

# Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE



AÑO 2019

5

# Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE

REVISTA INTERNACIONAL

N. 5

AÑO 2019



VNIVERSITAT  
ID VALÈNCIA

[?] Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació

**Edición electrónica**

© *Copyright 2018 by Itamar*

**Dirección Web:** <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/index>

© *Edición autorizada para todos los países a:*  
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València

I.S.S.N: 2386-8260  
Depósito Legal: V-4786-2008

## **PRESIDENCIA DE HONOR**

**Edgar Morin.** Presidente de Honor del CNRS, París. Presidente de la APC/MCX Association pour la Pensée Complexe y del Instituto Internacional del Pensamiento Complejo.

## **COMITÉ CIENTÍFICO**

### **Dirección**

Jesús Alcolea Banegas  
Rosa Iniesta Masmano  
Rosa M<sup>a</sup> Rodríguez Hernández

### **Consejo de redacción**

Jesús Alcolea Banegas  
Rosa Iniesta Masmano  
Rosa M<sup>a</sup> Rodríguez Hernández

## **Vocales**

**Rosario Álvarez.** Musicóloga. Catedrática de Musicología. Universidad de La Laguna (Tenerife). Presidenta de la Sociedad Española de Musicología.

**Alfredo Aracil.** Universidad Autónoma de Madrid.

**Leticia Armijo.** Compositora, musicóloga y gestora cultural. Directora General del Colectivo de Mujeres en la Música A.C. Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte.

**Pierre Albert Castanet.** Compositor. Musicólogo. Université de Rouen. Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.

**Mercedes Castillo Ferreira.** Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Jaén, España.

**Olga Celda Real.** Investigadora Teatral. Dramaturga. College London. University of London.

**Manuela Cortés García.** Musicóloga. Arabista. Universidad de Granada.

**Nicolas Darbon.** Maître de conférences HDR en Musicologie, Faculté des Arts, Langues, Lettres, Sciences Humaines. Aix-Marseille Université. Président de Millénaire III éditions. APC/MCX Association pour la Pensée Complexe.

**Cristobal De Ferrari.** Director Escuela de Música y Sonido Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

**Román de la Calle.** Filósofo. Departamento de Filosofía, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universitat de València. Director del MUVIM.

**Christine Esclapez.** Musicóloga. Directora del Département de Musique et Sciences de La Musique, Université de Provence. LESA (Laboratoire d'Etudes en Science de l'Art). Directora del Festival Architectures contemporaines, Université de Provence.

**Reynaldo Fernández Manzano.** Musicólogo. Centro de Documentación Musical de Andalucía.

**Antonio Gallego.** Musicólogo. Escritor. Crítico Musical. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

**Pilar Jurado.** Cantante, compositora, productora, directora artística y ejecutiva de MadWomen Fest. Presidenta de la SGAE.

**Jean-Louis Le Moigne.** Investigador CNRS, París. Vice-présidente de APC/MCX Association pour la Pensée Complexe.

**María del Coral Morales-Villar.** Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Jaén, España.

**Yván Nommick.** Intérprete (de piano), Director de Orquesta, Compositor y Musicólogo. Catedrático de Musicología de la Universidad de Montpellier 3 (Francia).

**Javiera Paz Bobadilla Palacios.** Cantautora. Profesora Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

**Carmen Cecilia Piñero Gil.** Musicóloga. IUEM/UAM. ComuArte. MuRMULLO DE Sirenas. Arte de mujeres.

**Antoni Pizà.** Director Foundation for Iberian Music, The Graduate Center, The City University of New York.

**Leonardo Rodríguez Zoya.** Director Ejecutivo de la Comunidad de Pensamiento Complejo (CPC). Investigador Asistente, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina). Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires. Profesor Asistente en Metodología de la Investigación, Universidad de Buenos Aires. Coordinador del Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre Complejidad y Ciencias Sociales (GEICCS).

**Pepe Romero.** Artista Plástico y Performer. Universidad Politécnica de Valencia.

**Ramón Sánchez Ochoa.** Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música, Historia del Arte y Estética.

**José M<sup>a</sup> Sánchez Verdú.** Compositor, Director de Orquesta y Pedagogo. Profesor de Composición en la Robert-Schumann-Hochschule de Dusseldorf. Sus obras se editan en la editorial Breitkopf & Härtel.

**José Luis Solana.** Antropólogo Social. Universidad de Jaén. Universidad Multiversidad Mundo Real Edgar Morin. APC/MCX Association pour la Pensée Complexe.

**Álvaro Zaldívar Gracia.** Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música, Historia del Arte y Estética. Conservatorio Superior de Música de Murcia.

Portada: *#EqualWorkEqualRights*. Arte participativo para el cambio social en torno a la división sexual del trabajo y la educación. *2do Acto. Campaña de sensibilización frente a las desigualdades de género en el trabajo y en la educación*. Fotografía: **Mau Monleón Pradas**. Impresión sobre PVC. 256 x 160 cm

***ITAMAR cuenta con los siguientes apoyos institucionales:***

Universidad de Buenos Aires, Argentina



**UNIVERSIDAD DE JAÉN**



Université de Rouen (Francia)



Aix-Marseille Université, Francia



Conservatorio Nacional Superior de París

**CONSERVATOIRE  
NATIONAL SUPÉRIEUR  
DE MUSIQUE ET  
DE DANSE DE PARIS**

CIDMUC, La Habana, Cuba



Comunidad Editora Latinoamericana,  
Científicas y Argentina  
Argentina



Consejo Nacional de Investigaciones  
Técnicas (CONICET) de



ITAMAR. REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE  
Nº 5, Año 2019 I.S.S.N.: 2386-8260  
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València (España)

Universidad de Artes, Ciencias y  
Comunicación, Chile



Comunidad Internacional de  
Pensamiento Complejo, Argentina



APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, Paris



Colectivo de Mujeres en la Música. Coordinadora Internacional de Mujeres en el  
Arte, ComuArte



MadWomanFest



## Rasgos generales de la ópera en Valencia durante la monarquía de Alfonso XII

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

**Resumen.** En el presente artículo, se ha llevado a cabo una pormenorizada investigación de los elementos artísticos gestantes y los elementos receptores del espectáculo operístico en la ciudad de Valencia, durante la monarquía de Alfonso XII. El objetivo de este estudio ha sido conocer de primera mano los rasgos generales de esta modalidad teatral en la capital levantina, en el breve reinado del monarca. Aunque durante este periodo la ópera en Valencia muestra más luces que sombras, no es menos cierto que la década comprendida entre los años 1875-1885 supondrá el anticipo de un aumento en la actividad operística, que alcanzará durante la Regencia de María Cristina de Habsburgo-Lorena y la monarquía de Alfonso XIII el momento de plenitud.

