

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE



AÑO 2021

7

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE

REVISTA INTERNACIONAL

N. 7

AÑO 2021



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

EQUIPO EDITORIAL

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.

DIRECCIÓN

Jesús Alcolea Banegas
Vicente Manuel Claramonte Sanz
Rosa Iniesta Masmano
Rosa M^a Rodríguez Hernández

COMITÉ DE REDACCIÓN

Jesús Alcolea Banegas
José Manuel Barrueco Cruz
Vicente Manuel Claramonte Sanz
Rosa Iniesta Masmano
Rosa M^a Rodríguez Hernández

COMITÉ CIENTÍFICO

Rosario Álvarez. Musicóloga. Catedrática de Musicología. Universidad de La Laguna, Tenerife, España.

Alfredo Aracil. Compositor. Universidad Autónoma de Madrid, España.

Leticia Armijo. Compositora. Musicóloga. Gestora cultural. Directora General del Colectivo de Mujeres en la Música A.C. y Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte, México.

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

Xoan Manuel Carreira. Musicólogo y periodista cultural. Editor y fundador del diario www.mundoclasico.com (1999-...), España.

Pierre Albert Castanet. Compositeur. Musicologue. Université de Rouen. Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, France.

Giusy Caruso. Pianista. Musicologa. Ricercatrice in IPEM (Istituto di Psicoacustica e Musica Elettronica) Dipartimento di Musicologia, Università di Ghent, Belgio.

Olga Celda Real. Investigadora Teatral. Dramaturga. King's College London. University of London, Reino Unido.

Manuela Cortés García. Musicóloga. Arabista. Universidad de Granada, España.

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, France.

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, de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universitat de València, España.

Christine Esclapez. Professeure des universités - Membre nommée CNU 18e section - UMR 7061 PRISM (Perception Représentation Image Son Musique) / Responsable de l'axe 2 (Créations, explorations et pratiques artistiques) - Responsable du parcours Musicologie et Création du Master Acoustique et Musicologie - Membre du Comité de la recherche UFR ALLSH - POLE LETTRES ET ARTS. Aix-Marseille Université, France.

Reynaldo Fernández Manzano. Musicólogo. Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, España.

Antonio Gallego. Musicólogo. Escritor. Crítico Musical. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España.

Loenella Grasso Caprioli. Presidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Brescia.

Anna Maria Ioannoni Fiore. Musicologa. Pianista. Vicepresidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Pescara, Italia.

Adina Izarra. Compositora. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

Pilar Jurado. Cantante. Compositora. Productora. Directora artística y ejecutiva de MadWomenFest. Presidenta de la SGAE, España.

Jean-Louis Le Moigne. Chercheur au CNRS, Paris. Vice-président d'APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France.

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

Yván Nommick. Pianista. Director de Orquesta. Compositor. Musicólogo. Catedrático de Musicología de la Universidad de Montpellier 3, Francia.

Juan Bernardo Pineda. Coreógrafo, bailarín y artista plástico. Profesor titular de Performance y Lenguaje audiovisual en la Universidad de Zaragoza, España. Profesor invitado en la Kocaeli Universitesi y Sakarya, Universidad de Turquía. Miembro del International Dance Council, UNESCO.

Carmen Cecilia Piñero Gil. Musicóloga. IUEM/UAM. ComuArte. Murmullo de Sirenas. Arte de mujeres, España.

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

Rubén Riera. Guitarrista. Docente titular. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

Dolores Flovia Rodríguez Cordero. Profesora Titular Consultante de Didáctica aplicada a la Música. Departamento de Pedagogía-Psicología. Universidad de las Artes, ISA, La Habana, Cuba.

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

Pepe Romero. Artista Plástico. Performer. Universidad Politécnica de Valencia, España.

Ramón Sánchez Ochoa. Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música, España.

Cristina Sobrino Ducay. Gestora Cultural. Presidenta de la Sociedad Filarmónica de Zaragoza, España.

José M^a Sánchez-Verdú. Compositor. Director de Orquesta. Pedagogo. Profesor en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, España. 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 Pensé Complexe, España.

Álvaro Zaldívar Gracia. Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música. Director del gabinete técnico de la Subsecretaría del Ministerio de Educación. Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de Murcia y Miembro correspondiente de las Reales Academias de Bellas Artes de Madrid, Zaragoza y Extremadura, España.

