



La zarzuela en el área mediterránea

En este trabajo se estudia la vida y creación zarzuelística en el área mediterránea, tomando un área geográfica que abarca la Comunidad Valenciana y la región de Murcia. Dentro de esta ubicación se dedica una atención especial a la ciudad de Valencia, como importante centro de actividad musical. Cronológicamente, los límites son el comienzo del siglo XIX por un lado, y el inicio de la Guerra Civil Española por otro. A su vez, el ámbito temporal abarcado aparece dividido en tres periodos que coinciden con la evolución del género zarzuelístico. En cada etapa se comentan aspectos como los locales teatrales, el repertorio y el reflejo de la zarzuela en la sociedad de la época. En este último apartado encontramos la presencia del repertorio zarzuelístico en las entidades culturales, en la música doméstica o en los conciertos de la música instrumental. La presencia de la zarzuela en nuevos medios como la radio y el cine aparece como novedad en la tercera etapa estudiada.

La realización de un trabajo sobre vida y creación zarzuelística en un área que abarca cuatro provincias —la actual Comunidad Valenciana y Murcia— y con unos límites cronológicos que rondan el siglo y medio obligan a establecer unos criterios de selección del material. Esto hace que la estructura del artículo responda a los siguientes puntos: en primer lugar, se ha seguido la periodización que venía marcada por la evolución de la zarzuela pero, por razones de extensión, sólo se analiza hasta 1936. En segundo lugar, se han establecido unos apartados comunes a las tres etapas estudiadas y que se pueden resumir en: locales, repertorio y reflejo de la zarzuela en la sociedad. Estos puntos nos permiten tratar conjuntamente los dos aspectos que se requerían en la sesión: vida zarzuelística y creación. En este sentido, en el primer periodo se han añadido otros aspectos que ayudan a definir estos primeros años más desconocidos. Por último, en las dos primeras etapas se simultanean los datos referidos a la Comunidad Va-

This article examines the life and creation of zarzuela in the Mediterranean area, taking in the Valencian Community and the region of Murcia. Special attention is paid to the city of Valencia as an important centre of musical activity. Chronologically, the limits of the study are from the beginning of the nineteenth century to the outbreak of the Spanish Civil War. This timespan has itself been divided into three periods which coincide with the evolution of the zarzuela as a genre. In each stage, comments are made on aspects such as local theatres, repertory and the reflection of zarzuela in the society of the time. The latter includes the presence of zarzuelistic repertory in cultural entities, domestic music-making and instrumental music concerts. The presence of zarzuela in new mediums such as the radio and cinema is felt in the third period under investigation.

lenciana y a Murcia, pero el periodo 1905-1936 se centra en la ciudad de Valencia, puesto que nos puede servir como ejemplo de la actividad zarzuelística desarrollada en el resto del área mediterránea.

1. Periodo 1800-1868

1.1 Antecedentes

Las características que marcaron los últimos años del siglo XVIII se mantienen en los inicios del siglo XIX en el ambiente músico-teatral valenciano. Tanto el repertorio como los intérpretes solían ser los que ya se habían presentado en ciudades como Madrid y Barcelona. En la ciudad de Valencia, la estructura de las funciones era similar en los diversos locales durante el periodo 1790-1820: solían comenzar con una comedia, en la que podían aparecer “coros de música”; después, seguía un intermedio musical que casi siempre era una tonadilla y se continuaba con un número de baile y una pieza dramática que, por lo general, se trataba de un sainete.

Tanto a finales del siglo XVIII como a principios del XIX, la tonadilla escénica tuvo una gran presencia en las representaciones teatrales valencianas. A partir de 1810, este género típicamente español fue sufriendo la influencia de la ópera, pero su popularidad en Valencia sólo empezó a decaer en la década de los veinte. Pese a todo, todavía encontramos en 1859 alguna representación de la tonadilla más popular de la época: la *Tonadilla del Tripili*. Esporádicamente, se alternaban con las tonadillas ciertas piezas líricas de mayor amplitud que podían recibir el nombre de zarzuela, comedia de música u ópera.¹

Tras la decadencia sufrida en las dos últimas décadas del siglo XVIII, volvemos a encontrar presencia operística italiana en 1806, con la interpretación de arias de ópera italiana en los intermedios de alguna comedia. Esta tendencia continuará en los años siguientes y, en 1808, aparece por primera vez el nombre de Gioacchino Rossini en el Teatro de Valencia, en un concierto donde se interpretaron fragmentos de sus óperas. Del mismo modo que ocurría en las principales capitales, en los primeros años de la década 1820-1830 la vida operística valenciana estará dominada por el "rossinismo". Tras esta fuerte entrada de Rossini, la ópera italiana invadió los teatros españoles durante los veinte años siguientes. A lo largo de la década 1830-1840, predominarán las óperas de Bellini y suponen los últimos años de gran éxito popular de Rossini. En los cinco años siguientes, se observa un gran éxito de Donizetti, pero no puede superar la fuerte presencia que supuso la entrada de las óperas de Verdi en la segunda mitad de la década de los cuarenta. En el periodo 1850-60, este predominio se compartió con el de la pujante zarzuela.²

¹ SUBIRÁ, José. "La Música en el Teatro Valenciano. Apuntes Históricos". *Música*. II, Barcelona, 1938; pp. 7-25.

² SIRERA, J. Ll. *El Teatre Principal de València*. Valencia: Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1986; pp. 83-88. GALBIS LÓPEZ, Vicente. "La música instrumental y vocal de la primera mitad del siglo XIX". *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Prensa Valenciana, 1992; pp. 263-265.

1.2. Locales

En cuanto a locales teatrales, el periodo que va de 1790 a 1830 destaca por dos características: la provisionalidad y las malas condiciones. Valencia no contó con un teatro de nueva planta hasta 1832, año de inauguración del Teatro Principal. Hasta entonces, las funciones se realizaban en un antiguo almacén reformado llamado Botiga de la Balda. Lo curioso es que este local surgió como alternativa provisional mientras se construía un teatro estable, pero esta provisionalidad duró más de cuarenta años. Otras representaciones en las que se incluía música se dieron en el Salón de los Camilos del Hospital y en otro local de la plaza del Horno de San Nicolás.³

Sin embargo, esta época de provisionalidad terminará con la aparición de un local apropiado para representar ópera italiana: el Teatro Principal. El carácter burgués de este local venía dado desde su proceso de construcción —en el que se utilizaron procedimientos que ya no pertenecían al Antiguo Régimen: desamortización, especulación urbanística— hasta en la distribución interior en la que predominaban los palcos. No deja de ser sintomático que en la función de inauguración, realizada el 24 de julio de 1832, se representase el segundo acto de *La Cenerentola* de Rossini. El otro local donde se representó ópera italiana en Valencia fue el Teatro Princesa, inaugurado el 20 de diciembre de 1853. Alternando las funciones operísticas con la zarzuela, el Princesa supuso, en sus primeros años, una positiva competencia a la hora de contratar mejores cantantes o montar escenografías más brillantes. Posteriormente, pese a superar en algunos aspectos al Principal —poseía una mejor decoración interior y realizaba la escenografía con mayor cuidado—, tuvo una serie de altibajos debido a problemas de administración y su nivel de calidad decayó bastante.⁴

³ ZABALA, A. *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*. Valencia: Institució Alfonso el Magnánimo, 1960. SIRERA, J. Ll. *El Teatre Principal de València*; pp. 19 y ss.

⁴ *Diario Mercantil de Valencia*, 22-XII-1853; *Diario Mercantil de Valencia*, 5-II-1855.

La competencia que existió entre los dos coliseos valencianos hizo que, durante algunos años, la calidad media de los cantantes fuera bastante alta. En este sentido, se puede citar el año 1854, ya que mientras el Princesa contrataba a la Compañía Lírica Italiana del Teatro Real de Madrid, el Principal hacía lo mismo con Felice Varesi, famoso barítono italiano que estrenó *Macbeth*, *Rigoletto* y *La Traviata* bajo la supervisión del propio Verdi.⁵ Este sistema de contratación temporal de compañías foráneas también se llevará a cabo en el Teatro Principal de Alicante.

En dicha capital se contaba, desde el 23 de septiembre de 1847, con un local teatral estable: el Teatro Principal; en él se dieron funciones de ópera italiana por compañías que acababan su contrato en Valencia.⁶ En otras localidades importantes como Alcoy —que contaba con un pequeño teatro estable desde 1838— también se ofrecieron con mucho éxito representaciones de este género lírico.⁷

Por lo que se refiere a Murcia, es bastante interesante seguir la peripecia del teatro de la capital en la segunda mitad de los cincuenta. En abril de 1856, el corresponsal de la revista *La Zarzuela* nos informa de los problemas administrativos para constituir la empresa por los que está pasando el teatro de la ciudad. Desde los comienzos de la temporada de 1855-56 ha pasado de manos de un empresario a un grupo de cuatro socios para volver a manos de otro empresario en el momento de la crónica.⁸

Un año después se destaca que el local es pequeño y de mala construcción, resaltando que desde 1854 existe una partida municipal de 50.000 reales anuales para un nuevo teatro, y que esa cantidad puede aplicarse a un proyecto presentado, que se presupuesta en 30.000 duros. Ahora bien, el cronista informa que hay otro proyecto que sobrepasa con mucho esa cantidad, y que la comisión creada al



Teatro Principal

efecto en 1854 lleva sin tomar una decisión respecto a estos proyectos desde el año citado.

Al poco tiempo, se declara el teatro en ruinas y se suspenden las funciones; pero el corresponsal se pregunta hasta qué punto esta decisión ha sido ecuánime, ya que no ha existido un informe preceptivo de dos de los tres arquitectos necesarios y, sobre todo, cuando "se ha complacido a unos pocos que en nada tienen que ver con esta clase de espectáculos."⁹ La idea de un teatro de nueva planta que mejorase al ya existente es algo que no tiene nada claro el anónimo cronista, que se pregunta por la suerte de las treinta

⁵ *Diario Mercantil de Valencia*, 16-V-1854; *Diario Mercantil de Valencia* 3-VI-1854.

⁶ *Diario Mercantil de Valencia*, 7-VIII-1855.

⁷ VALOR, E. *Diccionario alcoyano de música y músicos*. Alcoy: Editorial Llorens, 1989; pp. 16-20.

⁸ *La Zarzuela*, I, nº 10, 17-IV-1856.

⁹ *La Zarzuela*, II, nº 64, 20-IV-1857.

familias que dependen de un teatro con una renta anual de 6.000 reales. En noviembre de 1857 se anuncia el comienzo de unas obras que acabarían cinco años después.¹⁰

El caso de otros locales de poblaciones que no eran capitales se puede ejemplificar con esta descripción, publicada en el semanario *La España Artística*, sobre el teatro del pueblo murciano de Lorca, núcleo urbano de cincuenta mil habitantes y tercero en importancia tras la capital y Cartagena:

“Un corral pavimentado de arena y entoldado con lona, por cuyas aberturas se descubre el estrellado firmamento en noches serenas y penetra el agua en noches lluviosas, unos sucios e incómodos bancos y una cosa indefinible que llaman escenario, y que todo forma un conjunto deforme y sin nombre, es el teatro. Pero en este sitio han funcionado compañías muy buenas, compañías de capital de provincia. En él hemos visto las mejores óperas de Verdi, las mejores zarzuelas de acreditados compositores y las excelentes obras del repertorio del teatro moderno. En él se han desempeñado algunas compañías cuyo estado financiero no era muy lisongero, y otras han enriquecido su caja con pingües entradas, y esto explicase perfectamente conociendo la afición que los hijos de este país tienen a las funciones teatrales.”¹¹

1.3. La década 1850-60

En torno a 1849-50, la zarzuela moderna comenzó a extenderse y a obtener un rápido éxito. En febrero de 1850, encontramos la primera representación en el Principal valenciano con el estreno de *El Duende*, con música de Rafael Hernando y letra de Luis Olona. En los primeros años de la década, estas obras eran realizadas por los cantantes secundarios de la compañía de ópera; pero, a partir de 1853, el Principal ya formó compañías específicas de zarzuela. En esta dirección, el Princesa contó desde su inauguración con una compañía de este tipo, lo que da una idea del rápido auge de este género.¹² Tam-

bién se ofrecieron funciones zarzuelísticas en el Principal de Alicante desde 1850.