**Palabras clave.** Ópera, Valencia, Alfonso XII, Teatro.

**Abstract.** In the present article a detailed investigation of the pregnant artistic elements and the receiving elements of the operatic spectacle in the city of Valencia during the monarchy of Alfonso XII has been carried out. The objective of this study has been to know firsthand the general features of this theatrical modality in the Levantine capital during the brief reign of the monarch. Although during this period the opera in Valencia shows more lights than shadows, it is no less true that the decade between the years 1875-1885 will be the anticipation of an increase in operatic activity that will reach during the Regency of Maria Cristina de Habsburgo-Lorena and the monarchy of Alfonso XIII the moment of fullness.

**Keywords.** Opera, Valencia, Alfonso XII, Theater.

---

### 1. Introducción

En cualquier representación de ópera se han de tener en cuenta dos grandes grupos. El primero está constituido por los elementos gestantes del espectáculo teatral, esto es, cantantes, orquesta, coros, directores de orquesta, maestros de coros, cuerpo de baile, maestros de baile, directores de escena, escenógrafos, directores artísticos, vestuarios y luminotecnia. El segundo está conformado por los elementos receptores de dicha actividad teatral: el público y la crítica musical. Tal como afirma Bueno Camejo<sup>618</sup>, los cantantes son los elementos

---

\* Fecha de recepción 14.05.2019 / Fecha de aceptación 05.06.2019.

<sup>618</sup> BUENO CAMEJO, F. C.: *Historia de la Ópera en Valencia y su representación según la crítica de arte: De la monarquía de Alfonso XIII a la Guerra Civil Española*, Federico Doménech, Generalitat Valenciana, Diputació de València – SARC, Valencia, 1997, p. 13.

Fernando Torner Feltrer  
José Salvador Blasco Magraner  
Francisco Carlos Bueno Camejo

primordiales del primer grupo, especialmente en aquellos países, como España, en los que la concepción musical de la ópera italiana y su forma de representatividad se impone sobre cualquier otra.

Durante la monarquía de Alfonso XII, que alberga el breve periodo de tiempo comprendido entre los años 1875-1885, la ópera no vivió un momento de esplendor, al menos en lo que a la ciudad de Valencia se refiere. Las temporadas operísticas de la capital levantina se sucedían una tras otra con escaso interés y con una calidad media, que bien podría calificarse de mediocre, tal y como podemos comprobar en los textos periodísticos, firmados por los críticos musicales valencianos. A pesar de ello, la ópera italiana siguió gozando del favor del público de la capital del Turia, que estaba acostumbrado a escuchar las óperas de Verdi en el Teatro Principal, así como las representaciones belcantistas de Donizetti. También la *Grand Opéra* francesa fue muy apreciada, en especial Meyerbeer, quien se convirtió en el compositor más escuchado por los espectadores valencianos en el último cuarto de la centuria decimonónica.

En el presente artículo, se muestran de forma pormenorizada los elementos artísticos gestantes y los elementos receptores del espectáculo operístico, en la ciudad de Valencia, durante la monarquía de Alfonso XII. El resultado de nuestro estudio demuestra que nos hallamos en un periodo gris y anodino para la ópera que no mejorará hasta el brillante decenio 1901-1911, momento en que se impondrá la escuela verista, con Puccini presidiendo el podio de la popularidad.

## 2. Rasgos generales

### *Los cantantes*

Durante la monarquía de Alfonso XII, las subtipologías vocales no estaban aún totalmente pergeñadas, dentro de la correspondiente división por cuerdas. Esta indefinición se mantuvo hasta la monarquía de Alfonso XIII<sup>619</sup>.

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

---

<sup>619</sup> *Ibid*, pp. 19-22.

Rara vez existe una distinción entre las *mezzosopranos* y las *contraltos*. Éstas eran escasas. En una compañía sólo existía una única *mezzosoprano*, que figuraba en la lista como *mezzosoprano y contralto*, frente a tres o cuatro sopranos.

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

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

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

El caso de los bajos es más peculiar. Existe, individualizado, un *basso caricato*, que es el bajo cómico o *bufo*, habitual en la ópera bufa italiana del siglo XVIII y los herederos de la misma, sobre todo Rossini. La prensa valenciana también distingue entre el *basso cantante* –un bajo de amplio espectro, que abarca todo tipo de papeles *a piacere*, con comodidad, excepto el *bajo profundo*, que acomete con cierta dificultad- y el *bajo profundo*. Éste último, rocoso, transita por las gamas de ultratumba, en los dominios plutónicos. Este subtipo vocal, ya de por sí escaso, no existió en las compañías que visitaron los teatros valencianos y de ello se lamenta en diversas ocasiones la prensa valenciana.

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

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

Fernando Torner Feltre  
José Salvador Blasco Magraner  
Francisco Carlos Bueno Camejo



El tenor español Julián Gayarre<sup>620</sup>

No obstante, por Valencia transitaron algunos grandes cantantes. El más emblemático de todos, el *divo* por antonomasia, fue el español Julián Gayarre. El tenor de Roncal actuó en Valencia en tres temporadas, verdaderamente memorables. Casi puede aseverarse que la Historia de la Ópera en Valencia, durante la monarquía de Alfonso XII, está asociada a la presencia del navarro en el proscenio del Teatro Principal. Basta con leer la primera crítica que Ignacio Vidal hizo en El Mercantil Valenciano de su primera función el Teatro Principal, para darnos cuenta de la importancia que tuvo este tenor para la ciudad de Valencia:

#### **GAYARRE EN <LA FAVORITA>**

*Maravilloso acontecimiento que no se borrará nunca de la memoria de cuantos lo presenciaron fue la presentación por primera vez en la escena del teatro Principal de ese brillante astro del mundo musical llamado Julián Gayarre. Nuestra tosca pluma apenas si puede describir con toda la verdad y colorido el magnífico aspecto que presentaba dicho coliseo la noche del domingo último. Sería necesario registrar sus más brillantes páginas para encontrar algo parecido y análogo a lo que presenciamos la citada noche. Con decir que los palcos estaban henchidos de hermosas damas que lucían sus mejores atavíos, y que el resto de las localidades las llenaba un público al que le cuadraban muy bien los obligados calificativos de numeroso y escogido, está dicho todo.*

---

<sup>620</sup> Imagen tomada de la Web: operasiempre.es

*Si quisiéramos una prueba fehaciente del inmenso poder que tiene el arte, la tendríamos muy elocuentísima con lo que pasa en Valencia de algunos días a esta parte. En la calle, en el paseo, en el seno del hogar doméstico, en suma, allí donde se reúnen dos personas, no se habla otra cosa que de Gayarre, de señalar sus excepcionales aptitudes, de su historia, de sus triunfos, y hasta de su amor al progreso y a la libertad de los pueblos.*

*Y es natural: no se trata de un potentado que derramando el oro a manos llenas y dispensando mercedes satisface hasta los menores caprichos de la turba de ambiciosos que le rodea, ni tampoco de un general vencedor que se presenta a la muchedumbre ansioso de recoger los laureles de la victoria: se trata simplemente de un hombre que nacido en humilde cuna, ha logrado con el esfuerzo de su inteligencia y mediante las privilegiadas dotes que la natura le ha concedido, colocarse en la cúspide de la gloria, desde la cual ejerce avasallador, sí, pero dulce y suave dominio sobre los que buscan en las manifestaciones de la belleza el bálsamo que cure y restañe las heridas producidas por su contacto con la grosera realidad. ¡Bendito sea el arte que tales dulzuras contiene en sus entrañas!*