Portada: *Levedad*, Bocetos de Mujer
Daniela Hlavsova y Tony Montesinos, bailarines
Juan Bernardo Pineda, coreografía, edición y realización
José María Hortelano, operador de cámara

ITAMAR cuenta con los siguientes apoyos institucionales:

Universidad de Jaén, España



UNIVERSIDAD DE JAÉN

Universidad de Buenos Aires, Argentina



Université de Rouen (Francia)



Aix-Marseille Université, Francia



Conservatorio Nacional Superior de París,
Francia

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

CIDMUC, La Habana, Cuba



Comunidad Editora Latinoamericana,
Argentina



Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas (CONICET) de
Argentina



Universidad de Artes, Ciencias y
Comunicación, Chile



Comunidad Internacional de
Pensamiento Complejo, Argentina



APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, Paris



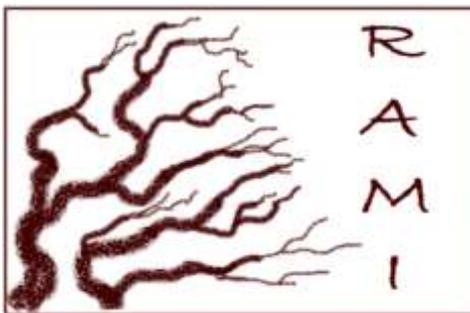
Colectivo de Mujeres en la Música.
Coordinadora Internacional de
Mujeres en el Arte, ComuArte

MadWomanFest



RAMI - associazione per la Ricerca
Artistica Musicale in Italia

Universidad de Zaragoza



Departamento de
Expresión Musical,
Plástica y Corporal
Universidad Zaragoza

King's College London,
United Kingdom

Universidad de las Artes de
Guayaquil, Ecuador



Université des Antilles, Guyane



ITAMAR. REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE
Nº 7, Año 2021 I.S.S.N.: 2386-8260
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València (España)

Artículos de investigación

El Teatro Principal de Valencia durante la temporada teatral 1875-1876

Fernando Torner Feltrer
José Salvador Blasco Magraner
Universitat de València

Resumen. El presente artículo revisa toda la actuación operística que hubo en Valencia durante la temporada de 1875 a 1876, la primera que coincide con la restauración de la monarquía de Alfonso XII. A través de la actividad que se produjo en el Teatro Principal de Valencia, examinamos toda la labor operística que hubo en esta ciudad, ya que fue el único lugar donde se representó ópera en Valencia. Una temporada marcada, sin duda alguna, por el estreno de la obra de Verdi, *Aida*. Un debut que fue posible gracias a la participación del tenor asturiano Lorenzo Abruñedo. Señalamos, asimismo, la importante presencia de la soprano Anna Romilda Pantaleoni, una de las cantantes más sobresalientes en aquel momento en los teatros europeos.

Palabras clave. Ópera, Valencia, Teatro Principal, *Aida*, Abruñedo, Pantaleoni.

Abstract. This article reviews all the operatic performance that took place in Valencia during the season from 1875 to 1876, the first that coincides with the restoration of the monarchy of Alfonso XII. Through the activity that took place in the Teatro Principal of Valencia, we examined all the operatic work that took place in this city, since it was the only place where opera was performed in Valencia. A season marked, without a doubt, by the premiere of Verdi's work, *Aida*. A debut that was possible thanks to the participation of the asturian tenor Lorenzo Abruñedo. We also note the important presence of the soprano Anna Romilda Pantaleoni, one of the most outstanding singers at that time in European theaters.

Keywords. Opera, Valencia, Theater, *Aida*, Abruñedo, Pantaleoni.

Características generales

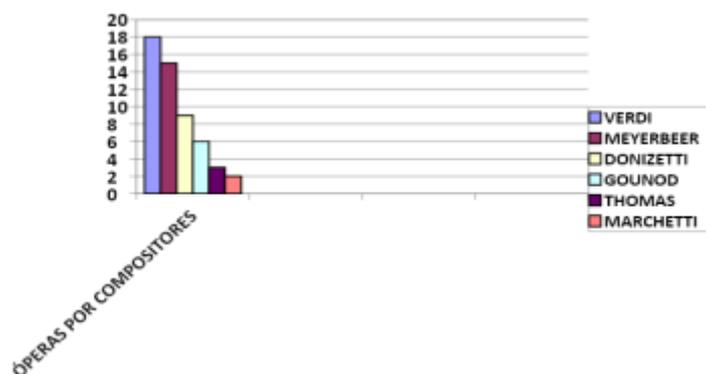
Como puede verse en el siguiente diagrama de barras, Verdi es el compositor más representado durante la temporada teatral 1875-1876, con un menú variado de obras, pero sobre todo por el número de funciones de *La Forza del Destino* (7) y el tirón que supuso el estreno en Valencia de *Aida* (5). Hemos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

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

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

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

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



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

En la cavatina de Rosina de la ópera *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini se proclama que “Una voce poco fa”. Es una gran verdad. Porfiar el elenco de una compañía a una única voz de primera fila, la soprano Anna Romilda Pantaleoni, no fue suficiente garantía para triunfar, aun cuando la Señora Pantaleoni

cosechó notables éxitos. El cuadro canoro estuvo caracterizado por cantantes que no dieron la talla, sobre todo en las óperas belcantistas –donde se necesita el dominio de la coloratura- y en las francesas, que requieren también de cantantes con recursos ante la conjunción de grandes masas en escena. La calidad artística mejoró con la llegada del tenor ovetense Lorenzo Abruñedo y el bajo mallorquín Uetam, amén de la soprano Teresina Singer; todos éstos ya con la compañía Bernis, procedente de los teatros Principal y Liceo, ambos de Barcelona.

