2008.

BUENO CAMEJO, F. C.: “Las óperas y los pintores: Rossini y Delacroix: <Otello>”. En: *Itamar*. Nº 3. Valencia, Universitat de València, 2008, pp. 139-149.

BUENO CAMEJO, F. C.: “La música en Valencia: de la Catedral al Palau de Les Arts.” En: AA. VV.: *La ciudad de Valencia. Geografía y Arte. Vol 2*. Valencia, Universitat de València, 2009, pp. 468-475.

BUENO CAMEJO, F. C.: "Las artes escénicas en la Comunidad Valenciana desde la instauración de la Democracia a la actualidad: La Ópera". En: AA. VV. (DE LA CALLE, R., Dir.): *Los últimos treinta años del arte valenciano contemporáneo (I)*. Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2012, pp. 131-141.

CARREIRA, X. M.: "Orígenes de la ópera en Cádiz. Un informe de 1768 sobre el coliseo de óperas". En: *Revista de Musicología*. Vol. X, nº 2, 1987, pp. 581-600.

CELETTI, R.: *Voce di tenore*. Roma, IdeaLibri, 1989.

CELLETTI, R.: *Grandi voci alla Scala*. 2 vols. Milano, Marco Contini, Michele Servini, 1991.

CHAILLEY, J.: *Compendio de Musicología*. Madrid, Alianza, 1991.

CLARES CLARES, M. E.: *La vida musical en Murcia durante la segunda mitad del siglo XIX*. Tesis Doctoral. Inédita. Murcia, Universidad de Murcia, 2002.

COMELLAS GARCÍA-LLERA, J. L.: *Historia de España contemporánea*. Madrid, Rialp, 2014, décima edición.

CRESPO, A.: *Antiguos teatros de la ciudad de Murcia*. Murcia, Real Academia Alfonso X El Sabio, Col. Biblioteca de Estudios Regionales nº 21, 1997.

DEGANI, G. y GROTTI, M.: *Teatro Municipale di Reggio Emilia*. Reggio Emilia, Edizioni del Teatro Municipale.

DE LA CALLE, R.: *Estética y Crítica*. Valencia, Edivart, 1983.

DELL'IRA, G.: *I teatri di Pisa (1773-1986)*. Pisa, Giardini.

DE MOYA MARTÍNEZ, M. del V.: "Semblanzas decimonónicas del Teatro Real de Madrid". *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 1998, nº 13, pp. 91-104.

DÍAZ DU-POND, C. y CEBALLOS, E.: *Cien años de ópera en México*. México D.F., Conaculta, 2003.

ESPADAS BURGOS, M.: *Alfonso XII y los orígenes de la Restauración*. Madrid, C.S.I.C., Biblioteca de Historia, 1990.

FABBRI, P. y VERTI, R.: *Due secoli di teatro per musica a Reggio Emilia. Repertorio cronológico delle Opere e dei Balli 1645-1857*. Reggio Emilia, Edizioni del Teatro Municipale Valli, 1987.

FANTONI, G.: *Storia Universale del Canto*. Vol. II. Milano, 1873.

FERNANDEZ GARCIA, A. *et alii*: *Documentos de historia contemporánea de España*. Madrid, Actas, 1996.

FERNÁNDEZ SERRANO, B.: *Anales del Teatro Cervantes de Málaga: recopilación de datos históricos y colección completa de listas de compañías que han actuado en este teatro desde su inauguración*. Málaga, Imprenta Parejo y Navas, 1903.

FERRERO, M. V.: *Storia del Teatro Regio di Torino*. Torino, Cassa di Risparmio di Torino, Vol. III, 1980.

FLORIO, M.: *Le grandi donne del Piemonte*. Turín, Piazza.

FORREST KELLY, Th.: *First Nights at the Opera*. Yale University, Sheridan Books, Ann Arbor, Michigan, 2004.

FUENTES PÉREZ, G.: “Público, empresarios, directores, actores y escenografía en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife durante el siglo XIX”. *Coloquios de Historia Canario-Americana*, 2012, Cabildo de Gran Canaria / Casa de Colón.

GALIANO ARLANDIS, A.: “La Renaixença”. En: AA.VV.: *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*, Levante – Editorial Prensa Valenciana, Valencia, 1992.

GATTI, C.: *Il teatro alla Scala nella storia e nell'arte, 1778-1963. Vol 2.* Milano, Ricordi, 1964.

GARCÍA CASASEMPERE, J. A.: *La ópera en Valencia. El Palau de Les Arts y la crítica musical nacional e internacional.* La Laguna, (Tenerife), Cuadernos de Bellas Artes, col. Música, nº 8, Sociedad Latina de Comunicación Social, 2012.

GARCÍA GUATAS, M.: *La España de José Martí.* Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014.

GÓMEZ DE LA SERNA, G.: *Gracias y Desgracias del Teatro Real.* Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1976.

GUTIÉRREZ NÁJERA, M.: *Crónica y artículos sobre teatro: 1885-1889.* Vol. 6. México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

GRASSO, G.: *Romilda Pantaleoni: una friulana nel mondo della lirica.* Col. Biblioteca di studi goriziani, vol. 14. Gorizia, Biblioteca Statale Isotina, 2008.