*Pero abandonemos esta clase de consideraciones, y pasemos a exponer lisa y llanamente el concepto que nos merece el artista eminente que se ha dignado darnos a conocer los maravillosos secretos de su garganta, en la interpretación de su obra <favorita>, como da en decir la fama.*

*Bien pudiéramos evitarnos un análisis detenido de las facultades que adornan a nuestro insigne compatriota, con solo decir que en él se funden de un modo admirable el arte y la naturaleza, expresión que en sentir nuestro sintetiza la personalidad de Gayarre: la naturaleza en una voz que por el número de condiciones que presenta, todas ellas de primer orden, raya en lo increíble y toca en los límites de lo sobrenatural, y el arte por medio de una maravillosa intuición fecundada y abrigada con el estudio.*

*Pero con esta síntesis no quedarían satisfechas las exigencias de la crítica, ni acaso los deseos de nuestros lectores, ni mucho menos las propias condiciones que debe reunir un trabajo de esta índole.*

*La voz de Gayarre es potente, robusta, vibrante, ágil y de una frescura y nitidez incomparables. En ella se unen en misteriosa conjunción la dulzura con una fuerza expansiva que en determinados momentos adquiere un sello de grandeza excepcional. No hay para decir que verifica con una facilidad pasmosa los pasos del fuerte al piano y viceversa por medio de una gradación insensible, sin violencia, natural, lo que produce un verdadero asombro. Agréguese a estas grandes facultades una emisión fácil y espontánea que le permite recorrer sin esfuerzo alguno todos los registros, sin que por ello mengue en lo más mínimo el valor de los sonidos.*

*Entre el canto y la voz existe una verdadera correlación y armonía: aquél se nos ofrece con un estilo puro, correcto y elegante, sin que alteren estas cualidades que son el resultado de una escuela superior, los arranques fogosos y enérgicos que las palabras exigen; el fraseo es amplio y claro,*

Fernando Torner Feltre  
José Salvador Blasco Magraner  
Francisco Carlos Bueno Camejo

*sin que se pierda ni una sola sílaba, y la media voz deliciosa y llena de encantos irresistibles.*

*La acción de Gayarre es sobria, pero inteligente y distinguida, lo cual avalora su personalidad artística.*

*Cuando Gayarre apareció en la escena, fue saludado con expresivas muestras de cariño, que fueron pronto reprimidas. La ansiedad por oírle era grande, y así que el tenor dejó oír su voz admirable, expresando con los acentos más dulces el sentimiento amoroso que embargaba su alma, en la romanza de salida <É una vergine, un angel di Dio>, grandes aplausos resonaron en el teatro, admirando todos las sorprendentes facultades que antes hemos precisado.*

*Estas manifestaciones se reprodujeron en el dúo con la tiple del mismo acto, siendo llamado Gayarre a la escena varias veces, en unión de la Srta. Colonna.*

*El público temeroso de perder una nota de las que vertía Gayarre con singular pureza, estuvo silencioso en demasía al escuchar la magnífica frase que precede al concertante del acto tercero, la cual fue dicha con una amplitud y energía dramática según reclamaba la situación.*

*Pero el momento excepcional, extraordinario de la representación de la <Favorita>, fue aquel en que interpretó la bellísima e inspirada romanza del <Spírito gentil>. No exageramos nada diciendo que no es posible expresar por medio de la palabra la sublime ejecución que dio a este trozo de música nuestra compatriota Gayarre, quien en vez de cantarlo con una entonación igual, aunque dulcísima, como lo hicieron otros tenores eminentes, la canta con más variedad de tonos que, sin estar exentos de suavidad y dulzura, siguen el sentido de las palabras. De esta manera Gayarre quita a su acabadísimo trabajo la monotonía que resulta del primer modo de ejecución, imprimiéndole más vida, más color, sin desvirtuar por ello el carácter que predomina en la romanza.*

*El público, fascinado por los inimitables acentos de la voz de nuestro compatriota, reprimía con fuerza las múltiples y fuertes emociones que experimentaba al oírle, y solamente se escuchaba de vez en cuando un rumor semejante a un quejido, no bastando el esfuerzo humano para sofocarlo.*

*A las últimas notas de la romanza, siguió una atronadora y prolongada salva de aplausos. En este instante ocurrió un incidente digno de mención: los espectadores, como movidos por un resorte, dirigieron sus miradas hacia un anciano de tostado rostro, surcado de arrugas, pero de aspecto simpático y venerable, que ocupaba un asiento de delantera de platea. Era el padre de Gayarre, a quien no abandona nunca. Y es la mejor compañía.*

*El eminente artista repitió la romanza y se repitieron también por parte del público las demostraciones de entusiasmo.*

*Y nosotros también llevados de él hemos dado unas proporciones demasiado largas a esta reseña; de manera que con el objeto de que aparezca en el número de hoy, nos vemos obligados a andar muy aprisa, a fin de recorrer el no escaso trayecto que falta todavía para dar cima a nuestro trabajo.*

*La Srta. Colonna no defraudó nuestras esperanzas: ya en las líneas que consagramos a esta distinguida artista cuando se dio a conocer en la parte de <Amneris>, pusimos de relieve las condiciones de su órgano vocal, que no es tan superior como sus cualidades dramáticas, que son muy recomendables. De donde se infiere sin grande esfuerzo la interpretación que dio a la protagonista de la ópera. El público descartando lo que tiene la Srta. Colonna de deficiente, y aplaudiendo lo que posee de meritorio, hizo justicia a la bella artista, que cantó con exquisita pureza y acentos expresivos el tierno andante <O mio Fernando>, y expresando en el acto cuarto con mucha verdad las torturas que sufría su corazón al verse rechazada por su amante.*

*Una indisposición repentina nos ha impedido oír al barítono Sr. Putó en la interpretación de Alfonso XI. Pero afortunadamente se encontraba en esta ciudad el simpático Sr. Fárvaro (Don Pedro), quien haciéndose cargo del compromiso en que se hallaba la empresa, no vaciló a las primeras indicaciones de ésta en aceptarlas. Con la maestría que le es peculiar, cantó el andante de su aria de salida, a cuya terminación fue aplaudido; pero en donde estuvo a notable altura fue en la romanza <A tanto amor>, del acto tercero, en cuya ejecución utilizó excelentes matices.*

*El Sr. Ulloa estuvo bien en el desempeño de <Baltasar>.*

*Los coros desafinados, y la orquesta no estuvo exenta de defectos, hasta el punto de que resultara fría la escena final del acto tercero. Sobre todo hay necesidad de hacer comprender a las señoras del coro que no son estatuas, sino personajes de carne y hueso y que contribuyen en la medida de su papel al desarrollo de la acción. Veremos si se enmiendan en lo sucesivo.*

*Terminaremos, no por ser obligados, sino porque a ello nos mueve el reconocimiento, felicitando a la empresa por la venida de Gayarre, hecho que por sí solo bastaría a la gratitud de cuantos ansiaban conocer al artista eminente, gloria de nuestra patria.*

Ignacio Vidal<sup>621</sup>

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

---

<sup>621</sup> El Mercantil Valenciano, 5 de abril de 1881.