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

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

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

1. El empresario José De la Calle arrienda el Teatro Principal

Bien entrado el estío, el 19 de julio de 1875, la prensa anunció la llegada de una compañía de ópera al Teatro Principal que procedía de Alicante¹, de donde se había despedido con una de las óperas señeras de Donizetti: *Lucia di Lammermoor*.

Las ansias por disfrutar de una temporada de ópera no se hicieron esperar en la prensa. En una breve reseña, *El Mercantil Valenciano* se preguntó “¿Cuándo tendremos en Valencia una compañía de ópera digna de este inteligente público?”², por cuanto, al día siguiente, ya se anunció la presencia de esa compañía, alegando que había llegado a la capital del Turia «anteanoche»³. Sin embargo, fue un espejismo.

La clave de la inactividad operística teatral, en suma, radicaba en el pliego de condiciones que imponía la entidad beneficiaria del arrendamiento del Teatro Principal: el Hospital⁴. El empresario arrendatario debía contratar, al menos,

* Fecha de recepción: 10-10-2020/ Fecha de aceptación: 1-12-2020.

¹ *El Mercantil Valenciano*, 21 de julio de 1875.

² *Ibíd.*, 20 de julio de 1875.

³ *Ibíd.*, 21 de julio de 1875.

⁴ Recordemos que el Teatro Principal era arrendado por la Diputación de Valencia, su propietaria, pero su beneficiario era el Hospital.

una compañía de ópera por temporada. Sin embargo, en las dos primeras subastas, no se presentó ninguna oferta. Ante el peligro de que la licitación del arriendo por parte del Sr. Torres –a la sazón, director del Hospital- autorizase al mejor postor en la tercera subasta, a la presentación de una compañía de declamación (teatro) o de zarzuela, o de ambas a la vez, escamoteando así la oferta de una compañía de ópera, *El Mercantil Valenciano* advirtió de las consecuencias con el fin de que la subasta se pudiese ejecutar. Una de ellas era que las posibilidades para contratar actores o cantantes de calidad eran escasas, por cuanto los primeros espadas nacionales ya habían sido contratados por los coliseos de las ciudades más importantes de la época en asuntos teatrales: Madrid, Barcelona, Sevilla y Zaragoza. Con este cúmulo de circunstancias, el rotativo aconsejaba el cierre temporal del Teatro Principal, trasladándose el público a los otros proscaenios de la ciudad, más económicos:

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

Apoyamos esta opinión en que si la compañía que se escripture para el Principal no reúne las condiciones apuntadas, muchos que van al teatro sólo por matar el tiempo, se dirigirán á los otros coliseos de menos importancia que hay en la ciudad, y en los cuales, por menos dinero, llenarán cumplidamente su objeto. No debe olvidarse en la vida, que los que asisten al teatro Principal solo por ser éste centro de reunión de la sociedad más elegante y escojida, son pocos en número, para que mediante su individual esfuerzo, pueda mantenerse aquél á la altura á que le corresponde. Por esto, y nos congratulamos de estar acordes en este puto con nuestros colegas de la capital, creemos que el Sr Torres debe dejar subsistente en el pliego de condiciones la que impone la obligación de contratar una buena compañía de ópera, pues preferible sería para los intereses del Hospital el que el teatro de su pertenencia estuviera cerrado una temporada, medio poderoso de mover el deseo á abonarse cuando llegara la oportunidad de abrirlo, á que hoy condenaran forzosamente á presenciar los entuertos que á las obras de los más distinguidos autores españoles infiriera una mala compañía de declamación ó de zarzuela,

porque mala había de ser desde el momento en que, repetimos, todos los buenos artistas españoles están escriturados para trabajar en otros teatros durante la próxima temporada de invierno.⁵

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

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

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

Es casi seguro, pues, que no se presentará ningún postor á la tercera subasta que se habrá de verificar muy pronto por lo avanzado de la estación y, en este caso, ¿cerrará sus puertas para toda la temporada el teatro Principal?⁶

Durante el mes de septiembre de 1875, por fin, la Diputación de Valencia arrendó el Teatro Principal a De la Calle. Éste se hizo cargo del coliseo el día 23. El estado del edificio valenciano era lamentable, con el mobiliario desvencijado. Por esa razón, la Diputación destinó los beneficios de las corridas en la Plaza de Toros del mes de julio de 1875, así como el importe del arriendo del Principal durante el primer año, a la restauración del mismo, en lugar de dispensar una parte al Hospital General o, como era la costumbre, la totalidad de los beneficios. Ello refleja la preocupación de la entidad pública por dotar a Valencia de una infraestructura teatral digna para la ciudad, en detrimento de la altruista ayuda sanitaria. La desatención del Hospital fue criticada por la prensa liberal:

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

⁵ *El Mercantil Valenciano*, 1 de agosto de 1875.

⁶ *Ibíd.*, 5 de agosto de 1875.