Al estar formadas por uno o dos actos, estas primeras zarzuelas compartían la función con una “sinfonía” —término que se refiere casi siempre a la obertura de una ópera y no al concepto formal de la sinfonía clásica—, un número de baile, una comedia y un drama. Posteriormente, fueron evolucionando hasta tener tres actos, y estas zarzuelas grandes llegaron a ocupar el grueso de la función. En principio, alternaron con la ópera italiana, pero pronto la superaron en popularidad y número de representaciones. De todos modos, el eclecticismo de los empresarios hizo que ambos géneros convivieran en las diversas funciones. Por ejemplo, en la sesión inaugural del Teatro de las Delicias —local de carácter veraniego situado en la playa valenciana del Cabañal—, realizada el 15 de julio del año 1857, observamos una obertura, un himno de inauguración, una declamación poética, la interpretación de unos fragmentos de *La Cenerentola* rossiniana, un baile, y la zarzuela *El estreno de una Artista* de Joaquín Gaztambide.¹³

1.4. Repertorio

En cuanto al repertorio hay que indicar que, pese a no ser la primera ni la más representada, la zarzuela que más popularidad tuvo en la ciudad de Valencia a principios de la década fue *El Tío Caniyitas* con música de Mariano Soriano Fuertes y letra de Sanz Pérez. Sus melodías se arreglaron para diversos instrumentos solistas, las bandas interpretaban sus canciones con frecuencia y, según aparece en la prensa de la época, algunas de sus coplas “se tocaron en una misa de comunión en el órgano de un pueblo de la ribera.”¹⁴ A partir de 1852, las “zarzuelas grandes” atrajeron a gran cantidad de público, siendo Joaquín Gaztambide —con sus obras *El Valle de Andorra* y *Catalina o la estrella del Norte*— y Francisco Asenjo

¹⁰ *La España Artística. Gaceta musical de teatros, literatura y nobles artes*, I, nº 5, 30-XI-1857.

¹¹ *La España Artística. Gaceta musical de teatros, literatura y nobles artes*, II, nº 34, 14-VI-1858.

¹² *Diario Mercantil de Valencia*, 16-II-1853.

¹³ *Diario Mercantil de Valencia*, 16-VII-1857.

¹⁴ *Diario Mercantil de Valencia*, 20-VII-1850. CARREIRA, Xoan Manuel. “Centralismo y periferia en el teatro musical español del siglo XIX”. En *Actas del Congreso Internacional “España en la Música de Occidente”*. Vol. 2. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987; pp. 159-163.

Barbieri —con *Jugar con fuego* y *Galanteos en Venecia*— los autores que aparecieron en mayor número de ocasiones en la escena valenciana.¹⁵ Por cierto que, debido al éxito de *Jugar con Fuego*, se le rindió un homenaje a Barbieri en 1852. Este acto supuso el inicio de una larga y fructífera relación entre el autor de *Pan y Toros* y la capital del Turia a través de su amistad con bibliófilos, músicos, periodistas o escritores. Las visitas de Barbieri se repitieron en 1859 y 1880. En este último año acompañó a Víctor Balaguer para un homenaje que la sociedad cultural Lo Rat Penat rindió al poeta catalán, y en aquella celebración recibió el encargo, de parte de la citada entidad, de componer una Salve dedicada a la Virgen de los Desamparados, patrona de Valencia, que fue estrenada en 1882.¹⁶

Volviendo a la década que ocupó la mitad del siglo, hay que señalar que, tanto en el Principal como en el Princesa, el público pedía funciones de zarzuela, lo cual explica que este género lírico tuviera una media de representaciones mayor que las obras dramáticas. Ahora bien, la crítica y el público se quejaban de que, tanto en Alicante como en Valencia, se presentaban pocas producciones nuevas en relación con las muchas repeticiones que se ofrecían.¹⁷

En el Teatro Principal de Alicante se puede destacar la compañía lírica dirigida por el barítono Antonio Campoamor que representó en 1856 doce zarzuelas: *Mis dos mujeres*, *Los diamantes de la Corona*, *El Dominó Azul*, *Estebanillo*, *Catalina*, *El Marqués de caravaca*, *El Grumete*, *El estreno de una artista*, *Por seguir a una mujer*, *El valle de Andorra*, *Tramoya* y *La cola del Diablo*. El mayor éxito fue *Los diamantes de la Corona* de Camprodón y Barbieri con ocho representaciones. En la temporada siguiente el triunfo fue

para *Marina* que compartió cartel con zarzuelas como *El postillón de la Rioja*, *Mis dos mujeres*, *El Vizconde* o *El Marqués de Caravaca*.¹⁸ La consolidación del género se puede constatar en la temporada 1857-58 con el triunfo abrumador de *Los Magyares*. Aún reconociendo la prensa de la época que "el teatro de Alicante es muy pobre en trastos y decoraciones", parece ser que la empresa se esmeró en presentar las mejores condiciones posibles.¹⁹ Otros estrenos destacables fueron *Sueños de una noche de verano* de Escosura y Gaztambide y *El Relámpago*. Observamos la presencia de la compañía de los Bufos en la temporada de 1866-67 en la que, junto a *Marina*, observamos las presentaciones de *El joven Telémaco* de Blasco y Rogel y *Un sarao y una soirée* de Ramos y Arrieta.

1.5. Compositores valencianos de zarzuela en la primera mitad del siglo XIX

Posiblemente, el más importante de los autores valencianos de zarzuela en este periodo fue José Valero, personaje clave de la vida musical valenciana. Su actividad tuvo varias facetas: el aspecto pedagógico y divulgativo como director de la sección de música del Liceo Valenciano, el apoyo a las innovaciones con su defensa en la prensa y creación de la ópera nacional; en suma, fue de los pocos compositores que obtuvo éxitos en Madrid y Barcelona. Su primera obra lírica fue *Angélica* (1839), ópera en dos actos, cuyo éxito le hizo acometer una pieza de más envergadura: *La Esmeralda* (1843), ópera en tres actos basada un un libreto italiano y estrenada en el Liceo Valenciano. De entre sus zarzuelas destaca: *Donde menos se piensa salta la liebre* (1850), que consiguió una buena acogida en el Teatro de la Cruz de Madrid.²⁰ Otro autor a señalar fue Carlos Llorens Robles (1821-1862), famoso por sus obras instru-

¹⁵ *Diario Mercantil de Valencia*, 14-III-1853. SIRERA, J. Ll. *El Teatro Principal de Valencia*; pp. 88-90.

¹⁶ *Diario Mercantil de Valencia*, 19-VI-1852. FERRERES, R. "Epistolario de Francisco Asenjo Barbieri a Serrano Morales y a José Gregorio Fuster". *Revista Valenciana de Filología*. VII, 1963-1966; pp. 23-77. CASARES RODICIO, Emilio. *Francisco Asenjo Barbieri. 1. El hombre y el creador*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1994.

¹⁷ *Diario Mercantil de Valencia*, 13-X-1855.

¹⁸ RAMOS, V. *El Teatro Principal en la historia de Alicante (1847-1947)*. Alicante: Ayuntamiento de Alicante, 1965; pp. 86-87.

¹⁹ *La Zarzuela*, 1, nº 5, 30-XI-1857.

²⁰ *Diario Mercantil de Valencia*, 3-III-1853.

mentales. Resaltamos de su producción la ópera en tres actos *El Cuerno de Oro* (1850), estrenada en Cádiz, y la zarzuela titulada *La herencia de las jorobas* (1854). Sus piezas líricas eran destacadas en la prensa de la época por su buena aceptación entre el público. Otros dos creadores que sobresalen por la gran cantidad de zarzuelas estrenadas fueron José Vidal, primer violín del Principal valenciano, y Eduardo Giménez, cuya obra *Barba Azul* (1855) está entre las zarzuelas más representadas.²¹

En cuanto a las letras, solían ser de mala calidad pero, en ocasiones, encontramos como libretistas de zarzuela a algunos de los escritores valencianos más importantes de la época: Vicente Boix, José María Bonilla, etc. En este punto, también es reseñable la existencia de las primeras zarzuelas en valenciano —por ejemplo: la zarzuela *La tirada de Sant Martí* (1850) con letra de José María Bonilla y música de Escorihuela— y la colaboración de estos compositores con literatos como Josep Bernat y Baldoví o Rafael María Liern, en la creación de música incidental para sus piezas teatrales.²²

1.6. El reflejo de la zarzuela en la sociedad

1.6.1. La música instrumental

Dentro de la música instrumental valenciana, un apartado tan importante como el mundo de las bandas tuvo su origen en la primera mitad del siglo XIX. Su progresiva extensión a todos los pueblos y comarcas dio lugar a una difusión del repertorio de la época —por supuesto, arreglado para banda— y a un aumento de la práctica instrumental. Este crecimiento estuvo en relación con la popularidad de las bandas militares: sus conciertos y actividades en fiestas tradicionales hicieron ver a las distintas comunidades la necesidad de crear agrupaciones similares. En ocasiones, su origen se relaciona con

acontecimientos políticos: en Alcoy, la Banda del Batallón de Milicianos Nacionales —creada en 1817— se convirtió en la Banda Primitiva (1830).

El repertorio de las bandas militares era muy variado: piezas compuestas por sus directores, música popular de baile —valeses, jotas— y, sobre todo, la música de éxito, fragmentos de ópera italiana y zarzuela. A partir de 1810, las bandas civiles tuvieron un progresivo desarrollo, basado en el tipo de repertorio que se ha citado anteriormente, con lo que el repertorio zarzuelístico arreglado para banda se fue extendiendo. Durante las tres décadas siguientes encontramos numerosas noticias referentes al aumento, en cantidad y calidad, de la interpretación de este repertorio por las bandas de los pueblos de Valencia —Liria, Albaida, etc.— y Alicante —Orihuela—. ²³

1.6.2. Las entidades culturales

De las sociedades valencianas surgidas en el XIX, hay que citar al Liceo Valenciano, creado en 1836. Desde sus primeros años de vida, contó con una Academia Filarmónica en la que los socios preparaban las obras de las sesiones públicas. En muchas ocasiones, aparecían intérpretes profesionales que alternaban con los aficionados. El repertorio de estas actuaciones se basaba en las obras de moda en los cuarenta y cincuenta: arias, dúos y conjuntos de ópera italiana, variaciones al piano y fragmentos de zarzuela. Para realizar estas actividades, se construyó en 1841 un pequeño teatro —500 localidades— que tuvo sucesivas mejoras.²⁴ El autor valenciano más interpretado fue José Valero, lo cual es comprensible si se tiene en cuenta que se le nombró director de la Academia Filarmónica desde su fundación. Valero estrenó o interpretó en el Liceo Valenciano gran parte de su repertorio: ópera, zarzuela, himnos conmemorativos y canciones españolas. Lo cierto es que la directiva de la sociedad se apuntó un triunfo

²¹ *Diario Mercantil de Valencia*, 11-XII-1855; *Diario Mercantil de Valencia*, 5-IV-1856.

²² *Diario Mercantil de Valencia*, 27-XII-1856.

²³ GALBIS LÓPEZ, Vicente. "La música instrumental y vocal de la primera mitad del siglo XIX". *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*; p. 273.