Fernando Torner Feltrer  
José Salvador Blasco Magraner  
Francisco Carlos Bueno Camejo

Massimo Ciapini, el alicantino Manuel Carbonell Villar y el valenciano Pedro Fárvaro y, finalmente, el bajo italiano Augusto Fiorini.

No quisiéramos acabar este apartado sin mencionar a los comprimarios y partiquinos. Aunque en la práctica se confunden, pues hoy en día se denominan comprimarios a todos ellos, existía una diferencia sutil entre ambos tipos de cantantes *in illo tempore*. El comprimario interpretaba un papel de tercer orden, muy secundario, aunque no por ello tuviese menor valor. Por su parte, la participación del partiquino queda reducida casi al de un figurante que canta unas pocas frases durante toda la ópera. Todos ellos, comprimarios y partiquinos, eran cantantes locales, valencianos. Uno de los que más veces pisó el proscenio fue Liberato González. En la prensa hubo una polémica entre un partiquino anónimo y el crítico del diario Las Provincias, “Elecé”, en las postrimerías de la monarquía de Alfonso XII<sup>622</sup>.

### **Los Directores de Orquesta**

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

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

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

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

### **Las Orquestas, Coros y Cuerpos de Baile**

No hubo en Valencia una orquesta estable de ópera, que se dedicase por entero a este supremo género del teatro lírico. Los profesores de orquesta eran escasos, por lo que, en ocasiones, su plantilla tenía que ser reforzada con efectivos humanos procedentes de Madrid y Barcelona. El caso anecdótico de una niña tocando el arpa en el foso del Teatro Apolo es un claro ejemplo del raquitismo

---

<sup>622</sup> Véase TORNER FELTRER, F: *Historia de la ópera en Valencia. La monarquía de Alfonso XII*, Tesis Doctoral, Universitat de València, 2015.

numérico de los instrumentistas. Al tratarse de contrataciones ocasionales, por *bolos*, a menudo las ejecuciones de los músicos en el foso dejaba mucho que desear, según constata la crítica valenciana. En los albores del siglo XIX, los profesores de orquesta se agruparían en el Ateneo.

Aunque sí existían plantillas corales y cuerpo de baile en la ciudad del Turia, lo bien cierto es que hubieron de ser reforzados con coristas procedentes del Teatro Real de Madrid. Otro tanto puede decirse del cuerpo de baile, aunque en este caso la crítica nos procura una información muy exigua<sup>623</sup>.

### ***Escenografías, Pintores Escenógrafos y Escenarios***

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

Entre los grandes escenógrafos catalanes, que visitaron el proscenio del Teatro Principal, destaca sobremanera Francesc Soler i Rovirosa, el capitán de la escuela escenográfica romántico-realista catalana. Valencia era la principal ciudad clientelar de la escenografía catalana, por delante de Alicante y Palma de Mallorca, dentro del área lingüística común, según Isidre Bravo<sup>624</sup>. Otro escenógrafo catalán que visitó la ciudad del Turia fue José Planella y Coromina. El italiano Achille Amato fue el escenógrafo extranjero que menciona la prensa valenciana, en el Teatro Principal.

La familia Alós, la mejor saga valenciana de escenógrafos, trabajó durante esta época, pero vinculados a la maquinaria escénica y la luminotecnia. Ramón Alós era el maquinista habitual del Teatro Principal. Por su parte, Ricardo Alós, –quien años después sería el pintor escenógrafo de las óperas de Salvador Giner– se encargó de la Luz Drumond. La luz de calcio o Luz Drumond se utilizó en los coliseos decimonónicos<sup>625</sup>. Así lo expresa Marie Salgues: “Al lado del pintor escenógrafo, del peluquero o del sastre, este profesional hace su salida al mundo del espectáculo, por ejemplo en 1876–1877, cuando se nombra a Miguel Rodríguez, encargado de las «luces Drumond», para el teatro Martín”<sup>626</sup>. La Luz Drumond se instaló en los teatros por aquellos años, a fines del Sexenio

---

<sup>623</sup> Véase TORNER FELTRER, F: *Historia de la ópera en Valencia, Op. Cit.*

<sup>624</sup> Véase BRAVO, I.: *L'Escenografia Catalana*, Diputació de Barcelona, Barcelona, 1986, p. 347.

<sup>625</sup> Es un tipo de luz de escenario que funciona cuando una llama de oxihidrógeno se proyecta sobre una malla cilíndrica de cal viva, que puede llegar a alcanzar la temperatura de 2572º C antes de fundirse. Genera una iluminación de alta intensidad.

<sup>626</sup> SALGUES, M.: *Teatro patriótico y nacionalismo en España: 1859-1900*, Pressas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2010, p. 88.

Fernando Torner Feltrer  
José Salvador Blasco Magraner  
Francisco Carlos Bueno Camejo

Democrático y comienzos de la monarquía de Alfonso XII. Así, por ejemplo, en el Teatro Principal de Zaragoza se instaló en 1874<sup>627</sup>.

Aún no trabajaba la sastrería de la familia valenciana Peris, como sí lo hará luego durante la monarquía de Alfonso XIII. La prensa recoge la participación de la sastrería de Ramón Mora, vinculada al Liceo de Barcelona, así como la sastrería hispano-italiana de Vasallo y Malatesta<sup>628</sup>.

### ***Compañías y Empresarios***

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

Los empresarios arrendaban el Teatro Principal a la Diputación de Valencia. Por obligación contractual, debían ofrecer una temporada de ópera y destinar parte de la recaudación de la misma al Hospital Provincial. Solían encargar a un director de orquesta el *ajuste* –término decimonónico con el que se denominaba a la contratación de cantantes. Así se conformaba la compañía. Luego venían las contrataciones de los profesores de orquesta, los coros, el cuerpo de baile y banda de música en escena, cuando era necesario. El director de orquesta –a cuyo nombre figuraba la compañía- ofrecía un programa de óperas de acuerdo con los repertorios de los primeros cantantes contratados, en la mayoría de los casos. Con todo, había una gran improvisación. Si a este hecho unimos las abundantes indisposiciones de salud de los cantantes, –a menudo rescindían los contratos o, simplemente, no venían-, el resultado era que las óperas anunciadas en el cartel se cambiaban por otras con precipitación, con los lógicos resultados deficientes.

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

---

<sup>627</sup> Véase GARCÍA GUATAS, M.: *La España de José Martí*, Prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2014, p. 113.