Resulta todavía que el teatro está tan deteriorado que exige (sic) por necesidad una restauración general y la suma que á esto se destina escede (sic) con mucho á lo que se calculó al principio.⁷

Esta actitud de *El Mercantil Valenciano*, que muestra una aparente desafección por la vida lírico-teatral, no debe llevarnos a engaño. Los grupos liberales burgueses eran, precisamente, los principales defensores de la actividad teatral. De hecho, el rotativo tomaba partido y aconsejaba sobre las iniciativas a seguir en aras de renovar el coliseo. Así, por ejemplo, sugirió que una parte de los gastos, la renovación de las sillas de los palcos, corriera a cargo de los abonados de la temporada, siempre por orden del empresario arrendatario y, seguramente, por medio de un cargo adicional⁸. En otra ocasión, el periódico pidió que se completasen las obras de restauración con la limpieza interior de la cúpula, proponiendo el pago de este trabajo a largo plazo para que no resultara gravoso⁹.

Además de encargar al empresario la celebración de la tradicional temporada de ópera, la Diputación anunció la remoción de las butacas, su reparación, así como la renovación del tapizado¹⁰.

2. Costantino Dall'Argine, en el Teatro Principal. La soprano Anna Romilda Pantaleoni. Estreno de *Mignon*

De la Calle se aprestó a contratar a “los artistas que han de formar la compañía de ópera”¹¹, que era el propósito primordial del arriendo por parte de la entidad pública. El empresario optó por la solución más accesible, cómoda y comprensible. Aprovechó que el compositor italiano Costantino Dall'Argine llevaba unos meses de estancia en Valencia¹² para escriturarle como maestro director y concertador de la orquesta. Dall'Argine ya visitaba Valencia desde el año 1872, en calidad de director de orquesta, con compañías de ópera italiana, por lo que la apuesta de De la Calle era sólida¹³. Por lo que respecta a la orquesta, este empresario pretendía reforzarla con el aumento de sus efectivos¹⁴. Ya *El Mercantil Valenciano* advertía de la necesidad imperiosa de ampliar la

⁷ *El Mercantil Valenciano*, 10 de octubre de 1875, p. 2.

⁸ *Ibíd.*, 14 de octubre de 1875, p. 2. (No tenemos constancia, sin embargo, de que se llevase a cabo tal iniciativa).

⁹ *Ibíd.*, 23 de octubre de 1875, p. 2.

¹⁰ *Ibíd.*, 25 de septiembre de 1875, p. 2.

¹¹ *Ibíd.*

¹² Nacido en 1842, Costantino Dall'Argine, autor de música escénica, era, ante todo, compositor de ópera. Quizás fuere conocido por escribir una versión propia de *Il barbiere di Siviglia*, de entre las varias que hubo, obviamente, posterior a la rossiniana. Dall'Argine se encontraba en Valencia, al menos desde comienzos del verano de ese año, concluyendo su ópera *Benala*, amén de un ballet en once cuadros, *El Talismán*, y una composición dedicada al rey, la *Marcha de Alfonso XII*. (Cfr. *El Mercantil Valenciano*, 17 de agosto de 1875, p. 2). Pese a su juventud, pues frisaba en aquél momento los 33 años de edad, Dall'Argine fallecería dos años después, en 1877. Con todo, aun cuando era un autor de segunda fila, Dall'Argine, conocía profundamente el espectáculo operístico.

¹³ GALIANO ARLANDIS, A.: “La Renaixença”, en: AA.VV.: *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*, Levante – Editorial Prensa Valenciana, Valencia, 1992, p. 312.

¹⁴ *El Mercantil Valenciano*, 6 de octubre de 1875, p. 2.

plantilla orquestal, puesto que “si así no fuere, el inteligente esfuerzo del Sr. Dall’Argine se estrellaría ante la impotencia más absoluta”¹⁵.

Las obras de restauración del Principal debían estar terminadas en noviembre, por lo que De la Calle actuó con celeridad. A finales de octubre, el empresario había reforzado notablemente la plantilla de músicos en el foso¹⁶, aunque, como veremos más adelante, resultará insuficiente. También la compañía italiana que contrató se encontraba ya en Barcelona durante la última semana de octubre, al menos sus principales cantantes.

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

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

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

La referida compañía, individualmente y en totalidad, si se tiene en cuenta la gran valía que en el mundo musical disfrutaban los reputados artistas que la constituyen, corresponde con creces á la importancia de aquél teatro y preciso es una gran fe y una confianza especial en la empresa, para arriesgar tan espléndidamente sus capitales en negocios como los de esta clase, que no ofrecen éxito seguro, á no ser que los valencianos recompensen como se merecen tan laudables esfuerzos y sacrificios.

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

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

Damos, pues, la enhorabuena á los valencianos y mucho celebraríamos poder, á su tiempo, dársela igualmente á la empresa si, como es de creer, encuentra la recompensa que se merece los que, como el Sr. Calle y sus compañeros, procuran, de esa manera tan digna, dar realce á aquél teatro.¹⁷

¹⁵ *Ibíd.*

¹⁶ *Ibíd.*, 28 de octubre de 1875, p. 2.