GUERRA y SÁNCHEZ, R. (Dir.): *Historia de la nación cubana.* Vol. 7. La Habana, Edit. Historia de la Nación Cubana, 1952.

HERNÁNDEZ GIRBAL, F.: *Julián Gayarre: el tenor de la voz de ángel.* Madrid, Arno Press, 1977.

HERNÁNDEZ GIRBAL, F.: *Cien cantantes españoles de ópera y zarzuela (siglos XIX Y XX)*. Torrejón de Ardoz, Lira, 1993.

HERRERO SUBIRANA, M. y MORENO BARDAJI, F.: *Julián Gayarre: un tenor histórico, un navarro universal*. Madrid, Edición propia de los autores, 2003.

INZANGHI, L.: *Il tenore Angelo Masini (1844-1926)*. Raffaelli Edizioni, 2002.

IOVINO, R. y MUSSO, M.: *E lucevan le stelle: la Liguria e i suoi teatri storici*. Turín, Fratelli Frilli, 2008.

KELLY, B. L.: "The roles of Music and Culture in National Identity Formation". En: KELLY, B. L. (edit.): *French Music, Culture and National Identity, 1870-1939*. Nueva York, University of Rochester Press, 2008.

KREUZER, G.: *Verdi and the Germans. From Unification to the Third Reich*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

KUTSCH, K. J. y RIEMENS, L.: *Grosses Sängerlexikon, Vol. 4*. München, K. G. Saur Verlag, 2003.

LLOBET, LLEÓ, E.: *Recepción wagneriana en Valencia: 1874-1914*. Valencia, Universitat de València, Tesis Doctoral, inédita, 2012.

LLORET ESQUERDO, J.: *Personatges de l'escena alicantina*. Alacant, Ajuntament d'Alacant, 2002, pp. 21-22.

LUGLI, L.: *Filippo Marchetti: nuovi studi per la prima rappresentazione in época moderna di Romeo e Giulietta*. Arsina, Lucca, Librería Musicale Italiana, 2005.

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

MARGARIT, I.: *La vida y la época de Alfonso XII*. Barcelona, Planeta, 1999.

MARTÍN DE SAGARMÍNAGA, J.: *Diccionario de cantantes líricos españoles*. Madrid, Acento Editorial / Fundación Caja de Madrid, 1997.

MARTÍNEZ VIERA, F.: *Anales del teatro en Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife, Editora Católica, 1968.

MAURÍN, J.: *La revolución española: De la monarquía absoluta a la revolución socialista*. Madrid, Anagrama, 1977.

MERCADAL BAGUR, D.: *Ciento cincuenta años de arte lírico y dramático en el coliseo de Mahón*. Mahón, Imprenta Peris, 1968.

MIOLI, P.: *Dizionario della musica italiana. La musica lirica*. Enciclopedia Tascabile, col. Il Sapere nº 127, Newton & Compton editori, Roma, 1996.

MOISAND, J.: “Dal tempio monumentale alla baracca da fiera: mutamenti dello spazio urbano e luoghi teatrali a Madrid e Barcellona alla fine del secolo XIX”. *Memoria e Ricerca*, 2008. Roma, Franco Angeli Edizioni, pp, 29-45.

MORDDEN, E.: *El espléndido arte de la ópera*. Buenos Aires, Javier Vergara, 1985.

MORENO ALONSO, M.: “La revolución española de 1868 en Inglaterra”. En: *Revista de Historia Contemporánea*. Sevilla, Universidad de Sevilla, nº 2, diciembre de 1983.

MORENO MENGÍBAR, A.: *La ópera en Sevilla (1731-1992)*. Col. Biblioteca de temas sevillanos. Sevilla, Ayuntamiento, 1994.

ORDAZ ROMAY, J. y GARCÍA GÓMEZ, M. C.: *Materiales para la Historia de España*. Madrid, Akal, 2005.

ORIVE MARRERO, J. J.: “La presencia del tenor Stagno en Las Palmas, un episodio clave en la culminación del nuevo teatro”. *Aguayro*, nº 156, 1984, pp. 4-9, Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

PAHISSA, J.: *Sendas y cumbres de la música española*. Buenos Aires, Edit. Hachette, 1955.

PATUREAU, F.: *Le Palais Garnier dans la société parisienne 1875-1914*. Liège, Pierre Mardaga éditeur, 1991.

PETROBELLI, P. y DI GREGORIO CASATI, M.: *Carteggio Verdi-Ricordi 1880-1881*. Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1988.

PLESKUN, S.: *A Chronological History of Australian Composers and their compositions. Vol. 1 (1901-1954)*. Melbourne, Stephen Pleskun edit., 2012.

POLANCO OLMOS, R.: *La crítica musical española en los albores del siglo XX. El paradigma de la crítica musical valenciana*. La Laguna, (Tenerife), Sociedad Latina de Comunicación Social, Cuadernos de Bellas Artes nº 17, Colección Música, 2013.