<sup>628</sup> Véase TORNER FELTRER, F: *Historia de la ópera en Valencia*, Op. Cit.

Empresarios que tuviesen una mentalidad abierta hubo muy pocos. José de la Calle fue un empresario enérgico, valiente, audaz, que resolvía los problemas con celeridad. Es probable que las constantes tribulaciones, que aquejaban a la contratación de cantantes en el Teatro Principal, fuese una de las causas de su traslado a Valladolid, en donde De la Calle había establecido contactos. Su craso error fue la racanería a la hora de invertir en la plantilla canora, reducida, y en las escenografías. Por su parte, Elías Martínez fue un empresario ambicioso; aunque, a nuestro humilde entender, su política fue errónea. Se hizo con el monopolio teatral de la ciudad de Valencia, al tener en sus manos, simultáneamente, los Teatros Principal, Apolo y Princesa. Sin embargo, pretender que los tres coliseos ofreciesen a la vez ópera, zarzuela y dramaturgia, en lugar de *especializar* a cada uno, no dio los resultados apetecidos. Provocó una cierta confusión y, lo que es más grave, tenía que dividir la plantilla de los profesores de orquesta entre las funciones de ópera y las de zarzuela, resintiéndose así la calidad artística de las representaciones de ópera, al disponer de unas raquíticas plantillas instrumentales en el foso.

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

El sistema, pues, de contratación era el *bolo*, algo tan valenciano e hispánico: constituir una compañía para una temporada o unas determinadas funciones. Los *bolos* solían reforzarse con la presencia de algún gran cantante, como broche final a la anualidad teatral. Así se contrató a Julián Gayarre. A pesar del *bolo*, hemos podido rastrear la supervivencia de algunas *troupes*, quienes transitaban a otras ciudades con parte de los cantantes que habían actuado en Valencia. Amén de la dependencia con Madrid y Barcelona, algunas compañías se desplazaron a ciudades de menor entidad demográfica: Valladolid – seguramente por la relación con José de la Calle-, Murcia, Alicante y Alcoy. De manera que Valencia estaba dentro de un circuito de segunda categoría, supeditada al *hinterland* conformado por el Teatro Alla Scala de Milán, el Teatro Real de Madrid y el Liceo de Barcelona.

### ***Precios, Localidades y Tipos de Funciones***

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

Fernando Torner Feltrer  
José Salvador Blasco Magraner  
Francisco Carlos Bueno Camejo

Las funciones *a beneficio* se llevaban a cabo en las postrimerías de la temporada. Su recaudación iba destinada a los bolsillos de los primeros cantantes, quienes escogían la ópera o una miscelánea de actos sueltos de varias óperas, para su *beneficio*. Era como una suerte de gratificación extraordinaria. En estas funciones, el cantante *beneficiado* recibía asimismo dádivas en especie, a menudo objetos de oro, plata y, en el caso de que la beneficiada fuese una cantante femenina, abalorios con piedras preciosas. En algunas ocasiones la prensa hace una lista de los regalos. Obviamente, los más cuantiosos fueron los donados a Julián Gayarre. En el caso del *divo* navarro, la prensa dedicó una columna especial del texto del periódico para detallar con prolijidad las dádivas, así como los donantes de los mismos.

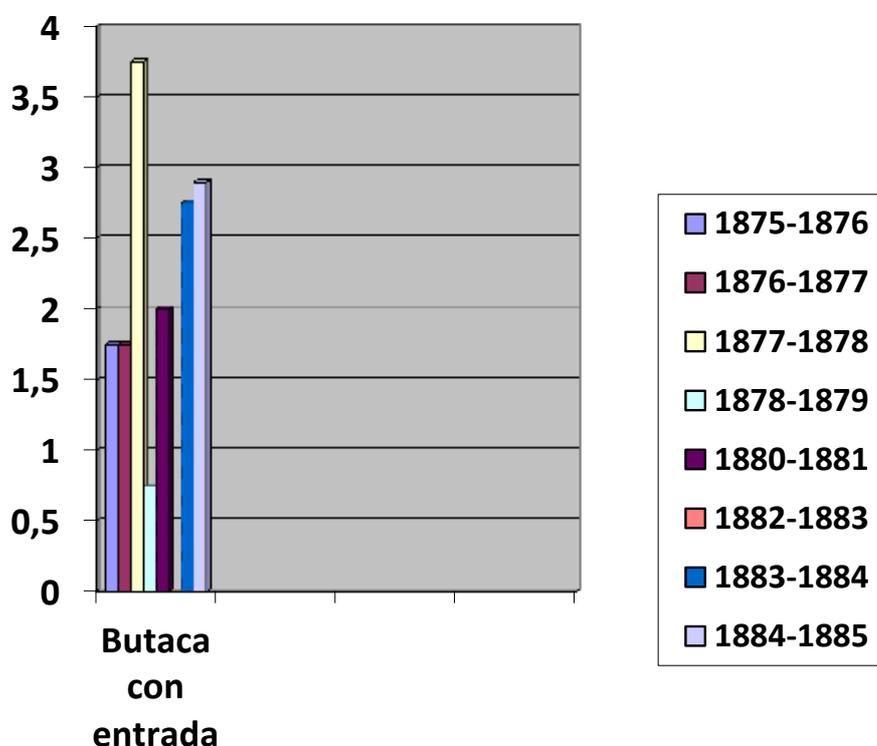
Las localidades estaban estratificadas en orden de precios, las cuales estaban en sintonía con la importancia social de sus ocupantes. Estaban en razón directamente proporcional a la cercanía al escenario y a su ubicación en altura del coliseo, comenzando por la planta baja, dentro de una disposición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

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

Para poder bosquejar una panorámica mínimamente rigurosa, hemos tenido en cuenta el número de funciones del abono, dividiendo el precio total del abono de las localidades por la cantidad de representaciones que incluía el abono. Hemos escogido la localidad de “butaca”, por ser harto emblemática. Aquí, es necesario hacer otra aclaración: dado que los precios se ofrecieron en reales de vellón hasta la temporada 1882-1883, inclusive, y a partir de la temporada siguiente, 1883-1884, se anunciaron en pesetas, hemos tenido que dividir por 4 las tarifas expresadas en reales de vellón, para homogeneizar todas las cantidades en pesetas. En algunas temporadas no tenemos datos: 1879-1880 y 1881-1882. Todos ellos están referidos al Teatro Principal<sup>629</sup>.