²⁴ *Liceo Valenciano*, 2ª época, nº 1, mayo 1841; *Liceo Valenciano*, 2ª época, nº 3, julio 1841.

con su colaboración, ya que Valero dirigía la orquesta, acompañaba a los cantantes o ejecutaba obras ajenas. Como divulgador, reseñamos sus artículos en defensa de la ópera nacional o sobre la enseñanza del canto.

Otras sociedades valencianas tuvieron una sección de música en los años cuarenta y cincuenta: el Instituto Lírico-Dramático Edetano, el Círculo de Comercio, el Museo Valenciano, etc.; en todas ellas se combinaban las actuaciones de los socios con las de profesionales. En algunos pueblos importantes de la provincia encontramos entidades culturales con dedicación musical: Alcira con la Sociedad La Tertulia, Liria y las representaciones de zarzuela del Círculo Filarmónico. En Alicante, tuvo resonancia la sección musical del Liceo Artístico-Literario —fundado en 1839—, que estaba dirigido por José Vasco, maestro de capilla de la Colegiata de San Nicolás.²⁵

1.6.3. La música doméstica

La presencia de un piano en muchos de los hogares de tipo medio hizo que el mercado de transcripciones y piezas de baile tuviera un gran auge. La música se convertiría así en un producto de consumo para la burguesía, lo cual tendrá diversas consecuencias: construcción de instrumentos, edición de obras, divulgación musical, etc.

En Valencia, hay que citar la labor de algunos aficionados durante la década 1850-1860: prohombres valencianos como el Conde de Parcent, el editor Mariano de Cabrerizo o el impresor Benito Monfort favorecieron sesiones de música doméstica. El repertorio siguió siendo el mismo: piezas de ópera italiana, pequeñas obras pianísticas —a veces creadas por los mismos aficionados—, fragmentos de zarzuela y, en cuanto a producción centroeuropea, sólo el Haydn religioso de *Las Siete Palabras*. Un análisis a los anuncios de venta de partituras confirma esta impresión, con una oferta que abarca desde la oportunidad política hasta el aprovechamiento del

éxito de la temporada. Para ilustrar el primer caso tendríamos un anuncio de 1809 en el que se ofrecen obras para guitarra y piano dedicadas al deseado Fernando VII, y como ejemplo del segundo se podrían citar los innumerables arreglos para todo tipo de instrumentos que se vendían, en 1850, de la exitosa zarzuela *El Tío Caniyitas*.²⁶

En cuanto a la actividad práctica, tenemos que señalar que en todas las fiestas populares, las charangas y las bandas, junto a la "dolçaina" y el "tabalet", eran elementos indispensables. Conocer su repertorio es interesante para apreciar el gusto de la mayoría: sus interpretaciones iban desde polkas y jotas hasta melodías pegadizas de ópera italiana y zarzuela.

1.6.4. La divulgación musical

Además de los comentarios a los acontecimientos puntuales, los periódicos y semanarios literarios como *El Liceo Valenciano* o *El Cisne* recogían artículos divulgativos y noticias sobre música. Así, podemos encontrar en el semanario *El Fénix* las biografías de las divas más famosas junto a las de Martín y Soler o Gomis. En la década 1850-1860 este interés por lo musical se puede ejemplificar en el seguimiento de la actividad musical madrileña que realizaba el *Diario Mercantil de Valencia*, o en los artículos monográficos que publicó la revista *Bellas Artes*, con firmas como Hilarión Eslava o el compositor de zarzuela Eduardo Giménez.

Ya se ha señalado el gran interés de la sociedad por lo musical, sobre todo la música lírica. Esto se reflejará en el nacimiento de la crítica, desempeñada, en general, por aficionados de cierto nivel cultural como escritores y políticos. En este periodo, no existen en el ámbito valenciano las revistas musicales especializadas, por lo que las crónicas de este tipo se dieron en publicaciones de carácter general. La gran cantidad de noticias musicales demuestra el interés del lector de los periódicos por estos temas. Junto a

²⁵ AGUILAR, J. de D. *Historia de la Música en la Provincia de Alicante*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, 1970; pp. 191-192.

²⁶ *Diario de Valencia*, 20-II-1809; *Diario Mercantil de Valencia*, 9-VI-1850.

los típicos aduladores de turno, aparece en la primera mitad del XIX un pequeño grupo de críticos entre los que hay que destacar al abogado y novelista Peregrín García Cadena. Su carrera periodística se desarrolló en el *Diario Mercantil de Valencia*, del que fue director de 1851 a 1870. Sus crónicas de los años cincuenta se centraron en un ataque sistemático a la zarzuela y al público valenciano por su falta de exigencia. A continuación, vamos a reproducir una crítica de este escritor que nos servirá de demostración del talento de García Cadena y de sus referencias al género zarzuelístico. Se trata, en concreto, de unos fragmentos seleccionados del artículo titulado "La zarzuela", que se publicó en el *Diario Mercantil de Valencia*. En un primer fragmento narra la escasa dedicación de escritores y músicos a este género:

"La colaboración de un compositor de música y un autor de zarzuela es con frecuencia una deplorable transacción. Uno y otro producen su obra como si obedecieran al siguiente raciocinio: Pongo la mitad del talento, de la inspiración y de la inteligencia que se necesita para crear algo bueno; mi colaborador pone de su capital otro tanto, y estas dos mitades suman un producto redondo..."

Más adelante trata el tema de los argumentos y su relación con el carácter nacional del género:

"Hemos estado en el infierno de los tontos riendonos de ver la cola de un buen diablo. Hemos visitado el valle de Andorra, la Rusia, la Polonia, la Hungría y casi toda la Confederación Germánica. Hemos trasegado por todo el globo sin tocar casi nunca en España (...) Se trataba de crear un género de espectáculo esencialmente español (...) Desde entonces caminamos hacia la ópera nacional pasando por Francia e Italia. El arte ha hecho un esfuerzo filológico y ha encontrado la palabra zarzuela, que viene a ser como si dijéramos el Potosí de la especulación mercantil explotado por una sociedad de dos musas..."

Por último, García Cadena plantea un diagnóstico de la solución y apuesta por seguir a los mejores libretistas, pero su impresión final es pesimista.

"(...) Nos hemos dejado olvidada la zarzuela a la entrada del camino. Muy lejos de nosotros hallamos el primer consorcio de la música y la poesía popular, eminentemente

nacional, la zarzuela verdadera; mucho más cerca hallamos la tonadilla, es decir, un paso más hacia la ópera cómica española, un empleo más intencionado de los elementos nacionales (...) En medio de este ruido indescriptible, oímos de repente una musa discreta: la musa de Ventura de la Vega (...) viene a refrescarnos el alma con un rocío de versos armoniosos (...) es la musa de los Rojas y los Villegas, manejada por un moderno Lope (...) En vano han pulsado la lira después de Ventura de la Vega, otros poetas excelentes. García Gutiérrez, Rubí, Bretón de los Herreros, Ayala, han seguido el ejemplo, hallando en la zarzuela ocasión de abogar con su autorizada voz por los fueros de la poesía castellana.

Pero, ¿qué influencia han ejercido hasta ahora estas escasas y honrosas excepciones en la manera de ser de la zarzuela? (...) es fuerza confesar que la predilección del público, (...) marca por desgracia de una manera harto positiva el rumbo que ha de seguir el espectáculo. No es cuestión de saborear, sino de engullir; no se trata de sonreír, sino de soltar la carcajada; no vamos a emplear el tiempo sino a matarlo..."²⁷

Siguiendo con el tema de la divulgación, destacados personajes de la vida cultural y política valenciana como el historiador Vicente Boix o el político y literato José María Bonilla realizaron aceptables críticas y artículos en la prensa de la época.²⁸

2. Periodo 1868-1905

A partir de 1860 asistimos a un crecimiento del número de zarzuelas en valenciano a partir de éxitos como *Un casament en Picaña* y su segunda parte *Suspirs y Llágrimes* con texto de Francisco Palanca y música de Juan García Catalá.²⁹ Este incremento se explica, entre otros factores, por la presencia de libretistas de celebrados sainetes en lengua vernácula como Bernat i Baldoví o Liern, que divertían al público de la capital valenciana con sus temáticas costumbristas. En las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX, esto se complementa con la exis-

²⁷ *Diario Mercantil de Valencia*, 17-III-1860.

²⁸ *El Fénix. Periódico universal, literario y pintoresco*, nº3, 19-X-1845.

²⁹ *Diario Mercantil de Valencia*, 22-V-1860; *Diario Mercantil de Valencia*, 1-VI-1860.



Vicente Boix

tencia del fenómeno de valorización de la cultura y lenguas valencianas que supuso la Renaixença. Ahora bien, los escritores de mayor categoría, como Teodoro Llorente, o los más claramente nacionalistas, como Puig Torralva, no participaron en el movimiento zarzuelístico.³⁰

2.1. Locales

En las décadas de 1880 y 1890, coincidiendo con la eclosión del género chico, la capital valenciana cuenta con cinco locales, permanentes o estables: Principal, Princesa, Ruzafa, Apolo y Colón. Y además, la actividad de tres teatros de verano, sobre los que volveremos a continuación. En este panorama, nos llama la atención la presencia de dos fenómenos:

la proliferación de los cafés-teatro y el auge de los citados locales veraniegos.

En 1865, se introduce en el valenciano Café del Comercio la costumbre de representar zarzuelas al piano sobre un pequeño escenario. Esta modalidad la sigue muy pronto el café-teatro de la plaza Príncipe Alfonso. De todos modos, el año clave es 1868. En esta significativa fecha, surge el local más importante: el Café-Teatro de Ruzafa que, quince años después, se reconvertirá en teatro. Su interior aparece descrito de la siguiente forma:

"El primitivo café-teatro Ruzafa se instaló en un huerto, con un pequeño escenario, y por un real se daba un refresco o chocolate, dos piezas teatrales y un baile. Al poco tiempo ya se introdujo la zarzuela, subiéndose la entrada a dos reales con derecho a consumo, y al llegar el invierno se habilitó en un local más apropiado para las exigencias. En este teatro, esencialmente popular, hubo toda clase de representaciones, desde la Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo hasta los bailes más cancanescos, cuando en 1869 y 70 estuvieron en boga."³¹

Dos años después surge el Café-Teatro de la Zarzuela, que supone una mejora para el público, puesto que instaló un café fuera de la sala del escenario. Este local estaba compuesto por butacas y dos galerías, cada una de ellas con tres palcos y el resto ocupado por asientos.

Por otra parte, el apogeo de los teatros de verano se centra en el periodo 1880-1900. Sus nombres son los siguientes en la capital valenciana: Teatro de verano del Jardín del Santísimo, Tivoli Valenciano, Teatro Peral y Teatri Pizarro. Una descripción aparecida en la prensa al inaugurarse el local veraniego del Jardín del Santísimo puede ser ilustrativa sobre este tipo de locales:

"Situado en el Jardín del Santísimo, tan conocido del público valenciano desde muy antiguo, y más recientemente popularizado por el Skating y los conciertos, no ofrecía otra dificultad que su separación de la ciudad, que la empresa supo amenguar con la espléndida iluminación del

³⁰ SIRERA, J. L. *Passat, present i futur del teatre valencià*. Valencia: Institució Alfons El Magnànim, 1981; pp. 28-39.

³¹ "Los teatros en Valencia durante el siglo XIX". En *Almanaque de Las Provincias para 1902*. Valencia: Imprenta Doménech, 1901; pp. 141-145.

punte del Real y el óvalo de la Alameda. En su interior la iluminación no era menor, y a los muchos focos de luz se unía un faro de luz eléctrica, colocado al extremo de la larga calle que conduce al teatro.