¹⁷ *El Mercantil Valenciano*, 30 de octubre de 1875, p. 2. (El texto reproducido por el rotativo valenciano menciona el original del medio de prensa catalán del que procede, publicado en la *Crónica de Cataluña*).

Este texto, sin embargo, era bastante corriente *in illo tempore*. Las previas trataban de crear un ambiente favorable para la compañía, que debía comparecer algunos días después en un proscenio determinado, con el fin de atraer al público y estimular las ventas de abonos. En suma, publicidad a menudo interesada, en la que solía terciar el propio empresario contratante del teatro. En este caso, tan sólo resulta extraño que se publique en la prensa catalana, cuando el destinatario es el Principal valenciano. No obstante, si tenemos en cuenta que De la Calle debió encontrarse en Barcelona durante aquellos días para recibir a la compañía y viajar con los cantantes a Valencia, quizás el hecho no resulte tan singular, pues la previa catalana sería como una especie de “anticipo” publicitario, tal vez promovida por el propio empresario del Principal de Valencia. Ciertamente, existe constancia periodística de que buena parte de los cantantes italianos llegaron a Valencia el 29 de octubre¹⁸, procedentes de Barcelona. De la Calle, entretanto, esperó en la ciudad condal para recoger al bajo Augusto Fiorini, así como al resto de los cantantes itálicos que completaban los dos cuartetos vocales estelares. Su regreso a Valencia estaba previsto para el día 30 de octubre¹⁹, pero, finalmente, llegó el día 1 de noviembre²⁰. Por otra parte, la previa de *El Mercantil Valenciano*, al reproducir el texto publicado en la *Crónica de Cataluña*, no tenía otro objeto sino crear la expectación entre los aficionados locales.

El 4 de noviembre se publicó la lista de la compañía de ópera italiana, que tenía a su cargo la “primera temporada”, de 1875 a 1876²¹:

Maestro director, compositor y concertador:	Costantino Dall’Argine
Maestro de coros y director	José Vidal
Maestro concertino	Pascual Faubel
Maestro de coros	Vicente Esplugues
Prima donna assoluta d’obbligo	Anna Romilda Pantaleoni
Prime donne soprani assolute	Bianca Montesini / Filomena Savio

¹⁸ *Ibíd.*, 31 de octubre de 1875, p. 2. Fueron la tiple Anna Romilda Pantaleoni, la contralto Franceschina Guidotti, los tenores Antonio Patierno y Giuseppe Frappoli y el barítono Massimo Ciapini.

¹⁹ *Ibíd.*

²⁰ *Ibíd.*, 2 de noviembre de 1875, p. 2.

²¹ *Ibíd.*, 4 de noviembre de 1875, p. 2.

Prima donna mezzosoprano e contralto	Franceschina Guidotti
Primi tenori assoluti	Antonio Patierno / Giuseppe Frappoli
Primo baritono assoluto d'obbligo	Massimo Ciapini
Altro primo baritono absoluto	Augusto Romiti
Primo basso absoluto d'obbligo	Augusto Fiorini
Primo basso e caricato	Antonio Carsali
Tenor: comprimario	Joaquín Tormo
Basso comprimario	Liberato González
Seconde parti	Isabella Aleixandre/Tommaso Costa
Partiquinos	Mariannina Alexandra/ Gonzalo Bartual / Ramón Sáez
Director de la escena	Sebastián Plá
Maestro de la banda	Francisco Larripa
Arpista	Petra Tormo
Director de la sastrería	Vicente Piera
Maquinista	Ramón Alós

Ninguno de los cantantes eran grandes divos, *pace* Anna Romilda Pantaleoni. Tan sólo el primer bajo, Augusto Fiorini, que acababa de actuar en la Scala milanesa, en presencia del Kaiser Guillermo I y de Victor Manuel I, tenía mayor

relevancia²². Fue a éste precisamente a quien De la Calle acudió a recibir en Barcelona. Como era habitual, la *prima donna assoluta* era la cantante estelar, Anna Romilda Pantaleoni, y sobre ella se cimentó una buena parte del éxito de la temporada²³.

Los comprimarios, partiquinos, y aquellos que interpretaban papeles secundarios, procedían del territorio valenciano, o bien, de otras provincias españolas. José Vidal era el segundo director o maestro ayudante, una misión que ya cumplía a comienzos de la década 1870-1880²⁴. La escenografía estaba confiada a un miembro de la incombustible saga de los Alós: Ramón.

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

LOCALIDAD	PRECIO ABONO (90)	ENTRADA ORDINARIA
Palco (platea/principal)	3.600 Rs. Vn.	60
Palco de 2º piso	2.500	40
Palco de 3º piso	1.300	26

²² *El Mercantil Valenciano*, 2 de noviembre de 1875, p. 2.