---

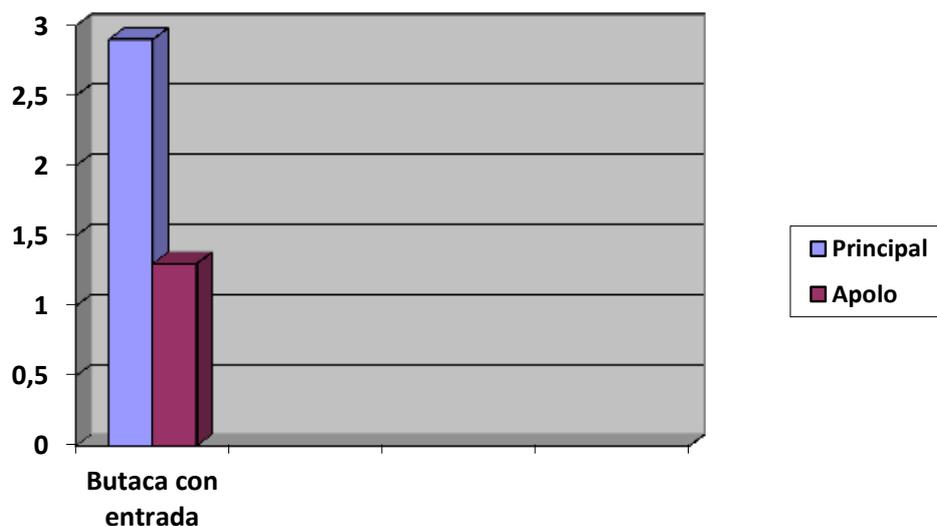
<sup>629</sup> Véase TORNER FELTRER, F: *Historia de la ópera en Valencia, Op. Cit.*



La temporada 1877–1878 es la que registró los precios más elevados. Ello se debe a que las dos sopranos estelares, Bianca Donadío e Isabella Gianetti-Gianoli cobraban unos *cachettes* elevadísimos. En el caso de la última función de Bianca Donadío, el precio de la butaca se disparó a los 22 reales de vellón, esto es, *iiii5* pesetas!!!!. No podemos apreciar, en las tarifas del Teatro Principal, el impacto de las actuaciones de Julián Gayarre, pero todo parece indicar que los precios eran menores al de las cantantes transalpinas. En general, se observa una evolución al alza de las tarifas de la localidad de butaca, sobre todo a partir de la temporada teatral 1880-1881.

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

Fernando Torner Feltrer  
José Salvador Blasco Magraner  
Francisco Carlos Bueno Camejo



### ***El Público***

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

El aficionado valoraba en grado sumo las grandes voces. Si Julián Gayarre no cantaba en una ópera determinada, entonces el público se retraía, con una asistencia menor a la función. Si la ópera no era excesivamente popular dentro del repertorio, como es el caso de *Lucrecia Borgia*, tampoco se llenaba el aforo. Los valencianos asistentes al Teatro Principal eran muy generosos en sus manifestaciones de aprobación, con estruendosos aplausos, que obligaban a los cantantes a *bisar* o repetir las arias más célebres. Acostumbraban a lanzar flores al proscenio, o bien, pequeñas tarjetas con dedicatorias. Tenían poco respeto por el espectáculo, pues cuchicheaban durante la representación. Tan sólo cuando intervenía Julián Gayarre, el silencio era sepulcral.

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

### ***La Crítica Musical y Los Musicógrafos***

De acuerdo con Román de la Calle, los parámetros del discurso crítico se enmarcan en cuatro funciones, a saber: la mediática, la interpretativa, la evaluativa y la autocrítica<sup>630</sup>. La crítica musical valenciana excluyó la última de ellas. Tan sólo Ignacio Vidal Teruel esboza mínimamente algún juicio sobre sus valoraciones críticas, pero no llega a replantearse la misión del crítico, desde un punto de vista *metacrítico*. De las restantes, son las funciones interpretativas y evaluativas aquellas en las que más se prodigaron.

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

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

En la función mediática, el crítico pontificaba con frecuencia sobre los repertorios y la política teatral de los empresarios arrendadores. Consciente de la influencia de la prensa, sus opiniones en alguna ocasión fueron escuchadas y así se recogió en los periódicos. Como en la prensa italiana, se atrevían a ejercer una influencia mediadora, de opinión, sobre los lectores y aficionados, recomendando unas partituras determinadas y denostando otras obras que estaban ya demasiado manoseadas, por repetirse incesantemente. Las óperas de Verdi anteriores a *Aida*, en particular la tríada compuesta por *La Traviata*, *Il Trovatore* y *Rigoletto* era censurada por su hastío y caducidad. *Aida* es la obra más apreciada de Verdi, valorada por su novedad y también porque se acerca a la *Grand Opéra* francesa.

Sorprende, en cambio, que las óperas del *belcantismo* italiano eran muy apreciadas por la crítica musical. No obstante, sin duda, las más veneradas en aquél tiempo eran las óperas de Meyerbeer. Son frecuentes los párrafos elogiosos hacia el compositor alemán afincado en Francia. Incluso cuando, entre el rifirrafe acaecido entre un partiquino y “Elecé”, este crítico del diario Las

---

<sup>630</sup> Véase DE LA CALLE, R.: *Estética y Crítica*, Edivart, Valencia, 1983, p. 47.

Fernando Torner Feltrer  
José Salvador Blasco Magraner  
Francisco Carlos Bueno Camejo

Provincias se defiende admitiendo que él también valora mucho al máximo exponente de la *Grand Opéra* francesa.

Cuando las críticas eran anónimas, muchas veces reducidas a *sueños*, seguramente redactadas por un periodista de la redacción, más o menos familiarizado con el teatro lírico, el texto tiene una orientación gacetillera, que no rebasa la mera crónica, aunque hay un mínimo de enjuiciamiento crítico evaluativo<sup>631</sup>.

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

Los tres bloques restantes conforman el *ordinario* de la crítica. El primero, con frases a modo de muletillas, como, por ejemplo, “el teatro ofrece un brillante aspecto” y las “toilettes de las damas”, se detiene en observar al público de los palcos de platea, prosenios y butacas. Cuando hay una personalidad relevante de las autoridades civiles y militares, se recoge su presencia o bien, su ausencia. Este primer bloque contempla la ópera como un acto social y, en cierto sentido, no ha dejado nunca de serlo.

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

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

El cuarto y último bloque, opcional, es el dedicado a la escenografía, atrezzo y vestuarios. Sólo se glosa muy someramente cuando se renueva la escenografía, o

---

<sup>631</sup> Véase TORNER FELTRER, F: *Historia de la ópera en Valencia*, Op. Cit.

bien para censurar los viejos telones. Otro tanto puede decirse de los vestuarios, apropiados o anacrónicos. No hay, pues, un análisis artístico, desde el punto de vista de la historia del arte, de los escenarios ni la vestimenta teatral.