Este está situado en la espaciosa plaza donde se verificaban los conciertos, y fue construido en contados días. El escenario, parte principal de él, afecta la forma de chalet suizo, de estilo ligero, espacioso, y con todas las condiciones escénicas apetecibles. Dos filas de palcos, que llegan a veinte, cierran el patio, que contiene ciento veinte butacas de madera, cómodas y ligeras y con asientos formados de listones. El gran salón está cubierto por un gran toldo de tela azul y blanco, y tras de él están dispuestas las sillas para la entrada general, siguiendo a éstas el café, y algunos cenadores. Todo ello estaba también profusamente iluminado por cuatro grandes focos eléctricos e innumerables luces de gas.³²

En cuanto a Alicante y Castellón, se constata que desde 1864, con la inauguración del Teatro de Segorbe en Castellón, hasta 1885, contamos con nuevos locales en los pueblos alicantinos de Alcoy, Villena, Elche, Novelda y Aspe; así como, de gran importancia por su capacidad, con el Teatro Nuevo de Castellón.

Como complemento a estos datos, proponemos la lectura de un testimonio procedente de una de las fuentes más atractivas para el estudio de la música del siglo XIX: los libros de viajeros. Evidentemente, son unos observadores que hay que estudiar con mucho cuidado por su tendencia al pintoresquismo, pero es indudable que su conocimiento nos sirve de mucha ayuda para conocer el devenir cotidiano de la vida musical decimonónica. Se trata de un fragmento referido a Valencia, que aperece en el libro *Viaje en España* del chileno Rafael Sanhueza Lizardi, publicado en París en el año 1889:

“En cuanto a teatros, Valencia, cuya población es de ciento ocho mil habitantes, es decir poco más de la cuarta parte de la que tiene Barcelona, no está dotada escasamente. Nosotros le hemos conocido cinco: uno para la ópera, otro para el drama, otro para los juguetes cómicos, otro como para ejercicios ecuestres.

En general, estos teatros son espaciosos, sencillos y cómodos.

Cuando nosotros los visitamos, estaban todos servidos por buenas compañías, y funcionaban a la vez, teniendo ocupadas en absoluto sus numerosas localidades.

Es admirable el gusto que hay aquí por el teatro. Los artesanos y gente del pueblo afluyen a ellos todas las noches, hasta el punto de que hay necesidad de tomar con anticipación el asiento, si no se quiere llegar tarde. No hubo vez, de las que fuimos a estos teatros, que no los halláramos repletos.”³³

2.2. Repertorio

Esta insistencia en la arquitectura teatral está relacionada, al menos por lo que se refiere a la ciudad de Valencia, con el repertorio zarzuelístico, puesto que cada local se especializó en ciertos géneros e, incluso, autores.

Comenzando por orden de antigüedad tenemos el Teatro Principal, que fue precisamente el menos dedicado al género que se estudia en este congreso. Como centro de reunión de la clase más alta de la sociedad valenciana, siempre aspiró a representar ópera italiana o, por lo menos, otros géneros emergentes como el sinfónico —con la Sociedad de Conciertos Valenciana que dirigía José Valls o las visitas de su homónima madrileña capitaneada por Luigi Mancinelli o Tomás Bretón—. A esto hay que añadir la actuación de los virtuosos de la época como Pablo Sarasate, Anton Rubinstein, etc.³⁴

Este gusto del público del Principal se muestra con el éxito de obras líricas más ambiciosas que el pujante género chico: *La Bruja* de Chapí, *Los Amantes de Teruel* de Bretón, ambas con la presencia de los autores en el estreno, o el Festival de óperas de Salvador Giner, promovido por las entidades culturales y sociales más importantes de Valencia. Por el contrario, denotamos el fracaso de *Cádiz* y *La Gran Vía* en este local, manifestado al propio Chueca, que acudió a Valencia a presenciar las representaciones. El

³² “Teatros”. En *Almanaque de Las Provincias para 1884*. Valencia: Imprenta Doménech, 1883; pp. 65-70.

³³ SANHUEZA, R. *Viaje en España*. París: Librería de Garnier Hermanos, 1889 (reed.: Valencia: Librerías París-Valencia, 1995); p. 84

³⁴ SIRERA, J. Ll. *El Teatre Principal de Valencia*. Valencia: Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1986; pp. 174-175.

éxito de la compañía de zarzuela grande de Pablo Gorgé en los primeros años de nuestro siglo también es significativo. De todos modos, no hay que obviar el eclecticismo de los responsables del primer coliseo valenciano, al insitir ante éxitos de público como *Los sobrinos del capitán Grant* o *El dúo de la africana*, ambas de Fernández Caballero.

Por otro lado, el estudio hemerográfico nos aporta claridad sobre la predilección del público del Teatro Princesa por el género lírico español y, sobre todo, por ciertos autores. En la década 1880-1890 son de resaltar los triunfos de *Los sobrinos del capitán Grant* y de *La Gran Vía*; pero son los diez años que cierran el siglo los que suponen la época dorada de este teatro. Tras las mejoras realizadas en la temporada 89-90, instalación de la luz eléctrica y las nuevas instalaciones interiores, la década arranca con la presencia del cuadro lírico-dramático de Ventura de la Vega, que presenta cinco títulos del género chico. Ahora bien, a partir de 1895 los estrenos de esta modalidad se suceden: piezas de Torregrosa, Brull, Chueca y las más de cien representaciones de *Gigantes y Cabezudos*, de Fernández Caballero, complementan un panorama que destaca por la presencia de tres autores:

a) Los continuos éxitos de Chapí: *Mujer y Reina*, *El cura del regimiento*, *Las Bravías*, *La revoltosa* o *La chavala*. Triunfos que el propio Chapí vivió en varias ocasiones y que le llevaron a permanecer en Valencia varios días para preparar el estreno de la última zarzuela citada.

b) La faceta zarzuelera de Giner, con las representaciones de *Foch en l'era* y *Nit d'albaes*, cumbres de la zarzuela regionalista o nacionalista más primitiva, en las que este autor utiliza las melodías folclóricas arropándolas con un acompañamiento orquestal para cada momento dramático.

c) La insistencia en las obras de Vicente Peydró, probablemente el zarzuelista valenciano más importante de la época por varias razones: la dedicación exclusiva al género —como autor y director—, la amplitud de su producción en valenciano y castellano y su permanencia en las programaciones. Además de todo esto, en sus obras más populares como *La*

Chent de Tró o *Les Barraques* formó un gran equipo con el escritor Eduardo Escalante hijo.

Un último comentario sobre el Princesa sería la homogeneidad de su equipo artístico a lo largo de este periodo, en el que sobresalían el escenógrafo Ricardo Alós y el director de orquesta José Valls, que simultaneaba esta labor con la de titular de la Orquesta de la Sociedad de Conciertos de Valencia.³⁵

Los templos del género chico en Valencia fueron Ruzafa y Apolo. En el Teatro Ruzafa observamos varias personalidades interesantes como Rigoberto Cortina y José Bellver —especialista, este último, en zarzuela regionalista—, así como los primeros pasos de un jovencísimo músico llamado Vicente Lleó, que fue titular de la orquesta del local entre 1894 y 1896. Los primeros triunfos de José Serrano en su tierra de origen —con obras como *El Motete*— se alternaron en Ruzafa con hechos curiosos como la presentación de una zarzuela traducida al castellano y que se había compuesto originalmente en valenciano. La obra en concreto fue *Nit d'albaes* de Salvador Giner, que pasó a denominarse *Alboradas*.³⁶

Apolo también se especializó en género chico pero, a partir de la temporada 1899-1900, empieza a diversificar su oferta con obras más ambiciosas. En este sentido, la empresa contrató a la compañía de zarzuela y ópera española del teatro Parish de Madrid, que presentó la ópera española *María del Carmen* de Granados y *Curro Vargas* de Chapí. Por cierto, e insistiendo en el eclecticismo de empresas, compañías y público, la compañía que sustituyó a la anterior ofreció la zarzuela de parodia *Churro Bragas* a las pocas semanas de representarse el original de Chapí.³⁷

Pasando a los locales veraniegos, cumplieron una función importante puesto que continuaban la

³⁵ "Los teatros en Valencia". En *Almanaque de Las Provincias para 1898*. Valencia: Imprenta Doménech, 1897; pp. 231-235. "Los teatros en Valencia". En *Almanaque de Las Provincias para 1899*. Valencia: Imprenta Doménech, 1898; pp. 263-267.

³⁶ "Los teatros en Valencia". En *Almanaque de Las Provincias para 1904*. Valencia: Imprenta Doménech, 1903; pp. 193-198.

³⁷ "Los teatros en Valencia". En *Almanaque de Las Provincias para 1900*. Valencia: Imprenta Doménech, 1899; pp. 89-93.

oferta de nuevas obras en la temporada estival. Piezas como *El año pasado por agua*, *La viejecita* o *Tanhauser el estanquero* alternaban con novedades como la parodia de *Cavalleria Rusticana*, realizada por el compositor valenciano José Fayos titulada *Caballeria Chulapona*, o el escándalo producido por La Bella Chiquita, presentada en la prensa como “cantadora francesa de couplets picarescos que acompañaba con la danza del vientre”, espectáculo al parecer prohibido en el madrileño Circo de Parish.³⁸

Siguiendo el ritmo que marcaba la evolución del género podemos comprobar en los años del cambio de siglo una tendencia a la zarzuela grande en estos locales: la presencia de obras como *La Dolores* de Bretón o de *El rey que rabió* de Chapí así parecen confirmarlo.

Un penúltimo apunte para este periodo: en la temporada 96-97, los teatros Apolo, Princesa y Ruzafa ofrecen simultáneamente proyecciones cinematográficas, la novedad del momento. En esta dirección habría que reseñar dos hechos: en primer lugar, la resistencia inicial del elitista Principal en ofrecer este, todavía, espectáculo de barraca de feria; y la anécdota del Ruzafa, en el que el mal funcionamiento del artefacto causó sonados incidentes.

Para finalizar este apartado, creemos interesante reproducir un fragmento escrito por el francés Marius Bernard en *L'Espagne (De Tanger à Port-Vendres)*, publicado en la Librairie Renouard de París en 1895. Se ha destacado a Bernard, entre otros viajeros extranjeros por su estilo de carácter periodístico y por la abundancia de detalles que proporciona. En el fragmento que se reproduce, nos narra su visita a un teatro valenciano en el que tiene la experiencia de asistir a una escenificación de zarzuela:

“Hablando de anteojos, vámonos al teatro. En España, se corta las representaciones, así como se venden las sandías por tajadas. Uno no paga su billete por la velada entera

sino sólo por cada función —por cada una de las partes del espectáculo—. ¿Se divierte uno? Pues se coge otro billete para la función siguiente. ¿Se aburre uno? Pues se marcha sin tener que llorar por el dinero perdido. Y se fuma en la sala. ¿Dónde no se fuma aquí? En la mesa, en la Sociedad, en las veladas, en el tren...

Se levanta el telón. ‘Chulas’ cantan algo con aspecto navideño; un vendedor rehusa molestarse por un comprador; enamorados se envían besos por sus ventanas; valientes floristas rozan con sus claveles la nariz de sus paseantes, ‘guardias civiles’ hacen circular a la muchedumbre representada por cuatro figurantes; aparece un señor con dos niños vestidos con un abrigo rojo y con una corona dorada; se los muestra a los dos enamorados que han bajado a la calle y les dice que uno va vestido de San Pedro y el otro de San Pablo; los pone en las filas de una procesión que llega; unas detonaciones estallan; no se sabe porqué; enloquecida, se desbanda la procesión; los guardias que iban acompañándola aterrorizados, dejan caer sus carabinas; sacudidas por sus porteadores a quienes el espanto hace saltar, las banderas vuelan; el hombre con los niños vestidos de San Pedro y de San Pablo se los lleva bajo el brazo, como si fueran paraguas; la policía detiene a dos inglesas cuyas dimensiones de pies hace que sean tomadas por dos anarquistas travestidos en Ladies Cook’s tourist; el enamorado salva a su enamorada desmayada y finalmente se casa con ella... Los músicos que encontraban la manera de fumar y manejar a la vez, el abanico y el instrumento, han hecho tal ruido que nadie ha podido entender algo, pero todos se han reído de todos modos.