²³ Anna Romilda Pantaleoni fue una soprano italiana nacida en Udine (29 de agosto de 1847) y fallecida en Milán (20 de mayo de 1917). Los mejores años de su carrera fueron las décadas 1870-1880 y 1880-1890. Su repertorio era muy amplio: ora títulos belcantistas ora Grand Ópera francesa ora óperas de Wagner. Sus papeles principales: Elsa (*Lohengrin*), Margherita (*Mefistófele*) y *La Gioconda*. Fue la primera Desdémona del *Otello* de Verdi de la historia, aunque al compositor italiano no le pareciese apropiada para el papel, dado su apasionado carácter interpretativo: “Romilda Pantaleoni, who created the role, proved less than satisfactory, as Verdi had feared back in 1886 on learning of her success in Ponchielli’s *Marion Delorme* at Roma: «Such a passionate, fiery, violent artist, how will she be able to control and contain herself in the calm, aristocratic passion of Desdemona?»”, en RUTHERFORD, S.: *Verdi, Opera, Women*, Cambridge University Press, Cambridge, 2013, pp. 87 y ss. (La bibliografía donde se aborda la relación de Verdi con Anna Romilda Pantaleoni es abundante. Cf. FORREST KELLY, Th.: *First Nights at the Opera*, Yale University, Sheridan Books, Ann Arbor, Michigan, 2004; WILLS, G.: *Verdi’s Shakespeare*, Penguin, New York, 2011; SOMERSET-WARD, R.: *Angels & Monsters. Male and Female Sopranos in the History of Opera*, Vail-Ballou Press, USA, 2004; ABBATE, C. y PARKER, R.: *Analyzing Opera. Verdi and Wagner*, University of California Press, Berkeley, 1989). (Existe una monografía en italiano dedicada íntegramente a Anna Romilda Pantaleoni. Cf.: GRASSO, G.: *Romilda Pantaleoni: una friulana nel mondo della lirica*. Col. Biblioteca di studi goriziani, vol. 14. Gorizia, Biblioteca Statale Isotina, 2008).

²⁴ GALIANO ARLANDIS, A.: “La Renaixença”... *Op. Cit.*, p. 312. (Durante los meses de verano, José Vidal se encargaba de dirigir zarzuelas).

Butacas	630	14
Delantera de anfiteatro (platea)	400	9
Delantera de anfiteatro (2º piso)	400	9
Entrada General		4

Los billetes de abono se entregaban por series de 30 funciones. Los abonados, además del considerable ahorro²⁵, tenían derecho a todas aquellas funciones de tarde que se programasen. Otra prerrogativa de los abonados era la posibilidad de asistir a los ensayos generales. Sin embargo, De la Calle prohibió taxativamente la concurrencia a los ensayos parciales, a ruegos del director de orquesta, y pese a las quejas del público. Dall'Argine quería, así, evitar que un cantante, al cometer errores de ejecución, fuese vituperado por el público de los ensayos, con el consiguiente sonrojo del cantante²⁶.

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

El público no ha recibido mal el aumento que en los precios se ha hecho, porque ya de antemano suponía que era poco menos que imposible tener una regular compañía de ópera italiana, pagando cinco reales por butaca y entrada. Si los artistas contratados tienen, pues, el mérito que la fama les señala, los abonados pagarán gustosos el precio anunciado; en cambio bueno fuera que la empresa por su parte transigiera un tanto con la costumbre y concediera alguna libertad al abonado. En Valencia son muy

²⁵ En los palcos, por ejemplo, el precio se abarataba en un 33 % para el abonado. Conviene aclarar que el precio del palco era por 15 entradas, para 15 personas, o, lo que es lo mismo, 15 billetes de abono. (Cfr. *El Mercantil Valenciano*, 4 de noviembre de 1875, p. 3).

²⁶ Cf. *El Mercantil Valenciano*, 10 de noviembre de 1875, p. 2.

pocas las familias que van diariamente al teatro, pero muchas las que pueden y quieren asistir á (sic) las representaciones en días alternos; por consiguiente no ha podido ser bien recibido el acuerdo de no abonar turnos. Esto es lo que nos han manifestado muchos de los que de ordinario ocupan las localidades del teatro Principal, y á más la empresa no debe olvidar que para que el primero de nuestros coliseos adquiriera el esplendor que en otros tiempos tuvo, se necesita halagar algo al público y atraerlo por todos los medios posibles, así es que en bien mismo de la empresa, hubiéramosla nosotros aconsejado, que no sólo admitiera abono para un primer turno, sino que aumentando gradualmente los precios, abonara también para segundos y terceros turnos, esto es, abriera un abono especial por una ó (sic) dos abonos semanales.²⁷

