

La ópera en Valencia durante la monarquía de Alfonso XIII

Fernando Torner Feltrer
José Salvador Blasco Magraner
Francisco Carlos Bueno Camejo
Universitat de València

Resumen. Durante el reinado de Alfonso XIII, la ópera fue una manifestación artística muy apreciada por la sociedad española en general y por la valenciana en particular. La ópera italiana era la preferida por el público, pero también las óperas francesas, alemanas y españolas eran muy valoradas y tenían su propio espacio en la dilatada programación de los coliseos. En el presente artículo, se investiga la situación de la ópera en Valencia durante la monarquía de Alfonso XIII y los rasgos generales de los agentes que jugaron su papel en la representación de las mismas.

Palabras clave. Ópera, Valencia, Alfonso XIII, teatro.

Abstract. During the reign of Alfonso XIII opera was a highly regarded art form by the Spanish society in general and Valencia in particular. Italian opera was preferred by the public, but also French, German and Spanish operas were highly valued and had their own space in the extensive program of theaters. This article investigates the situation of the opera in Valencia during the monarchy of Alfonso XIII and the general features of the actors that played a role in their representation.

Keywords. Opera, Valencia, Alfonso XIII, theater.

Introducción

Durante el reinado de Alfonso XIII, la ópera era una manifestación artística muy popular en la sociedad valenciana. Se llevaba a cabo un gran número de funciones anuales para disfrute del público. Además de los teatros habituales que representaban óperas –entre los que destacaban el Teatro Principal y el Apolo-, se escenificaban también óperas en teatros de verano, como el Pizarro, o en recintos de grandes dimensiones, como la Plaza de Toros.

En aquel momento, los coliseos eran concebidos como auténticos cajones de sastre, donde tenían cabida todo tipo de manifestaciones escénicas, desde las atracciones de Allegri a todo tipo de *varietés*, pasando por la ópera y la zarzuela.

En sus inicios, la preferencia del público valenciano se hallaba en el repertorio tradicional, especialmente en la ópera italiana, con apenas testimoniales presencias de

óperas francesas y wagnerianas. Así, por ejemplo, mientras que durante los años 20 de aquel siglo, Rossini había destacado por encima de cualquier otro nombre, hacia la segunda mitad, el panorama operístico valenciano cambió por completo y Verdi se convirtió en el autor pujante del momento.

A principios del siglo XX, en cambio, el rasgo más relevante fue la incorporación al repertorio de las óperas de Puccini, de las que sobresalen *La Bohème* y *Tosca*, y del resto de la escuela verista, como *Cavalleria Rusticana* e *I Pagliacci*.

La *grand opéra* francesa, poco a poco, fue ocupando un lugar más respetable. Las óperas de Meyerbeer como *La Africana*, *Los Hugonotes*, *El Profeta* y *Dinorah* fueron contempladas y aplaudidas por los espectadores valencianos, y junto con *Fausto* de Gounod y dos obras de Bizet, *Carmen* y *Le Pêcheurs de Perles*, pasaron a formar parte del repertorio frecuente de los auditorios.

Así mismo, el wagnerianismo se inició en la ciudad del Turia con *Lohengrin*, cuya primera representación se efectuó en el Teatro Principal, el 5 de enero de 1889, con Paoli y Viñas en los respectivos papeles de Elsa Von Brabante y Lohengrin, llegándose a realizar catorce funciones de la misma¹.

Después de *Lohengrin*, *La Walkyria* se convirtió en la ópera wagneriana más aceptada por los valencianos. Francisco Viñas Dordal sería la figura canora masculina estelar, frecuentando los prosenios valencianos. El tenor catalán, apoyado por el público valenciano, promovió el wagnerianismo. Su *Lohengrin* logró hacerse tan popular que el 21 de octubre de 1905 cantó el *racconto* en valenciano, cuya letra había sido traducida por Teodoro Llorente: “Francisco Viñas (...) hizo mucho más por Wagner que y su éxito entre el público liceísta en una sola noche que muchos ardientes partidarios con extensos artículos de beatífica adoración hacia el ya difunto compositor”².

Valencia fue un sólido baluarte de la ópera italiana en España. La ópera de mayor aceptación entre los valencianos era *Aida*. Por esta razón, las compañías acostumbraban a inaugurar las temporadas con este título verdiano.

Por último, es necesario agregar el papel jugado por el compositor Salvador Giner, baluarte de la *Renaixença* musical. Los estrenos de *El Soñador*, *El Fantasma* y *Morel* – además de la reposición de *Sagunto*, que había sido estrenada en la centuria precedente-, hacen de este insigne maestro valenciano uno de los rasgos definitorios de la primera década del siglo XX³.