Vimos una zarzuela, uno de esos vodeviles populares, uno de esos popurrís que, como crítica graciosa de sus costumbres, los españoles prefieren a la ópera, a sus comedias heroicas, a sus ‘tonadillas’ que son como de óperas-cómicas, y a sus comedias aunque sean de capa y espada.”³⁹

En la capital alicantina este periodo comenzó con el triunfo de *Pan* y *Toros* en el Teatro Principal. Además de Barbieri, se ofrecieron estrenos de autores como Arrieta o Fernández Caballero. Sin embargo, el clima de inestabilidad política hizo que el Principal permaneciera cerrado desde julio de 1869 hasta diciembre del año siguiente. Una vez recuperada la normalidad, sobresale la temporada 1872-1873 por la gran cantidad de estrenos que se llevaron a cabo:

³⁸ “Los teatros en Valencia”. En *Almanaque de Las Provincias para 1894*. Valencia: Imprenta Domènech, 1893; pp. 81-86. “Los teatros en Valencia”. En *Almanaque de Las Provincias para 1898*. Valencia: Imprenta Domènech, 1897; pp. 231-235.

³⁹ BERNARD, Marius. *L'Espagne (de Tanger à Port-Vendres)*. Paris: 1895. En AA.VV. *Viajeros franceses por la Valencia del siglo XIX*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1994.

Sensitiva de Pina Domínguez y Aceves, *Robinson* de Santisteban y Barbieri, y los arreglos de las piezas extranjeras *Zampa* y *Barba Azul*. De todos modos, la presentación más significativa fue la de *El molinero de Subiza* de Eguilaz y Oudrid, debido al cuidado que la empresa puso en el vestuario y la escenografía.

En la temporada siguiente continuó la excelente etapa del Principal alicantino con los empresarios Francisco Villar y Agustín Irlés. La tendencia a los arreglos de la opereta francesa siguió con *La vida parisien* adaptada por Luis Rivera y música de Offenbach, y la presencia de las obras del género bufo: *Sueños de oro* de Larra y Barbieri y *Don Pompeyo en Carnaval*, con letra de Amalfi y música del alicantino José Rogel. Por la participación de elementos alicantinos hay que destacar la función homenaje que se tributó el 18 de mayo de 1874 al bajo alicantino Miguel Soler en el Principal. Se cantó el primer acto de *El diablo en el poder*, la primera lámina de *Un sarao y una soirée* y el pasillo cómico-lírico en un acto *El Barón de la Castaña*, letra de Amalfi y música de Rogel. Tres años después Rogel vuelve a estrenar en el teatro alicantino con *Los órganos de Móstoles* y alterna con otros autores como Fernández Caballero.

Además de Rogel, los otros compositores nacidos en la provincia de Alicante que presentaron sus obras en el Principal fueron Chapí, Quisilant y Foglietti. Centrándonos sólo en el primero, habría que reseñar el estreno de *La Tempestad* el 18 de octubre de 1882, que contó con la presencia del propio Chapí, que dirigió la orquesta, y del libretista Ramos Carrión. El Principal cuidó la presentación de la pieza, colocando un nuevo decorado de los señores Busato y Bonardi.

Con un desarrollo paralelo al Principal, el otro escenario alicantino destacable por sus estrenos líricos fue el Teatro Español. Cerrado en 1888, este local ofreció obras de autores de la tierra como Francisco Fons. Ramos apunta que, pese a ser más pequeño que el Principal, el Español estableció una fructífera competencia con el citado local, llegando a superarlo en algunas etapas en cuanto a número y variedad de obras representadas. Justo tras el cierre del Español, se iniciaron las obras del Teatro Circo,

que estaba preparado para las representaciones teatrales y para otros espectáculos como los acrobáticos. Precisamente en este nuevo coliseo se produjo la función escénica más reseñable de 1889, al juntar a varios de los mejores talentos alicantinos en la puesta en escena de la revista *Ortografía*, con texto de Carlos Arniches y Gonzalo Cantó y música de Ruperto Chapí. En relación con este último, hay que citar la inauguración, en 1885, del Teatro Chapí de Villena, pueblo de origen del popular compositor. Para la inauguración, efectuada el 20 de junio, se representó *La Tempestad* por la compañía del también alicantino Pablo Gorgé, miembro de una de las dinastías de músicos más importantes de la ciudad en el género zarzuelístico.⁴⁰

2.3. El reflejo de la zarzuela en la sociedad

Sólo un breve apunte para reflejar que además de contar en sus secciones de música, y con los compositores autóctonos más relevantes del género (Peydró, Bellver, Giner), las entidades culturales encargaron varias zarzuelas en un acto para representarlas en sus funciones musicales. Este hecho y la realización de sesiones de homenaje a los grandes creadores como Barbieri, Chapí o Chueca, nos muestran hasta qué punto había calado la zarzuela en la sociedad valenciana.⁴¹

3. Tercer periodo. 1905-1936

3.1. Locales y repertorio en Valencia

3.1.1. Teatro Principal

El Principal de Valencia continuó con sus aspiraciones de espectáculos de calidad pero,

⁴⁰ RAMOS, V. *El Teatro Principal en la historia de Alicante (1847-1947)*; pp. 175-186.

⁴¹ "Ateneo Científico, Literario y Artístico". En *Almanaque de Las Provincias para 1889*. Valencia: Imprenta Doménech, 1888; pp. 71-73.

progresivamente, vio como esta ambición se tenía que compartir con una tendencia más pragmática para captar a la mayor parte de público posible. En cuanto al tema que nos ocupa, entre 1905 y 1910 encontramos diversas compañías de zarzuela grande, lo más coherente conociendo las aspiraciones del local, que no acabaron de cuajar. Así, el 16 de marzo de 1907 podemos observar una compañía de zarzuela grande que ofreció *Bohemios* y *La Bruja*, pero ante la que el público no respondió. En la temporada 1908-1909 se presentó otra compañía de zarzuela grande dirigida por Pablo Gorgé hijo, en la que destaca la interpretación de *Aida* en castellano. Como demostración de la popularidad de Chapí, señalamos que el 5 de abril de 1909, al día siguiente de finalizar la temporada, se realizó un homenaje al creador de *El Rey que rabió* con la representación de algunas de sus obras y poesías alusivas.

En el segundo lustro del siglo, la fuerza de ciertos autores u obras determinadas estabilizó la oferta de zarzuela grande en el Principal. Así, el 21 de enero de 1915 se presentó una compañía de zarzuela y opereta que tuvo un éxito remarcable con la "opereta" en tres actos de Martínez Sierra y Usandizaga *Las Golondrinas*. En este punto hay que añadir que el propio compositor vasco acudió el 29 del mes citado a una representación y recibió una gran acogida. Un año después, del 5 al 9 de febrero, la compañía de zarzuela y opereta del reputado baritono Emilio Sagi-Barba estrenó, con éxito, *La vida breve* de Falla y Fernández Shaw. A esta compañía le sucedió otra dirigida por Rogelio Juárez en la que figuraba Lola Membrives, calificada como estrella de excepcionales facultades y de primera magnitud en el género varietés. Realmente, el año de 1916 fue uno de los más completos desde el punto de vista lírico, puesto que, junto a los acontecimientos citados, fue el año del triunfo de una compañía de ópera en la que brilló el famoso baritono Titta Ruffo. Por el contrario, 1917 fue el año de Manuel Penella Moreno: el 23 de febrero se estrenó con gran éxito la ópera *El gato montés*. Según informa la prensa, Penella tuvo que salir a saludar y a hablar al público, y recibió un cálido homenaje al acabar la función. Ahora bien, la personalidad del público del Principal se puede observar

en la reacción que tuvo ante otras obras de Penella de carácter diferente. El 27 de octubre inauguró la temporada de invierno la compañía de opereta, zarzuela y revistas de Penella con una obra en dos actos, *La historieta de Margot*, en la que hubo aplausos y protestas; a esta pieza siguió otra de Penella que fracasó claramente. La prensa nos vuelve a dar el resultado de todos estos acontecimientos: "*Convencido el Sr. Penella, por el mal resultado de taquilla, que el espectáculo no encajaba en marco tan severo como el del teatro Principal, rescindió el contrato y se despidió, en la función celebrada el 11 de noviembre.*"⁴²

Por todo lo anterior, no es de extrañar que la segunda década del siglo comenzase con los éxitos de unas obras líricas que presentaban unos argumentos diferentes a las revistas o a las obras sicalípticas, de moda en aquellas fechas. De esta manera, el *Almanaque de Las Provincias para 1924* señalaba que, al comenzar 1923, la compañía lírica del maestro Millán obtuvo un buen éxito con su obra *La Dogaresa*, destacada por "*unos libretos limpios de procacidades que los coloca muy por encima de aquellos otros que llenaron, en tiempos recientes, los gustos de los espectadores*". El 24 de enero debutó la compañía lírica de Federico Caballé, cuyo gran triunfo fue el estreno de *La Montería*, que permaneció en cartel hasta el martes santo, 27 de marzo. Esta obra recibió un elogio a su libreto, en el mismo sentido que el otorgado a *La Dogaresa*. El 10 de enero de 1924 debutó una compañía de zarzuela dirigida por el señor Barreto, que consiguió un gran éxito con *Doña Francisquita*, alcanzando treinta y cuatro representaciones. Un mes después llegó al Principal una compañía que representaba un género novedoso: "óperas di camera". Entre las que se dieron a conocer, destacamos *Fantochines* de Conrado del Campo. El año acabó con la repetición del triunfo de *Doña Francisquita*, "repriseada" por la compañía de Pedro Barreto con Dionisia Lahera a la cabeza del reparto.

Entre 1925 y 1936, la programación del Princi-

⁴² "Teatros". En *Almanaque de Las Provincias para 1918*. Valencia: Establecimiento Tipográfico Doménech, 1917; pp. 205-213.

pal refleja la desorientación y progresiva decadencia del género lírico español. Por ejemplo, lo más reseñable en 1927 fue la compañía Calderón-Rivero, con las comedias de gran espectáculo *Los enemigos de la mujer* de Blasco Ibáñez, adaptación escénica de Eduardo Marquina, con ilustraciones musicales del maestro Guerrero; y *Los diez Mandamientos*, retablo escénico de Pacheco y Grajales, música de Francisco Alonso. Sin embargo, en septiembre de ese mismo año la compañía de Martínez Pena iniciaba la temporada con *El Caserío* del maestro Guridi, con letra de Romero y Fernández Shaw, como nota de atracción para el público. En las temporadas siguientes el *Almanaque de "Las Provincias"* no señala ningún éxito rotundo y se limita a consignar la coexistencia de estrenos de Vives (*Talismán*) y Moreno Torroba (*Xuanón*) en la temporada 1932-33, con la insistencia en grandes espectáculos como *El galante aventurero* presentado por la compañía de Enrique Rambal en la siguiente temporada.

3.1.2. Teatro Princesa

El periodo 1905-1910 comienza en el Princesa con un relativo retroceso del género zarzuelístico, tras el fracaso sucesivo de dos compañías de zarzuela grande y una de género chico en las temporadas 1905-1906 y 1906-1907. En la siguiente temporada se comienza a recuperar el terreno perdido, con la aparición de una figura que permaneció ligada a este teatro como director musical y ocasional compositor: el maestro Ricardo Sendra. Durante dos temporadas se alternó la presencia de zarzuelas en valenciano de autores como Giner, Fayos, Antich o Blasco, con las piezas de autores consagrados a nivel nacional, como Chapí o Luna. Entre 1910 y 1915, el Princesa comenzó a combinar compañías dedicadas a la ópera (con presencias como la de Hipólito Lázaro), la insistencia en la opereta y el recurso al género chico, con curiosidades como *El pueblo de peleón*, parodia de *La corte de Faraón*, y el "reprise" de obras de éxito probado como *Los sobrinos del capitán Grant* o *La tempestad*.