RADIGALES I BABÍ, J.: *Els orígens del Gran Teatre del Liceu*. Montserrat, Abadía de Montserrat, 1998.

RESCIGNO, E.: *VivaVerdi. Dalla A alla Z. Giuseppe Verdi e la sua opera*. Milano, RCS Libri, 2012.

REYES DE LA MAZA, L.: *El teatro en México durante el porfirismo: 1880-1887*. México D.F., Imprenta Universitaria, 1964.

RICART MATAS, J.: *Diccionario biográfico de la música*. Barcelona, Iberia, 1986.

ROMELL, P.: *Music and Institutions in Nineteenth Century*. London, Ashgate Publishing Ltd., 2012.

ROMELL, P.: *Opera in the British Isles, 1875-1918*. London, Ashgate Publishing Ltd., 2013.

ROSETTY Y PRANZ: *Guía oficial de Cádiz, su provincia y departamento*. La Revista médica de D. F. Joly, 1878.

RUTHERFORD, S.: *Verdi, Opera, Women*. Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

SALAS, C.: *Materiales para la historia del teatro en Caracas*. Vol. 7. Caracas, Ediciones de la Secretaría General, 1967.

SALAS, C., CALCAÑO FEO, E. y FEO CALCAÑO, E.: *Sesquicentenario de la ópera en Caracas: relato histórico de ciento cincuenta años de ópera 1808-1958*. Caracas, Tipografía Vargas, 1960.

SALGADO, S.: *The Teatro Solís. 150 Years of Opera, Concert and Ballet in Montevideo*. Middeltown, Wesleyan University Press, 2003.

SALGUES, M.: *Teatro patriótico y nacionalismo en España: 1859-1900*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010.

SANCHO GARCÍA, M.: *El sinfonismo en Valencia durante la Restauración (1878-1916)*. Tesis Doctoral, inédita. Valencia, Universitat de València, 2003.

SANGUINETTI, H. J.: *La ópera y la sociedad argentina*. Buenos Aires, MZ Ediciones, 2001.

SIRERA, J. LI.: *El Teatre Principal de València. Aproximació a la seua història*. I.V.E.I., Alfons El Magnànim, 1986.

SOMERSET-WARD, R.: *Angels & Monsters. Male and Female Sopranos in the History of Opera*. USA, Vail-Ballou Press, 2004.

SOSA, J. O.: *La Ópera en Guadalajara*. Guadalajara, Jalisco, Secretaría de Cultura de Jalisco, 1994.

STREICHER, J. *et alii*: *Scapigliatura & Fin de siècle: libretti d'opera italiani dall'Unità al primo Novecento; scritti per Mario Morini*. Roma, Ismez, 2004.

SUBIRÁ, J.: *Historia y anecdotario del Teatro Real*. Madrid, Fundación CajaMadrid, 1997.

TIMMS, S.: *Mapleson: Victorian Opera empresario*. London, Bezazzy Publishing, 2007.

TURINA GÓMEZ, J.: *Historia del Teatro Real*. Madrid, Alianza, 1997.

VALENTI FERRO, E.: *Historia de la Ópera Argentina*. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1997.

VARELA ORTEGA, J. y DARDÉ MORALES, C.: "Las claves de la política oficial: jefes, familias y clientelas". En: AA. VV (JOVER ZAMORA, J. M., dir.): *Historia de España Menéndez Pidal*. Madrid, Espasa Calpe, 1989-1999, vol. XXXVI, 1.

VAÑÓ BACETE, M. P.: *La creación operística valenciana en la segunda mitad del siglo XX: Maror y El Triomf de Tirant*. Valencia, Universitat de València, Tesis Doctoral, inédita, 2014.

VENEZIANI, P.: *Riutilizzo di marche tipografiche e altri studi*. Roma, Biblioteca Centrale di Roma, 2000.

WILBERFORCE, A. J. y CARTER, H. J.: *The Australian Enciclopedia*. Vol. 2. Melbourne, Angus & Robertson, 1926.

WILLS, G.: *Verdi's Shakespeare*. New York, Penguin, 2011.

ZABALA, A.: *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*. Valencia, Alfonso El Magnánimo, 1960.

ZAVALA, J. M.: *Elena y el Rey. La historia del amor prohibido entre Alfonso XII y Elena Sanz*. Madrid, Plaza y Janés, 2014.

ZIETZ LYNN, K.: *Breve storia dei teatri d'opera italiana*. Roma, Gremese Editori, 2001.

6.- FUENTES E INSTITUCIONES CONSULTADAS.

- Diario “El Mercantil Valenciano”
- Diario “Las Provincias”
- Almanaque del diario “Las Provincias”
- La Gaceta Musical
- Almanaque del “diario de Barcelona”
- Giornale “La Ragione”, Diario della Democrazia, Milano.
- Giornale “Il Pungolo”, Corriere di Milano.
- Rassegna Musicale Italiana.
- Gazzetta Musicale de Milano
- Hemeroteca Pública Municipal de Valencia.
- Biblioteca de Catalunya.
- Institut del Teatre de Barcelona.
- Biblioteca Nacional.