El comienzo de la temporada sufrió un leve retraso. Primero, por la demora en la instalación de nuevos aparatos de calefacción que sustituiría a los anteriores, ambos de gas²⁸. Luego, por indisposición del tenor Antonio Patierno²⁹. Por fin, el 10 de noviembre debutó la compañía, con la ópera de Filippo Marchetti *Ruy Blas*. Sorprende que el estreno de tamaña temporada de ópera estuviera confiado a una obra y un compositor de segunda fila. Esa fue, desde luego, la opinión de la prensa. Sin embargo, la sorpresa no es tal si tenemos en cuenta que durante las décadas 1860-80, las óperas de Marchetti adquirieron pronta fama, traspasando las fronteras italianas y representándose con gran éxito en Londres y París³⁰. En Italia, sus óperas se pusieron en escena en todos los teatros de relieve. En Valencia, *Ruy Blas*, que es la obra que nos ocupa, se estrenó tan sólo tres años antes: el 22 de mayo de 1872³¹. No es extraño, pues, presuponer que *Ruy Blas* constituía una obra de repertorio “fresco”, novedoso, de los cantantes italianos de la compañía. Presumiblemente, debía ser harto conocida también para Dall’Argine, como, asimismo, el autor del *comune* de Macerata. Nos encontramos ante un ejemplo más de cómo el repertorio lo determinan los cantantes en buena medida, con mayor o menor connivencia con el director de orquesta.

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

Donna Maria De Neubourg, reina de España	Anna Romilda Pantaleoni
-----------------------------------------------------	-------------------------

²⁷ *El Mercantil Valenciano*, 5 de noviembre de 1875, p. 2.

²⁸ *Ibid.*, 6 de noviembre de 1875, p. 2.

²⁹ *Ibid.*, 9 de noviembre de 1875, p. 2.

³⁰ RICART MATAS, J.: *Diccionario biográfico de la música*, Iberia, Barcelona, 1986, p. 637.

³¹ GALIANO ARLANDIS, A.: “La Renaixença”... *Op. Cit.*, p. 312.

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

La crítica anónima de *El Mercantil Valenciano* fue elongada, en consonancia con el evento de apertura de la temporada; si bien la natural prudencia ante un juicio preliminar impidió que fuera más extensa. Buena parte de la misma estuvo destinada a describir los pormenores de la renovación del Teatro Principal, así como a loar al director del Hospital, propietario de su finca. La segunda mitad del texto es la crítica propiamente dicha de la representación. Descalificó en primer lugar la elección de *Ruy Blas* para la presentación de la compañía. La obra fue censurada desde todos los ángulos: el libreto, de argumento absurdo; la partitura, defectuosa y de pobre estilo. Sin embargo, ello no impidió que los cantantes salieran airoso de la prueba, en particular la *prima donna*, la tiple Anna Romilda Pantaleoni, centro de atención del crítico. En su opinión, le fueron escatimados algunos merecidos aplausos en su aria del Acto II. La orquesta, por su parte, sin pena ni gloria. El público, que llenaba el coliseo, acogió aceptablemente esta primera función. Un público, por cierto, alabado por la prensa, calificado como “ilustrado y exigente”.

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

Vencidos todos los obstáculos, salvados todos los inconvenientes que se oponían á la apertura del primero de nuestros coliseos, debutó por fin anteanoche³² la compañía de ópera italiana que ha de actuar durante la presente temporada en el teatro Principal.

³² Sin duda fue un lapsus del crítico, quien tenía *in mente* la inauguración anunciada para el día 9 de noviembre. Recordemos que fue aplazada al día siguiente por indisposición del primer tenor, Antonio Patierno. De hecho, en la sección de “Espectáculos” del periódico se volvió a

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

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

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

Se han renovado los muelles de las butacas, y no solo se han forrado estas (sic) de rico terciopelo de Utrech (sic), sino que se ha extendido la mejora al borde de los antepechos y tabique divisorio de los palcos, que á su vez han sido empapelados de nuevo. Las sucias bambalinas de los mismos han sido sustituidas por otras elegantísimas de damasco carmesí, prendidas de una varilla dorada, y por fin, se han pintado los corredores y escaleras.

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

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

La prima donna Sra. Pantaleoni es una artista de indisputable mérito, de fresca y vibrante voz, buena escuela de canto y mucho convencimiento de la escena. Convaleciente de una ligera enfermedad que le ha obligado, sin embargo, á guardar cama durante algunos días, no pudo presentarse en el lleno de sus facultades, pero por el partido que sacó en la representación del Ruy-Blas, le auguramos nosotros justos triunfos durante la presente

informar del definitivo estreno el mismo día, el martes día 10. (*Cfr. El Mercantil Valenciano*, 10 de noviembre de 1875, p. 2).

temporada. El público le aplaudió al terminar la romanza del segundo acto y debió aplaudirla, aunque no lo hizo, en la aria del mismo.

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

El tenor Patierno posee una magnífica voz de buen timbre y bastante extensión, de la que esperamos saque mucho partido.

El barítono Chiapini y el bajo Fiorini, contribuyeron al buen éxito que alcanzó la representación, demostrando ambos que reúnen muy buenas condiciones.

La orquesta, dirigida por el inteligente Sr. Dall'Argine, estuvo bastante regular.³³

El mismo día en que salía publicada la crítica de *Ruy Blas*, el 11 de noviembre, la compañía presentaba el melodrama donizettiano *Lucrezia Borgia*. Fue el título escogido por Bianca Montesini y el segundo tenor estelar, Giuseppe Frappoli³⁴, para su presentación. Un hecho que corrobora la hipótesis de la importancia capital de los cantantes en la elección del repertorio. La ópera de Donizetti fue repetida los días 12 y 14.