Las dos temporadas 1916-1917 y 1917-1918 su-

pusieron la última época de estabilidad en el teatro, antes de un largo periodo de declive que llegó hasta 1925. Como hechos a resaltar tenemos que anotar el debut para la temporada de carnaval de la compañía de zarzuela dirigida por Salvador Videgain, el 10 de marzo de 1916, que consiguió un rotundo triunfo de *El Santo de la Isidra*. Por otra parte, el 11 de octubre de 1917 comenzó la campaña de invierno de la siguiente temporada con la compañía de zarzuela y opereta dirigida por el señor Beut y el maestro Vicente Peydró, que obtuvo un gran éxito con *El amo del mar*, pieza en dos actos con libreto de Flores y Guzmán y música de los valencianos Peydró y Asensi.

De 1925 a 1930 parece que el Princesa sale de la crisis. Así, el 26 de septiembre de 1925 se forma una compañía de zarzuela con intérpretes valencianos: la tiple Juanita Fabra, el barítono Lladró y el actor Daniel Alberich. Según nos informa el *Almanaque de Las Provincias para 1926*, el teatro se llenó en todas las sesiones, con un repertorio formado por "obras de las más salientes de la zarzuela". En la temporada posterior, la compañía de Carlos Beraza presentó, con buena aceptación, obras del género grande como *Los gavilanes* o *Doña Francisquita*. En la temporada 1927-1928, se confirma la estabilidad con el recurso a las obras líricas en valenciano y a la zarzuela grande. El 20 de noviembre de 1927 vuelven al local dos viejos conocidos como rectores de una compañía de zarzuela: el actor Alberich y el director Ricardo Sendra. Su éxito se basó en obras como *La clavarieta*, *La pescadora de Ubiarco*, *El bobo* y una revista en valenciano *Els escalóns de la Lloncha*. La siguiente compañía, dirigida por Daniel Benítez, volvió a recurrir al teatro musical en valenciano con piezas de Rodríguez Pons. La otra tendencia se pone de manifiesto el 19 de abril de 1928, con la presentación, por parte de Pablo Gorgé y el tenor Godayol, de obras tan significativas como *El huésped del Sevillano* o *La del soto del Parral*.

En la temporada 1930-31, el local cambia de denominación: pasó a llamarse Teatro de la Libertad, pero esta novedad no supuso ninguna renovación en el repertorio. Más bien, hasta la guerra civil, se sucede un periodo de atonía caracterizado por los

estrenos de autores locales de segunda fila, o por la formación de compañías compuestas por elementos valencianos que se limitaban a repetir obras del repertorio con dos o tres décadas de antigüedad.

3.1.3. Teatro Ruzafa

Al iniciarse el periodo que se analiza, el Ruzafa continuaba con el mismo equipo que finalizó el anterior: la compañía de zarzuela de género chico que dirigían Pepe Talavera y el maestro Santiago Lope. Precisamente la obra de más aceptación fue *La corte de Trasmánia* de Pont, Sotillo y el citado Lope. En septiembre de esa temporada de 1905-1906, cabe resaltar un incidente que se produjo en la representación de *El dinero y el trabajo* de los señores Jackson y Rocabert: el enfrentamiento entre republicanos unionistas y los radicales al aparecer citado Vicente Blasco Ibáñez, líder del Partido Radical.⁴³

En esta polémica representación ya aparece como director Vicente Peydró, uno de los tres componentes del triángulo que llevó al Ruzafa a mantenerse como uno de los bastiones de la zarzuela en Valencia. Los otros dos protagonistas fueron el actor Patricio León y el compositor Vicente Lleó, el autor más representado en el teatro hasta 1923, fecha de su muerte. La permanencia de estos tres nombres a lo largo de sucesivas temporadas dio a este local un carácter propio.

En la temporada 1907-1908 encontramos, además, la faceta creativa de Peydró con la enorme aceptación que tuvo *Rejas y votos* (segunda parte de *Carceleras*), con libro de Flores y que ya fue dirigida por Patricio León y el propio compositor. En las dos temporadas siguientes, este equipo se mantuvo excepto un breve periodo en abril de 1909, con la aparición de un compañía dirigida por Arturo Espada. Un estudio de la programación de esta época nos permite observar el predominio de Lleó, con cinco obras en solitario y dos creadas en colaboración con Foglietti. Otros autores con bastante presencia son el

valenciano Miguel Asensi y el ya citado Foglietti. En la temporada 1910-1911, Patricio León es sustituido por Pepe Ángeles, otro veterano de la escena valenciana. El predominio de Lleó sigue siendo claro, puesto que la prensa nos informa que se han producido pocos estrenos debido a "la sicalíptica obra *La corte de Faraón, de los Sres. Perrín y Palacios y música del maestro Lleó, no ha dejado hueco para obras nuevas, y todavía continúa en el cartel, a pesar de la protesta del público sensato.*"⁴⁴ Más adelante, Ángeles y Peydró obtienen un gran éxito con *El conde de Luxemburgo*, opereta arreglada por Lleó, aunque también hay que consignar el triunfo de *Molinos de viento*, de Frutos y Luna. Con la llegada de la posterior temporada teatral, se continúa esta tendencia: la permanencia de Peydró al frente de la orquesta, con la colaboración de otros músicos valencianos como Reig o Senís, y la insistencia en Lleó, que se alterna con autores como Luna o Vives.

Se podría citar el año de 1913 como la fecha en que la tendencia cambia hacia una mayor diversificación del repertorio, con una mayor presencia de la zarzuela grande, la revista o la opereta. Así, en la temporada de otoño, dirigida por León, Peydró y Eduardo Senís, se ofrecen, entre otros títulos, una opereta de Lehar, una zarzuela de Vives o una pieza en dos actos de Peydró. En esta compañía destaca la presencia como tiple de la famosa Lola Membrives. Este tipo de programación se confirmó en la temporada siguiente con el estreno, en septiembre de 1914, de *Maruxa*, zarzuela en dos actos de Frutos y Vives, y, según informa el *Almanaque de "Las Provincias" para 1915*, "asistieron al estreno, fueron ovacionados y fueron acompañados al terminar la representación por artistas y público con antorchas y aplausos hasta sus alojamientos". De modo similar, en la temporada siguiente el éxito fue *Las golondrinas*, representada en septiembre y "repriseada" en mayo con aceptación renovada. En octubre de 1916, se presentó otra compañía de zarzuela dirigida por Emiliano Latorre,

⁴³ "Los teatros en Valencia". En *Almanaque de Las Provincias para 1906*. Valencia: Imprenta Doménech, 1905; pp. 291-295.

⁴⁴ "Los teatros en Valencia". En *Almanaque de Las Provincias para 1911*. Valencia: Establecimiento Tipográfico Doménech, 1910; pp. 191-195.

que alcanzó una gran resonancia con *El asombro de Damasco* de Luna y *La patria de Cervantes*, revista de Foglietti.

Como novedad respecto a los equipos más o menos estables a los que hemos hecho referencia, señalamos el comienzo de la temporada 1918-1919, por la presencia en el Ruzafa de la compañía dirigida por el propio Vicente Lleó. Además de presentar dos de sus obras, el autor de *La corte de Faraón* dirigió otras dos de Calleja y Foglietti y de diversos autores como Barrera, Asensi o Eduardo Granados. Precisamente al final del comentario de esta temporada, el cronista del *Almanaque de "Las Provincias" para 1920* nos ofrece una clave para comprender la enorme actividad de este coliseo: "Sabido es que este teatro tiene su público propio, y siempre en él resultan las temporadas espléndidas de dinero."

Con el comienzo de la segunda década del siglo, el público siguió llenando casi a diario la sala y aplaudiendo las producciones que figuraban en el cartel. En 1921 destacan las dos obras presentadas por Eduardo Granados, *Amor es el amo* y *La princesita de los sueños locos*, cuyo triunfo recibió en persona el joven autor, y las múltiples representaciones de *Las corsarias*, obra fuerte de la temporada. En 1923 y 1924 se fueron presentando en el Ruzafa las nuevas figuras valencianas del género que alcanzarían proyección nacional: Séllica Pérez Carpio, Adela Taberner y Cora Raga. Como ejemplo de la fidelidad del público a un autor, también hay que señalar el triunfo, en octubre de 1923, de *¡Ave César!*, obra póstuma de Lleó.

Hasta 1930, el repertorio se centró en torno a nombres como Guerrero o Alonso y géneros como la revista. Un aspecto interesante es la aportación valenciana en este último género, con éxitos como la revista valenciana *Ruzafa-Bolsería-Matadero*, con letra de Sendín y Gómez Polo y música de Rodríguez Pons. Ello no significa que se dieran éxitos en castellano, como en la temporada 1927-28, con *La Verbena de la Paloma* recreada por Cora Raga y Juan Culla, o el estreno de *La del soto del Parral*, libro de Sevilla y Carreño y música de Soutullo y Vert.

Desde esta época hasta el estallido del conflicto

bélico, el repertorio se estabilizó en torno a las pautas ya reseñadas. En todo caso, se podrían citar hechos como la presencia, en la temporada 1930-31, de una compañía dirigida por Manuel Penella que estrenó seis de sus obras, o la recurrencia en autores como Guerrero, Alonso o Rosillo. La insistencia en los autores valencianos fue regular, con obras de Magenti o los Terol, que fueron interpretadas en varias ocasiones por intérpretes de la tierra como Clara Pannach.

3.1.4. Teatro Apolo

Como sucedía en el periodo anteriormente analizado, Apolo siguió siendo, junto a Ruzafa, el centro de los géneros líricos no operísticos en la capital valenciana. Incluso la situación en las temporadas que van de 1905-1910 es bastante similar a la del Ruzafa, por la permanencia de un equipo formado por el actor Cerbón, el músico José Valls y la presencia mayoritaria de un autor valenciano, José Serrano. A lo largo de las sucesivas temporadas, el público de Apolo convertirá en éxitos títulos claves de Serrano como *Moros y cristianos*, *Alma de Dios* y *Barbarroja*. Otros autores y géneros que gozaron del favor del público fueron Penella y Asensi, y la revista u opereta con títulos como *Cinematógrafo nacional* de Jiménez y *Las mil maravillas* de los Quintero y Chapí. Antes de seguir hay que hacer una referencia a las dos obras que Eduardo López-Chavarri Marco estrenó en este local durante la temporada 1906-1907: *Tarchetes Postals* y *Terra d'horta*.⁴⁵

A partir de 1915 y hasta 1920, Apolo se convierte en el local de Manuel Penella hijo, en Valencia. Tanto en sus operetas o revistas como en zarzuelas o en obras más ambiciosas como *El gato montés*, Penella se benefició de la existencia de un público fiel y, sobre todo, de un local que destacaba por el cuidado en el aspecto escénico y por la variedad en las programaciones. Como ejemplo podríamos señalar el año 1917, que comenzó con el estreno, el 9 de ene-

⁴⁵ DÍAZ, R. / GALBIS LÓPEZ, V. "Estudio Preliminar". *Epistolario de Eduardo López-Chavarri Marco*. Valencia: Conselleria d'Educació i Cultura (en prensa).

ro, de la revista de costumbres argentinas *PBT*, con letra y música de Penella, con gran éxito. El 26 del mismo mes, Apolo ofreció la opereta japonesa en tres actos, *La muñeca del amor* de Felipe Sassone y Manuel Penella. El 24 de febrero se representó *El gato montés* con buenas entradas, y tres días después se representó una función en honor de Penella con la última obra citada y *Corpus Christi*, que dirigió el mismo.⁴⁶ Esa búsqueda de variedad se puede ejemplificar en los años 1919 y 1920, en los que se sucedieron una compañía de ópera española, otra de zarzuela grande que repitió *El gato montés* y la compañía de ópera italiana de Ercole Casali. El año 1920 comenzó con la compañía de Sagi-Barba, a la que siguió otra de opereta y acabó con el regreso de la ópera italiana dirigida por Casali y con María Llácer como primera cantante; en este último caso hay que reseñar la ausencia de público pese al estreno de *París* en Valencia.