¹ LLOBET LLEÓ, E.: *La recepción wagneriana en Valencia. 1874-1914*, Tesis Doctoral, Universitat de València, 2012, p. 264.

² ALIER, Roger: *Historia del Gran Teatro del Liceo*, La Vanguardia, Barcelona, 1983, p. 82.

³ *El Soñador* llegó a representarse hasta en 16 ocasiones, por delante de óperas verdianas tan populares como *Rigoletto* e *Il Trovatore*.



Programa de mano de la función a beneficio del Hospital Provincial, celebrada en el Teatro Principal el 16 de febrero de 1909, en donde se representó la ópera *Aida*⁴

1. Los agentes del teatro lírico

A continuación, procedemos a describir, de manera general, los rasgos más característicos de los distintos agentes que intervenían en las producciones operísticas valencianas, es decir, cantantes, orquestas, coros, escenógrafos, compañías, empresarios y público.

Los cantantes de aquella época podían dividirse en tres categorías artísticas: los *divos*, de reconocido prestigio internacional; los cantantes españoles de segundo orden –que tuvieron una repercusión menor y rara vez su nombre traspasó nuestras fronteras- y, por último, los de tercera categoría, que englobaría a todos aquellos cantantes secundarios, de escasa o nula trascendencia en el devenir escénico nacional. Estos últimos, además, con marcadas deficiencias técnicas e interpretativas.

Si los comparamos con los cantantes actuales, puede afirmarse que los de aquel momento adolecían, en general, de una pobre formación técnico-canora. La mayoría de ellos eran italianos porque el *italianismo* lo invadía todo.

Las orquestas que participaban en las representaciones operísticas poseían una composición muy variable. Podían oscilar entre cuarenta y cinco y sesenta profesores,

⁴ BUENO CAMEJO, F.C.: *Historia de la Ópera en Valencia y su representación según la crítica de arte*, Ed. L'Alcudia, Valencia, 1997, p. 116.

aunque a menudo eran reforzadas con efectivos procedentes de otros coliseos, como el Liceo de Barcelona o el Teatro Real de Madrid.

Los coros estaban formados por un número variable de entre treinta y cuarenta miembros. Al igual que en las orquestas, algunas agrupaciones corales colaboraban con asiduidad en una buena cantidad de funciones, tanto locales como foráneas. Entre las primeras, destacó La Sociedad “El Micalet”, mientras que las segundas podían proceder de cualquier otro coliseo español, especialmente del Teatro Real y del Liceo.



El director de orquesta Eduardo Mascheroni. *La Ilustración Española y Americana*, 30 de enero de 1905

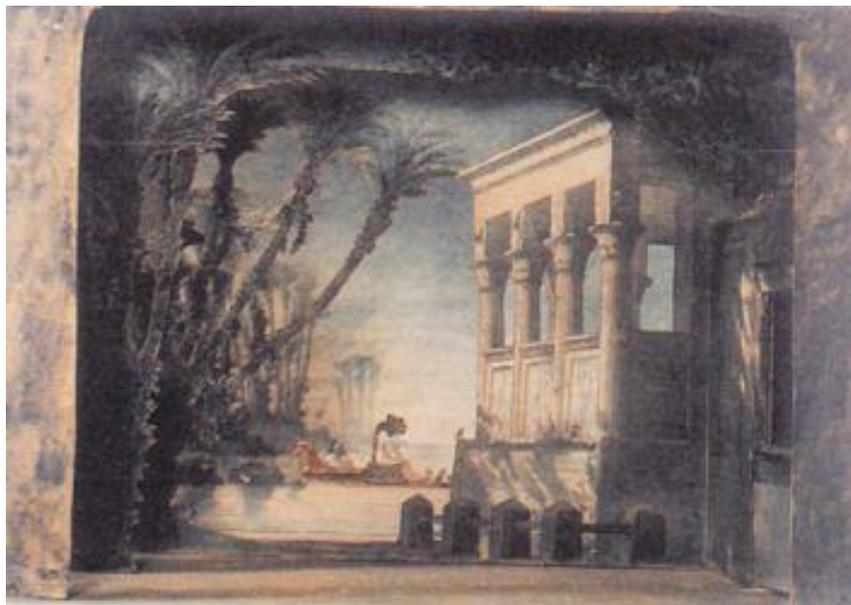
Entre los directores de orquesta, hay que destacar la figura del prestigioso maestro milanés Edoardo Mascheroni, que llegó incluso a estrenar sus propias óperas en el Teatro Principal. También llevó a cabo el estreno de *La Walkyria* durante la temporada 1907-1908, concretamente el día 26 de noviembre. Apenas tres semanas después, y aprovechando la función de honor, que le dispensó el Teatro principal el día 16 de diciembre, Mascheroni volvió a reponer la segunda jornada de la famosa tetralogía wagneriana, lo que le valió el reconocimiento unánime de la prensa por su apoyo al wagnerianismo en Valencia: “El ilustre maestro Eduardo Mascheroni es desde anoche algo en Valencia. Su notable labor realizada en la temporada que esta noche finaliza no ha sido infructuosa: ha renovado el ambiente del teatro, ha hecho arte y ha logrado uno de esos triunfos colosales, inmensos, el de imponer la música de Wagner luchando con fe y entusiasmo contra inopias inveteradas”⁵.