La lista de críticos musicales es relativamente abundante. Por el diario El Mercantil Valenciano, destaca sobremanera Ignacio Vidal y Teruel. El doctor Rafael Polanco Olmos analiza la figura de Ignacio Vidal, pero ya durante la monarquía de Alfonso XIII, entre 1912 y 1917<sup>632</sup>. De acuerdo con Rafael Polanco Olmos, Ignacio Vidal inició su carrera periodística de la mano de Francisco Peris Mencheta, fundador del diario La Correspondencia de Valencia. Por consiguiente, no puede tratarse de la misma persona, primero por una cuestión cronológica y segundo, porque Ignacio Vidal y Teruel ya trabajaba en El Mercantil Valenciano con anterioridad. Nos cuesta creer, asimismo, que Ignacio Vidal y Teruel ejerciese la crítica musical durante cuatro décadas. Sí que es posible, en cambio, que quizás la persona de Ignacio Vidal que recoge Rafael Polanco Olmos fuese hijo de Ignacio Vidal y Teruel. Además de *heredar* el mismo nombre y el primer apellido, el estilo de las críticas de ambos es bastante similar. Para el doctor Polanco Olmos, las críticas de Ignacio Vidal son las más exigentes “y su cometido lo realizaba con solvencia y ponderación”<sup>633</sup>. En efecto, las críticas de Ignacio Vidal y Teruel, durante la monarquía de Alfonso XII, son escrupulosas, y las escribía con profundo conocimiento de la técnica canora y del teatro lírico, amén de sus contenidos musicales. Todo cuanto hemos podido saber de Ignacio Vidal y Teruel es que era profesor de música. El Mercantil Valenciano contó con un segundo crítico, que firmaba como “Veyté”. Su participación en la tribuna del rotativo liberal registra una asiduidad menor que la de Ignacio Vidal y Teruel. No obstante, era también un musicógrafo bastante meticuloso, aunque con una calidad levemente inferior a Ignacio Vidal y Teruel, en lo tocante a los aspectos intrínsecamente musicales.

Por su parte, el diario Las Provincias contó con una nómina más abultada. El trío de críticos anónimos que se cobijan bajo las siglas “G”, “A.A.C.” y “A. LL.”, ofrecen una calidad bastante uniforme, por debajo de los musicógrafos de El Mercantil Valenciano. En el caso del firmante con la letra “G”, nuestras dudas son mayores. De nuevo, Polanco Olmos analiza el cometido de Enrique González Gomá, a quien descubre en los años de 1912 y 1913. González Gomá también rubricaba sus críticas con la inicial “G”, correspondiente a su segundo apellido. Enrique González Gomá ejerció la crítica en el Diario de Valencia, La Voz de Valencia y Levante<sup>634</sup>. Un cometido posterior a la monarquía de Alfonso XII y, además, bien metido en el siglo XX, fue cuando El Mercantil Valenciano fue rebautizado como “Levante”. También nos resulta difícil creer que se trate del mismo autor. Aquí la cronología aún resulta más abultada. El mencionado trío de críticos, “G”, “A.A.C.” y “A. LL.”, es buen conocedor de las óperas que

---

<sup>632</sup> POLANCO OLMOS, R.: *La crítica musical española en los albores del siglo XX*. Op. Cit., p. 70.

<sup>633</sup> *Idem*.

<sup>634</sup> *Ibid*, p. 80.

Fernando Torner Feltrer  
José Salvador Blasco Magraner  
Francisco Carlos Bueno Camejo

suben al proscenio, pero no parece que sean músicos o musicólogos; por cuanto los aspectos intrínsecos musicales son elididos o comentados sucintamente.

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

### **Los Repertorios y Los Teatros**

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

En el diagrama de barras que hemos elaborado a continuación, puede apreciarse cómo Giuseppe Verdi fue el compositor más representado en Valencia. Al compositor de Busseto se le dedicaron ciento setenta y cuatro funciones de un abanico muy variado de óperas, desde las compuestas en época temprana, *-I Lombardi alla Prima Crociata-*, hasta la más reciente *-Aida-*. Dentro del orbe itálico, el *belcantismo* sale bien parado. Las óperas de Donizetti, el segundo autor en importancia, subieron a la escena en setenta y ocho ocasiones. La distancia entre el compositor bergamasco y el siciliano Vincenzo Bellini es considerable, pues aquél dobla a éste en cuanto al número de representaciones. Se llevaron a cabo treinta y tres funciones de obras de Bellini, reducidas a la tríada formada por *La Sonnambula*, *Norma* e *I Puritani*. Con un solo título, su ópera de cabecera, *Saffo*, Pacini ocupa un digno lugar en el *póker de ases belcantista*, con 10 representaciones. Por el contrario, no fue la monarquía de Alfonso XII una época en donde brillara Rossini: sólo se produjo la *mise en scène* de una ópera bufa, *Il Barbiere di Siviglia*, y lo hizo en siete ocasiones. De las óperas *serias* del Cisne de Pésaro tan sólo *Otello* (dos representaciones) subió a la escena del Teatro Principal. No se celebraron otras óperas bufas como *La italiana en Argel*, *El turco en Italia* o *La Cenerentola*. Las óperas de Giuseppe Saverio Mercadante no fueron representadas nunca. Completa el menú italiano la ópera *Ruy Blas*, de Filippo Marchetti, con once funciones, de vida efímera, asociada precisamente a la monarquía de Alfonso XII, y que desaparecería de la escena poco después, y *Mefistofele*, de Arrigo Boito, representada en dos ocasiones.

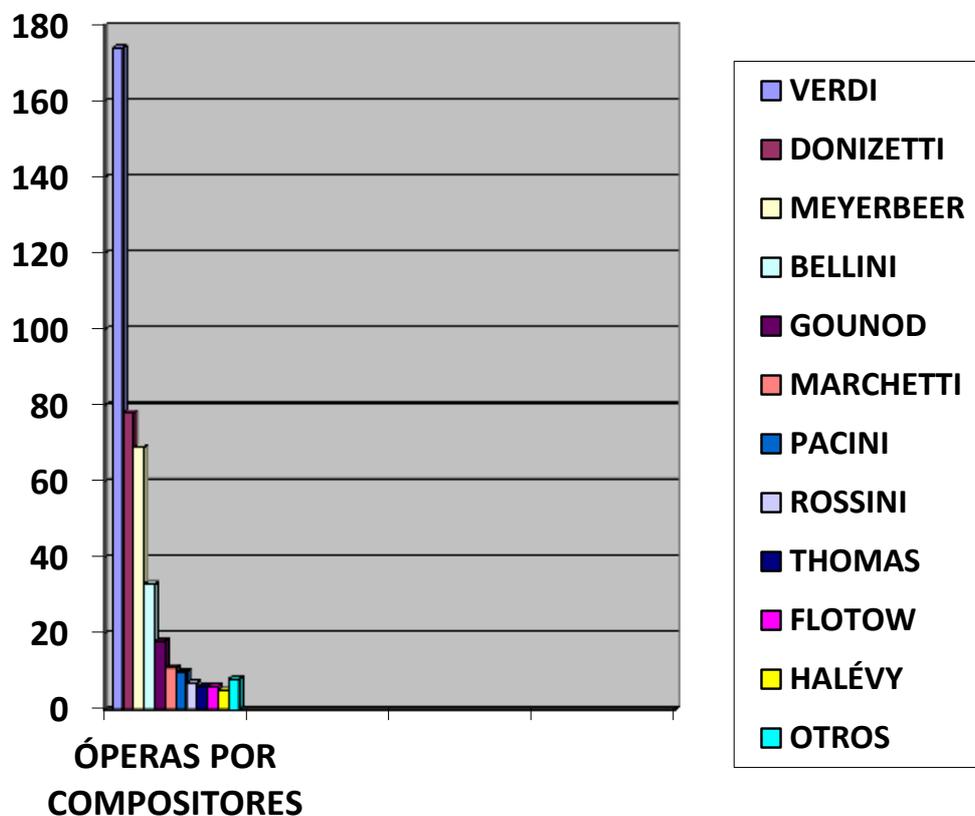
La ópera francesa ocupa el segundo lugar en el podio, pero fue una ópera muy querida, tanto por la prensa como por el público. En conjunto, las óperas galas resisten el paso del tiempo, al menos durante este decenio 1875-1885.