El segundo lustro de la década se puede caracterizar por la generalización de la zarzuela grande y la opereta y la hegemonía de José Serrano. Así, el 30 de septiembre de 1925, la gran compañía lírica de Luis Calvo, que incluye a los cantantes Emilio Vendrell y Pablo Gorgé, "reprisaron" con buena acogida *Doña Francisquita*, *Los gavilanes* y *La generala*. Como acontecimiento destacado por la prensa se debe señalar el estreno por esta compañía de la "ópera valenciana" en dos actos de Enrique Estela, titulada *Tierra levantina*. Esta misma compañía volvió al Apolo el 24 de enero de 1927 con Cora Raga y Marcos Redondo, que presentaron con éxito *La Calesera*. Cuatro meses después llegó el maestro José Serrano con su compañía de zarzuela, que ofreció diversas obras suyas: la revista *El Príncipe se casa*, la zarzuela *Los de Aragón* y *Danza de apaches*. Esta presencia de Serrano y sus obras se reproduce en la siguiente temporada y llega a su culminación en la temporada 1929-30, en la que su compañía estrenó la zarzuela *La dolorosa*, letra de Juan José Lorente y música del propio Serrano,

que se convirtió en el éxito de la temporada.

De 1910 a 1936, el teatro Apolo recoge los éxitos de la última generación de zarzuelistas que fueron interpretados por sus propias compañías o por otras de similar categoría. Podemos observar la temporada 1931-32 con las sucesivas presencias de la compañía de José Serrano, con el estreno de *El cantar del arriero*, letra de Adame y Torrado y música de Díaz Giles; después llegó una compañía lírica, que incluía a Marcos Redondo, con el estreno de *Katiushka*, letra de González del Castillo y Martí Alonso y música de Pablo Sorozábal. Esta tendencia siguió en la siguiente temporada con la compañía de Moreno Torroba, el estreno de *Luisa Fernanda* y la inauguración de la campaña de la compañía de Anselmo Fernández, que presentó, entre otras, *Don Gil de Alcalá* de Penella. La culminación de este periodo se produjo en la temporada 1934-35, con novedades como la presentación de varias zarzuelas cubanas por la compañía lírica de Eduardo y Elena Brito: *La Virgen Morena*, *La niña torera*, *Niña Rita* o en *La Habana en 1830*. En esa misma temporada, tenemos la presentación de la compañía de Federico Moreno Torroba, en la que figuraba el famoso Miguel Fleta, con el estreno de *La Chulapona* de Romero, Fernández Shaw y Moreno Torroba; además Fleta cantó *Luisa Fernanda* y *Doña Francisquita*. En enero de 1935, la compañía de Pablo Sorozábal se presentó con sus obras y, tres meses después, la de Marcos Redondo estrenó *El cantante enmascarado*, letra de Serafín Adame y música de Fernando Díaz Giles, que dirigía la orquesta.

3.1.5. Teatro Lírico

Realmente el Teatro Lírico era el antiguo Trianón Palace, local que ofreció zarzuela y revistas al público valenciano hasta 1916 en que, con la nueva denominación, se inauguró el Lírico con una compañía de ópera española y zarzuela organizada y dirigida por José Serrano. Con ella se alcanzó el gran éxito del estreno de *La canción del olvido*, con letra de Romero y Fernández Shaw.⁴⁷ En 1917 continuaron los grandes

⁴⁶ "Teatros". En *Almanaque de Las Provincias para 1918*. Valencia: Establecimiento Tipográfico Doménech, 1917; pp. 205-213.

⁴⁷ ROA, M. / SOBRINO, R. *La Canción del Olvido*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1993; pp. XI-XVI.

triumfos, el gran éxito de Serrano con *La sonata de Grieg*, *El rey del corral* y *La canción del olvido*, especialmente esta última, cuya función centenaria en honor y beneficio de sus autores se celebró el 3 de febrero. En esta velada, el libretista señor Romero leyó una poesía dedicada a Valencia que el público ovacionó con agrado. Pese a la gran acogida obtenida, hay que consignar que el 27 de febrero se produjeron una serie de diferencias económicas entre la empresa y la orquesta, optando ésta por retirarse. Las siguientes representaciones se hicieron con piano y armonium, cerrándose el teatro el 5 de marzo, tras fracasar el intento de arreglo entre Serrano y la orquesta. Tras diversas proyecciones cinematográficas y el paso de otras compañías, Serrano volvió al Lírico para inaugurar la temporada de invierno con renovado éxito.⁴⁸

Hasta 1920, la presencia de la compañía y de las obras del autor de *Alma de Dios* fue continua en el Lírico; a partir de esa fecha las disputas entre los artistas y la empresa hicieron que la temporada 1920-1921 acabara antes de tiempo. En adelante, la dedicación del Lírico se centró en las proyecciones cinematográficas.

3.1.6. Otros locales

Otros coliseos menos significativos fueron teatros de verano que no tuvieron continuidad, como el teatro Pizarro, o bien aquellos que tuvieron una vida muy breve, como el teatro Benlliure y el Gran Teatro. Dos locales que proceden de la reconversión de primitivas salas de *music-hall* fueron el teatro Comedia, tras la transformación en 1927 de la primitiva sala Bataclán, o el teatro Molin-Rouge; ambos ofrecieron obras líricas en valenciano.

Unos coliseos peculiares dentro de este periodo fue el denominado Teatro Circo de la Exposición que, en el ámbito de la Exposición Regional de Valencia de 1909, fue construido para ofertar zarzuela, teatro en valenciano y varietés; pero tuvo una exis-

tencia muy breve. Por el contrario, el escenario montado en el Jardín Municipal de los Viveros desarrolló una actividad más extensa en el tiempo, pero se caracterizó por su intermitencia: festivales, conciertos de la Asociación de la Prensa, etc. Como detalle interesante reseñamos la presencia en la temporada 1933-34 de una compañía italiana de ópera que representó varias piezas de este género y también *Las Golondrinas*.

El Teatro Regües se especializó en género lírico, como se observa en las compañías que trabajaron en él durante 1918: la compañía de zarzuela dirigida por Pepe Ángeles y Adela Taberner, con estrenos de Jiménez y Paradas, Vela y Brú, Mesa y Úbeda; posteriormente, se presentó otra compañía dirigida por el actor Vicente Maurí con estrenos de Fuentes, Quisilant y Badía. Ahora bien, el periodo de esplendor de este coliseo comienza al año siguiente cuando Juan Sanahuja, empresario de la Plaza de Toros, se encarga del Regües e inicia una estrategia basada en un gran número de estrenos zarzuelísticos, con la compañía dirigida por Paco Rosell y los maestros Sendra y Garrido. Lo más destacable es que los grandes éxitos de la empresa se produjeron en las sucesivas temporadas hasta 1923 con obras en valenciano. Así, en 1919, el gran triunfo fue la revista de costumbres valencianas, letra de Maximiliano Thous y Hernández Casajuana y música de Miguel Asensi *A la vora del riu, mare*. La gran aceptación de esta obra hizo que pasara a otros locales de Valencia y volviera a Regües para continuar su positiva trayectoria. En 1920, sin embargo, el éxito de la empresa de Juan Sanahuja fue *Ama hi ha foc*, presentada por la compañía de Gómez Rosell.

Entre los locales que desarrollaban su actividad sólo en la temporada estival habría que reseñar el teatro Serrano, por la dedicación al músico valenciano del que tomó su denominación. Situado en la valenciana playa de Levante y cerca del balneario de Las Arenas, fue inaugurado el 15 de junio de 1909 por la compañía de zarzuela que dirigía Patricio León, siendo de resaltar la presencia en la primera sesión del propio José Serrano. En la siguiente temporada, 1910-1911, la compañía del actor Ramón Peña y del

⁴⁸ "Teatros". En *Almanaque de Las Provincias para 1918*. Valencia: Establecimiento Tipográfico Doménech, 1917; pp. 205-213.

maestro Vicente Peydró ofreció, entre otros estrenos de Serrano, *El trust de los tenorios*.⁴⁹

Conforme avanzaba el siglo se alternó esta dedicación a Serrano con representaciones de otras zarzuelas, operetas y varietés; pero hay que destacar la fidelidad al autor de *La canción del olvido* y la positiva respuesta de los poblados marítimos y miembros de la colonia veraniega. El estío de 1925 se ha señalado como una temporada especialmente brillante con los éxitos de *Los gavilanes* y *La Reina mora*.

Aunque no se trate de un local específicamente teatral, la Plaza de Toros de Valencia albergó, entre 1909 y 1935, diversos espectáculos líricos en las temporadas de verano, que vinieron marcados por las peculiares características escénicas del coso taurino. Así, entre 1909 y 1916, las representaciones de ópera, zarzuela grande (*Marina*, *El molinero de Subiza*), opereta o curiosidades como ópera italiana cantada en español (*La Bohème*) se sucedieron en el ruedo de la calle Játiva dirigidos por el director que aparece en casi todas estas temporadas: Pablo Gorgé. La presencia de bastante público es recurrente en todas las noticias que se refieren a este local.

El verano de 1917 destaca en el coso taurino por el éxito de la velada lírica organizada por José Serrano con su obra *La canción del soldado*, utilizando elementos del ejército acuartelados en Valencia y que fueron cedidos por el capitán general Tovar. A partir de 1920, estas temporadas estivales se caracterizan por la variedad en el repertorio. De este modo, en 1924, una compañía de zarzuela formada por prestigiosos artistas valencianos como Cora Raga o Séllica Pérez Carpio ofreció piezas como *La leyenda del beso*, *La Tempestad*, *El gato montés*, *La Alsaciana*, *El barberillo de Lavapiés*, *Marina*, *La Dogaresa* y *Maruxa*. A partir de aquí, las compañías se suceden rápidamente: entre el 24 de junio y el 13 de julio de 1926 observamos en el ruedo valenciano tres grupos lírico-teatrales diferentes, para dar paso, a continuación,

a una serie de óperas protagonizadas por el divo Antonio Cortis.

Al año siguiente vuelve a la plaza la compañía del maestro Serrano que, al llegar el estío, había dejado el teatro Apolo. Centrando su repertorio en el autor valenciano, la prensa resaltó las representaciones de *Los de Aragón* y *Las Hilanderas*. Ahora bien, la compañía fue modificada para dejar la producción de Serrano. A esta variedad en el repertorio se unió el hecho de que dejó de existir una compañía fija. Es decir, se formaba un grupo para cada función, provocando que estas últimas fueran cada vez más escasas y distanciadas, para alternarse con otros espectáculos. Esta situación se subsanó en el verano de 1928, en el que una compañía en la que figuraban Clara Panach y Cora Raga estrenó *El ruiseñor de la huerta* del músico valenciano Leopoldo Magenti, y ofreció obras como *La leyenda del beso*, *Doña Francisquita*, *La Calesera* o *La del soto del parral*. Con la llegada de los años treinta los espectáculos se basaron más en la figura del intérprete, como se constata con el triunfo, en el verano de 1934, de *La Dolorosa* cantada por Miguel Fleta y Matilde Revenga.