Otras importantes batutas dignas de mención fueron los catalanes Arturo Baratta y José Sabater⁶.

⁵ *La Correspondencia de Valencia*, 17 de diciembre de 1907.

⁶ MATAS, R.: *Diccionario Biográfico de la Música*, Ed. Iberia, Barcelona, 1986, p. 649.

En cuanto a la escenografía, quizá el hecho más destacable de todo este periodo sea la sustitución de los telones pintados por el papel pintado, debido a razones económicas y en claro detrimento de la calidad artística. Ricardo Alós y Eduardo Amorós fueron los más destacados escenógrafos valencianos. Alós fue el autor de los telones de la ópera *El Soñador*, inspirados en los escenarios de la ópera *Aida*, mantuvieron la tradición realista-historicista practicada por el gran escenógrafo catalán Francesc Soler Rovirosa.



Escenografía de Soler y Rovirosa para la ópera *Aida* (1876). Fuente: C.I.D.D. Institut del Teatre. Diputació de Barcelona. Nº Reg. 46444/2. T 253

Las compañías de ópera eran muy volátiles y muchas de ellas se constituían a principios de la temporada teatral, deshaciéndose al término de la misma. Asimismo, era frecuente que pasaran de un teatro a otro con suma celeridad, sin fijar raíces en ningún sitio y poniendo en escena una cantidad ingente de piezas, que hoy escandalizarían a cualquier *troupe*. Las grandes compañías trazaban un recorrido ibérico en sus desplazamientos, que conectaba los principales coliseos hispano-lusos, como el Liceo de Barcelona, el Teatro Real de Madrid y el Teatro San Carlos de Lisboa. También había rutas provinciales, transitadas por compañías más modestas que partían de Barcelona y atravesaban Valencia, Alicante y Málaga y con menor frecuencia desde Valencia hacia Pamplona, Bilbao y San Sebastián.

Los empresarios teatrales valencianos eran en su gran mayoría muy conservadores en sus planteamientos comerciales, con nula voluntad inversora, llegando incluso a escatimar dinero en la renovación de la escenografía y recurriendo siempre a compañías baratas. Su principal anhelo era conseguir aglutinar cuanta más gente mejor con el mínimo gasto posible. La excepción la encontramos en el empresario italiano Ercole Casali, quien nutría sus compañías con excelentes cantantes de prestigio internacional. Casali se desplazaba con sus propios decorados milaneses y sus comparencias valencianas atraían numerosos espectadores.

El público valenciano, al igual que el espectador español en general, poseía una paupérrima cultura y educación operística. La concurrencia pagaba elevados precios por ver a los divos, dando evidentes muestras de desagrado, cuando éstos no estaban a la altura de las expectativas generadas. La calidad de la representación y de la puesta en escena era secundaria.

Según Peydró, el espectador valenciano se entregaba a los *kursales* más vulgares y al cinematógrafo policiaco, necesitando una reeducación, que era una misión colectiva. Con ello, Peydró vuelve –en cierto sentido– a la función *cartesiana* del teatro, en tanto que educador de buenas costumbres: “¿Hay que educar al público? ¡Qué duda cabe! El público es siempre menor de edad, es niño, y por lo tanto es deber de autores, artistas, empresarios y autoridades el encauzarle por los derroteros de la moral, el buen gusto y el verdadero arte”⁷.

La *claque* fue un fenómeno que apareció en el siglo XIX y que se halla en relación con los divos y el éxito de una compañía, durante la representación de la ópera: “La *claque* se articulaba por medio de una persona –el jefe de la *claque*–, que negociaba las localidades con los donantes y transmitía las consignas de estos últimos a los espectadores favorecidos de humilde condición”⁸. Al ser arrastrados por la *claque*, el público mostraba su favor a los cantantes y a las compañías. La otra *claque* era aquella que reventaba las representaciones, silbando o manifestando continuas muestras de desagrado.