Meyerbeer es, con mucho, el compositor de la *Grand Opéra* francesa más representado: en sesenta y nueve ocasiones. De entre sus títulos, destacaron especialmente sus *capolavori*: *Los Hugonotes* y *La Africana*. Charles Gounod está muy bien colocado, con una única ópera, *Faust*, que se representó dieciocho veces. Tanto Ambroise Thomas como Halévy sólo vieron subir un título al proscenio, como Gounod, respectivamente: *Mignon* (seis representaciones) y *La Juive* (cinco representaciones).

En la ópera germánica, únicamente figura Friedrich Von Flotow, con *Marta*, representada en seis ocasiones. Era una obra popular, querida por las compañías de ópera y, sobre todo, de zarzuela. Aunque alemán, sin embargo el modelo que sigue Von Flotow en su obra de cabecera es el francés de Auber. Ninguna de las óperas de Wagner se estrenó en Valencia durante el decenio. Habrá que esperar a la Regencia de María Cristina de Habsburgo-Lorena y a la monarquía de Alfonso XIII, para que el germano pueda ver cómo se estrenan sus títulos en Valencia.

La ópera española es testimonial, residual, quedando reducida a *Guzmán el bueno* (tres representaciones), que no se consolida en el repertorio, y a una esporádica *Marina* (una representación), que –aunque bien asentada en los menús de los teatros- subía a la escena en la versión de zarzuela, por lo que el formato operístico que Arrieta le dio posteriormente era más caro de ver: la versión operística sólo se produjo en una ocasión. El resto son partituras de algunos directores de orquesta, compositores, que aprovecharon su paso por el Teatro Principal de Valencia para representar sus obras: Boniccioli y Reparaz representaron sus respectivas óperas de cabecera en una ocasión cada uno.

Durante el decenio 1875-1885, el Teatro Principal mantiene la vida operística prácticamente en solitario. El Teatro Apolo apenas consigue hacerle sombra, con funciones de ópera aisladas, muy esporádicas. No obstante, a partir del verano de 1884, en donde el coliseo de la calle Don Juan de Austria celebró una temporada estival, y, sobre todo, con el arribo de la temporada teatral 1884-1885, el Teatro Apolo comenzó a rivalizar con el Teatro Principal, con un abono de veinte funciones. El Teatro Princesa fue siempre un proscenio de zarzuela –por lo que al teatro lírico respecta-, aunque celebró algunas funciones de ópera, con un valor meramente anecdótico, durante las temporadas 1878-1879 (cuatro funciones) y 1882-1883 (dos funciones).



### 3. Conclusiones

La historia de la ópera en Valencia durante la monarquía de Alfonso XII es un periodo con más luces que sombras. Podemos afirmar que, durante todo aquel periodo, los coliseos eran concebidos como auténticos cajones de sastre, donde tenían cabida todo tipo de manifestaciones escénicas, desde los varietés a los espectáculos de ópera y zarzuela<sup>635</sup>.

En la capital del Turia, el Teatro Principal era prácticamente, a excepción del Apolo, el único coliseo en el que se representaban óperas con asiduidad. Tal como afirma Torner<sup>636</sup>, no hubo nunca un genuino empresario de ópera, ni una compañía operística estable, así como tampoco ninguna orquesta que se especializara en este tipo de teatro lírico, con lo que la calidad del espectáculo

<sup>635</sup> TORNER FELTRER, F. *et al.*: “La ópera en Valencia durante la monarquía de Alfonso XIII”, en *Itamar. Revista para la investigación musical: Territorios para el Arte*, N. 4, Universidad de Valencia-Rivera Editores, Valencia, 2010, p. 136. Disponible en: <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/index> (ARCHIVOS)

<sup>636</sup> *Ibid.*

fue en ocasiones ínfima y las temporadas teatrales de poca calidad<sup>637</sup>. Las óperas se escenificaban con premura, escasez de ensayos y con una escenografía tan vetusta que en ocasiones provocaba la carcajada de los espectadores. No obstante, también fue la década en la que tuvieron lugar las brillantes actuaciones del divo navarro Julián Gayarre, que tanto deslumbraron a prensa y público. Asimismo, Valencia siguió siendo una plaza fuerte de la ópera italiana. En este sentido, el público valenciano estaba familiarizado con las obras verdianas y con el estilo *belcantista*, representado este último por la figura de Donizetti. También la *Grand Opéra* francesa, con Meyerbeer como compositor destacado, se impuso en las carteleras de los coliseos valencianos a finales del siglo XIX. En los últimos años del reinado de Alfonso XII el Teatro Apolo comenzó a programar óperas en sus temporadas de teatro lírico. Este último hecho significaría el inicio de la recuperación de la actividad operística de la ciudad que alcanzaría su mayor apogeo en la primera década del siglo XX.

#### **Bibliografía**

- BRAVO, Isidre: *L'Escenografia Catalana*, Diputació de Barcelona, Barcelona, 1986.
- BUENO CAMEJO, Francisco Carlos: *Historia de la Ópera en Valencia y su representación según la crítica de arte: De la monarquía de Alfonso XIII a la Guerra Civil Española*. Valencia, Federico Doménech, Generalitat Valenciana, Diputació de València SARC, 1997.
- DE LA CALLE, Roman: *Estética y Crítica*, Edivart, Valencia, 1983.
- TORNER FELTRER, F: *Historia de la ópera en Valencia. La monarquía de Alfonso XII*. Tesis Doctoral, Universitat de València, 2015.
- TORNER FELTRER, F; BLASCO MAGRANER, J, S; BUENO CAMEJO, F, C: “La ópera en Valencia durante la monarquía de Alfonso XIII”, en *Itamar. Revista para la investigación musical: Territorios para el Arte*, Universidad de Valencia-Rivera Editores, Valencia, 2010.
- GARCÍA GUATAS, Manuel: *La España de José Martí*, Prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2014.
- POLANCO OLMOS, Ramón: *La crítica musical española en los albores del siglo XX. El paradigma de la crítica musical valenciana*, Sociedad Latina de Comunicación Social, Cuadernos de Bellas Artes nº 17, Colección Música, La Laguna, (Tenerife), 2013.

---

<sup>637</sup> TORNER FELTRER, F: *Historia de la ópera en Valencia. Op. Cit.*, pp. 524-525.