3.1.7. Locales especializados en zarzuela valenciana

Como indica el título del apartado, existieron varios locales en el periodo estudiado en los que se ofrecieron obras de autores valencianos, en lengua vernácula la mayoría, y en castellano. Evidentemente, se puede deducir de la lectura de los anteriores apartados que las piezas valencianas y de autores autóctonos también se representaron en otros locales, pero la particularidad de los que se citan a continuación es la especialización.

Comenzamos por el Teatro Novedades, que surge en 1921 bajo la dirección de Manolo Taberner y con la vocación de convertirse en sede del género teatral valenciano. Esto hizo que Novedades se erigiera en centro del sainete en valenciano y de todos aquellos autores que "aspiran a emular las glorias de Escalante." Además de piezas estrictamente dramáticas, también se estrenaron varias obras líricas en valenciano. De hecho, en la temporada 1929-30 po-

⁴⁹ "Los teatros en Valencia". En *ALP para 1911*. Valencia: Establecimiento Tipográfico Doménech, 1910; pp. 191-195. "Teatros". En *Almanaque de Las Provincias para 1912*. Valencia: Establecimiento Tipográfico Doménech, 1911; pp. 277-281.

demos consignar, junto a gran número de obras dramáticas, algunas piezas con música de Miguel Asensi. Esta cantidad aumentó en la temporada 1932-33, en la que la compañía titular del teatro presentó obras líricas en valenciano de Asensi, Clérigues, Sánchez Roglá, Espert Morera y "Toko" —seudónimo de Luis Martí Alegre—. ⁵⁰

Por el contrario, el Teatro Regional ya se origina con una intención clara de dedicarse al género lírico-teatral. En 1926, la prensa remarca lo que se comentaba antes: "*Un nuevo teatro tenemos que añadir a la lista de coliseos existentes en nuestra ciudad, debido a la unión de un grupo de autores valencianos, que constituyeron empresa para cultivar la comedia lírica valenciana.*" ⁵¹ Hay que decir que el éxito acompañó a la empresa, destacando en esa temporada inaugural la obra *Modistillas y estudiantes*. En la temporada siguiente, la compañía de género valenciano de Pepe Beut presentó intérpretes tan conocidos como el cantante Gorgé y el director Miguel Asensi, para estrenar obras de este último, Sánchez Roglá, Andrés, Salvador Barber, Rodríguez Pons, Baró Borí, Izquierdo y Dolz. Curiosamente, tras esa temporada deja de tener actividad el Regional y es prácticamente sustituido en esta dedicación valenciana por el Teatro Moderno. Este local presentó su compañía de género valenciano en la temporada 1927-1928, con autores como Rodríguez Pons, Asensi, Sánchez Roglá e Izquierdo. Sin embargo, esta dedicación fue efímera ya que cuestiones urbanísticas, sobre todo el ensanche de la Bajada de San Francisco, provocaron que fuera derribado en 1929.

Unos años antes de la guerra civil, el Nostre Teatre animó el mundo teatral valenciano con comedias y zarzuelas, pero destacaron sus éxitos en el mundo de las variedades, como la revista de actualidad en dos actos *Pepico Valencia*, letra de Carceller y Vidal y música de Sánchez Roglá; *Miss Kakau* de "Toko" y *El*

rey Pepet de Martínez Báguena. ⁵² En abril se cambió el nombre del local por el de Teatro Serrano, para justificar la vuelta al género de zarzuela con una compañía en la que figuraban elementos tan valiosos como Clara Panach y Vicente Simón. Lamentablemente, el público no respondió y el local tuvo que cerrar.

3.2. El reflejo de la zarzuela en la sociedad

3.2.1. El cine

En la década 1920-1930 se comienzan a reseñar en la hemerografía los éxitos de las versiones cinematográficas de zarzuelas. Así, en 1922, el Teatro Apolo ofreció la versión filmada de *La verbena de la Paloma*, que atrajo a numeroso público. Dos años después, en el Gran Teatro se estrenaron dos películas, *La Dolores* y *La alegría del batallón*, que habían sido producidas por la empresa del local, de la que era director artístico Maximiliano Thous. El *Almanaque de "Las Provincias"* nos completa la información: "(...) en las que se dió a conocer como una positiva estrella del arte mudo nuestra bella paisana señorita Anita Giner. Casi todos los artistas que toman parte en estas dos últimas películas son valencianos (...)." Por lo que se refiere a las condiciones de interpretación de la música seleccionamos el siguiente fragmento: "*Con la exhibición de La alegría del batallón se interpretaba música seleccionada del también paisano Pepe Serrano. Dirigía la orquesta el maestro Miguel Asensi. Constituyó un verdadero acontecimiento.*" ⁵³

Cuatro años después, el panorama de espectáculos indica que la decadencia teatral contrastaba con los éxitos de las salas dedicadas al cine, que saldaron sus cuentas con beneficios. En ese momento cabe destacar cinco cines: el teatro Lírico, Olympia y Gran Teatro, situados en el casco urbano y en los que se

⁵⁰ DÍAZ, R. / GALBIS LÓPEZ, V. *Epistolario de Eduardo López-Chavarri Marco...*

⁵¹ "Los teatros en 1926". En *Almanaque de Las Provincias para 1927*. Valencia: Establecimiento Tipográfico Doménech, 1926; pp. 145-152.

⁵² DÍAZ, R. / GALBIS LÓPEZ, V. *Epistolario de Eduardo López-Chavarri Marco...*

⁵³ "Los teatros en 1924". En *Almanaque de Las Provincias para 1925*. Valencia: Establecimiento Tipográfico Doménech, 1923; pp. 345-350.

solían presentar las mejores producciones y, por otra parte, los teatros Mariano Benlliure y La Marina, ubicados en los poblados marítimos. Asimismo, se refleja en la prensa la preocupación de escritores, músicos y empresarios por el triunfo del cine sobre el teatro.

En la siguiente década, el crítico Angel Ezcurra destaca la temporada 1932-33 con las versiones de *Carceleras* y *El relicario*, y la temporada 1933-34 en la que tuvieron éxito *La Dolorosa*, producida por la casa valenciana P.L.C. que lideraban el maestro Serrano y el señor Falcó, así como *Doña Francisquita*. *La Dolorosa* permaneció tres semanas en el cartel del Lírico. En la siguiente temporada, el triunfo más claro fue el de *La Verbena de la Paloma*, de la productora valenciana Cifesa. El citado Ezcurra escribe: "*Olympia muestra el gozo inefable y glorioso de La Verbena de la Paloma, zarzuela hecha cine, con garbo y maestría, con sabor de una España muy nuestra, que vierte a la pantalla hecha imágenes bellísimas, con casticismo sutil, pleno de elegancias. Un éxito indiscutible, ya en segunda semana y augurando días de triunfo.*"⁵⁴

3.2.2. La radio

El otro medio de comunicación que fue adquiriendo una progresiva difusión es la radio. El año 1931 fue una fecha clave en la ciudad de Valencia con la inauguración de Unión Radio Valencia. Por su estudio pasaron grupos de cuerda, bandas de música, compañías de zarzuela. En cuanto a las retransmisiones, se emitía una ópera completa cada semana, así como zarzuelas, conciertos sinfónicos, etc. La dedicación al género lírico español no decayó y, en 1935, Unión Radio Valencia dedicó una emisión a Vicente Lleó con motivo del decimotercer aniversario de su muerte. La importancia del medio radiofónico en la difusión del género zarzuelístico y de obras de autores valencianos no se puede desco-

nocer, y autores como Eduardo López-Chavarri Andújar ya le dedicaron su atención.⁵⁵

3.2.3. Entidades culturales

La vida musical en las entidades de la capital valenciana se mantuvo a un buen nivel en el periodo 1905-1936. Especialmente activa fue la sociedad cultural Lo Rat Penat, que ya en la temporada 1908-1909 ofreció la zarzuela con texto de Escalante y música de Monfort, *¡Als Lladres!*, junto a un sainete de Escalante y el final del acto tercero de *Mefistófele* de Boito. La sesión estuvo ejecutada por la escuela de declamación valenciana y la sección de música combinadas y dirigió el maestro Bellver. En la siguiente temporada se realizaron dos veladas músico-teatrales con la interpretación de las citadas secciones. En la primera sesión se repitió *¡Als Lladres!* y se escenificó el juguete *Fora baix*. En la segunda, se volvió a representar la zarzuela de Escalante y Monfort, completando el programa el juguete cómico-lírico *Milord Quico* y una audición de gramófono. En el curso 1910-1911 es de destacar el concierto de piano del joven virtuoso José Iturbi y la sesión pública en honor del difunto actor valenciano Manolo Llorens. En esta velada se interpretaron *Carracuca* de Liern y *Als Lladres*.

Además de las representaciones, es interesante constatar que en las comisiones de Lo Rat Penat participaron los compositores valencianos de zarzuela más importantes. Esto se comprueba en la comisión de Literatura y Música populares de 1919 compuesta, entre otros, por Miguel Asensi y Francisco Andrés; y la de Música, en la que observamos nombres como el tenor Lamberto Alonso, el pianista José Bellver o el compositor Francisco Cuesta. Además, Lo Rat Penat se preocupó de crear en su seno grupos que interpretaran la música de los maestros valencianos. Así, en el año citado surgió el sexteto Lo Rat Penat que ejecutó obras de autores como Giner, An-

⁵⁴ EZCURRA, A. "La temporada cinematográfica 1934-35". En *Almanaque de Las Provincias para 1936*. Valencia: Establecimiento Tipográfico Doménech, 1935; pp. 413-417.

⁵⁵ LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, Eduardo. *100 años de música valenciana, 1878-1978*. Valencia: Caja de Ahorros de Valencia, 1978; pp. 105-114.

drés y Peydró. En la línea de objetivos de este grupo se puede leer: "(...) dando preferencia, como es natural, a las composiciones de marcado sabor valencianista y deleitando a la concurrencia con partituras inéditas, algunas de las cuales habían sido premiadas en los Juegos Florales anteriores."⁵⁶

Con la llegada de la década siguiente esta tendencia se consolidó. Así, en 1930 podemos anotar la actuación de la destacada cantante de zarzuela Cora Raga, y la celebración de una velada literario musical con poesías de poetas valencianos y amenizada con piezas de Giner y Serrano. El curso 1932-33 presenta una actividad de especial interés: las secciones de Teatro y de Música organizaron un homenaje a uno de los fundadores de Lo Rat-Penat y prestigioso músico, Vicente Peydró. La celebración consistió en la representación, por parte de la Escuela de declamación, de su obra de costumbres valencianas titulada *Les barraques*, dirigida por el propio autor. Otro acto reseñable dentro de esa política de creación de agrupaciones fue la constitución del grupo de profesores

de orquesta que, bajo el nombre de Orquesta Valenciana de Lo Rat-Penat, fueron dirigidos por el compositor de zarzuelas y director Rafael Martínez Coll. En un acto posterior esta agrupación interpretó el *Himne de Lo Rat-Penat*, letra de Josep María Bayarri y música del zarzuelero Miguel Asensi.

Aunque de menor actividad musical que la entidad anterior, se debe reconocer el trabajo desarrollado por la Academia Científico-Literaria de la Juventud Católica de Valencia. Como ejemplos podemos citar el curso 1908-1909, con la interpretación de *Música clásica*, en una velada lírico dramática acompañada al piano. En el curso siguiente se realizaron dos veladas lírico-dramáticas en los días de carnaval, con representaciones de, entre otras, la zarzuela *Un borinot en les gabies*, *Los tocayos* o *Música clásica*. De forma similar a Lo Rat Penat, en su Sección de música encontramos de Presidente a una personalidad como Salvador Giner; y como vicepresidentes al compositor e investigador Vicente Ripollés y al crítico Ricardo Benavent.

⁵⁶ "Lo Rat-Penat". En *Almanaque de Las Provincias para 1920*. Valencia: Imprenta Doménech, 1919; pp. 253-255.