2. La crisis de la actividad operística en Valencia

A partir de los años 20 se produjo un franco declive en el número de representaciones operísticas en los prosenios valencianos. Ello se debió a varias concausas. Durante aquel periodo se entra en una coyuntura caracterizada por una crisis operística internacional: “El declinar de la actividad operística en esta segunda etapa, iniciado en 1911, es especialmente manifiesto a partir de los años 20 de la presente centuria. El *Almanaque de Las Provincias* califica el momento como «la espantosa crisis de producciones teatrales»”⁹.

Otro de los factores intervinientes en la crisis fue la irrupción del cinematógrafo. No es baladí afirmar que el carácter novedoso del cine, unido a su mayor carestía en cuanto a los precios, y a unos menores problemas de organización y de infraestructuras, hicieron que la ópera no pudiese competir con él. En este sentido, la temporada teatral de 1921-1922 del Teatro Principal de Valencia se inició con el cine como primer espectáculo.

Del mismo modo, es sintomático que las temporadas teatrales de zarzuela en el coliseo Ruzafa, durante los primeros años en los que León, Peydró y Senís estaban al

⁷ *Ibid.*

⁸ BUENO CAMEJO, F.C.: *Historia de la Ópera en Valencia y su representación según la crítica de arte*, Edit. L'Alcudia, Valencia, 1997, p. 30.

⁹ *Ibid.*, p. 40.

frente de la compañía, y que solían comenzar en la primera semana de septiembre, retrasasen el inicio de la temporada de zarzuela hasta bien iniciado el mes de octubre, debido a la expansión del cinematógrafo. Así, por ejemplo, la temporada de 1906 se inició el 7 de septiembre, mientras que la de 1914 empezó el día 8 de octubre¹⁰.



El Teatro Principal de Valencia en los años 20. Fotografía tomada de la Web:
http://valenciablancoynegro.blogspot.com.es/2009_09_01_archive.html

El insigne compositor de zarzuelas Vicente Peydró Díez, quien muestra un cierto conservadurismo, que se aprecia en su aversión al género cinematográfico policiaco, antecedente del *cine negro* norteamericano, opina: “Ese público del porvenir llegará a la edad madura saturado de (...) un sinfín de películas de crímenes y ladrones, y por lo tanto imposible para la comprensión de otro espectáculo que no sea el que le ha alimentado año tras año dejando seco su corazón a toda emoción estética y artística”¹¹.

Peydró evoca una época dorada del teatro, que abarca desde la Restauración y la Regencia de María Cristina de Habsburgo-Lorena, hasta los prolegómenos de la I Guerra Mundial, con la visita del barítono toscano Titta Ruffo a Valencia. Una época ya pretérita. Ahora, el recinto teatral acoge funciones de *varietés* y de cine:

En los teatros (hasta en los de primera categoría) donde han actuado todas las celebridades mundiales desde Gayarre, la Patti y Titta Ruffo a Calvo, Vico, la Boldún y la Guerrero; en los escenarios por donde han desfilado Sarasate, Bottesini, Rubinstein y las mejores compañías de zarzuela; en los coliseos donde han triunfado Echegaraym, Benavente, Martínez Sierra y Linares Rivas; donde han dirigido Caballero, Bretón, Chapí y Jiménez, se ha entronizado el “cine”, se han refugiado las “varietés” y en algunos de ellos convertidos más que en cafés, en

¹⁰ BLASCO MAGRANER, J.S; BUENO CAMEJO, F.C.: *Radiografía del teatro musical*, Cuadernos de Bellas Artes CABA/11, Universidad de La Laguna, La Laguna, 2013, p. 19.

¹¹ PEYDRÓ DÍEZ, V.: «Crisis teatral: la zarzuela», en *El Mercantil Valenciano*, 16 de octubre de 1929.

tabernas, se aplaude a rabiar a esas que se llaman “estrellas” entre el humo del cigarro, los vapores del vino y el vocabulario más soez y repugnante.¹²

Otro hecho de capital importancia en la disminución de la actividad operística en Valencia lo constituyó el cierre del Teatro Real de Madrid en 1925, ya que su clausura terminó con el popular “circuito ibérico”, afectando de lleno a la línea de flotación del sistema operístico español, al provocar la imposibilidad de la llegada de divos y compañías a los coliseos provincianos.

Los últimos años de reinado de Alfonso XIII están caracterizados por una gran disminución de la actividad operística en los escenarios valencianos. Las antiguas temporadas de ópera fueron sustituidas por funciones aisladas que apenas se mantenían unos pocos días en la escasa cartelera teatral. La depresión económica de 1929 acabó por apuntillar la grave situación de la ópera, afectando primero a los teatros norteamericanos y posteriormente a los europeos.

¹² PEYDRÓ DÍEZ, V.: «Crisis teatral: el género chico», en *El Mercantil Valenciano*, 6 de septiembre de 1915.