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

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

³³ *El Mercantil Valenciano*, 11 de noviembre de 1875, p. 2.

³⁴ La práctica de las compañías de mantener en sus elencos dos primeros tenores, o sopranos, los cuales iban turnándose en las representaciones, era la habitual. Recordemos, por ejemplo, en el Teatro Costanzi de Roma, a comienzos de la década 1920-1930, cómo se alternaban los tenores españoles Hipólito Lázaro y Miguel Fleta. Este “turno” de primeros cantantes acarrea la alternancia en los títulos de las óperas que se representaban, de acuerdo con sus repertorios particulares.

dificultad a causa del mal estado del ejemplar periodístico conservado, razón por la que se reproduce extractada. Por este motivo, no hemos podido construir el resto del reparto estelar:

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

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

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

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

Y ya que aunque muy a la lijera (sic) hemos pasado revista á los artistas que han de actuar durante la presente temporada en el teatro Principal, injusto fuera dejar de citar el nombre del maestro director D. Costantino Dall'Argine. Bien es cierto que pudiéramos escusar (sic) nuestro silencio, por la razón de que ya es conocido su indisputable mérito, sobradamente puesto de relieve en temporadas anteriores, pero á pesar de esto no queremos pasarle en silencio, porque bien merece que de él se diga, que es hoy uno de los primeros maestros en el difícil arte de la música. Así lo comprende el público de Valencia, para el que es muy querido el Sr. Dall'Argine.³⁵

El 16 de noviembre llegó el turno para la *grand opéra* francesa, *Faust* de Gounod, que comenzó a las 19'30, la hora habitual³⁶. Encabezaron el reparto Anna Romilda Pantaleoni, Franceschina Guidotti, Giuseppe Frappoli, Massimo Ciapini y Augusto Fiorini.

³⁵ *El Mercantil Valenciano*, 13 de noviembre de 1875, p. 2.

³⁶ *Ibid.*, 16 de noviembre de 1875, p. 2.

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

La crítica de *Faust* es jugosa y de amplio texto. No por su calidad literaria, similar a las anteriores, sino por la opinión del crítico sobre algunas cuestiones externas a la representación. Resulta significativo cómo su autor nos desvela los gustos del público durante aquellos días, en los comienzos de la Restauración borbónica. Pone en relevancia el predominio de la ópera gala y, de modo particular, la *grand opéra* francesa. Constató, en primer lugar, que la subida de *Faust* al proscenio atrajo a los grupos sociales de menor poder adquisitivo. Con la misma plantilla de cantantes, el único ingrediente novedoso que justificaba esa asistencia masiva de espectadores era el título de la ópera programada. Aún hay más. El crítico sanciona la predilección del público, y la suya propia, hacia la *grand opéra* francesa, al citar las dos mejores óperas de Meyerbeer: *Les Huguenots* y *L'Africaine*. Títulos que garantizan la asistencia de los aficionados. El asunto de los turnos vuelve a campear en el texto del columnista. En esta ocasión lo traslada a la sugerencia de poder transferir las entradas de manera individual. El juicio sobre la función fue altamente positivo para todos los cantantes y el director, con mención especial para las primeras figuras, Anna Romilda Pantaleoni, Giuseppe Frappoli y Augusto Fiorini. El coro, uno de los elementos de la representación habitualmente olvidado por el crítico, es citado en esta ocasión precisamente para resaltar que no anduvo a la altura de las circunstancias:

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

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

demás óperas del repertorio clásico, atraerá siempre mucho público al teatro.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Los coros no muy bien. El Sr. Dall'Argine ha demostrado una vez más en la dirección del *Faust* que es maestro muy inteligente y que trabaja siempre con constancia.³⁷

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

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

Aunque, en general, todos los cantantes cosecharon el éxito –si excluimos las actuaciones algo más discretas de la contralto Franceschina Guidotti, del tenor Antonio Patierno y de la soprano debutante, Filomena Savio-, puede afirmarse

³⁷ *El Mercantil Valenciano*, 18 de noviembre de 1875, p. 2.

que fue un triunfo personal del barítono Massimo Ciapini. De hecho, es el mayor centro de atención del crítico, Ignacio Vidal, quien le dispensa cuatro párrafos, dentro de la segunda parte del texto, dedicado específicamente a la representación. Definido como “el verdadero héroe de la función”, las virtudes de este barítono italiano quedan meridianamente expuestas por Ignacio Vidal: un gran talento para la interpretación teatral, llevada a cabo con gran naturalidad, una ejecución canora impecable y apasionada y una voz asistida por un *fiato* fuera de lo corriente, de gran efecto dramático. Ciapini también se granjeó los favores del público, quien le dispensó al barítono una “triple salva de aplausos”, además de la interjección ¡bravo!, que arrancó desde los más diversos colectivos de aficionados, una muestra de la unanimidad del público en su juicio sobre la actuación del barítono. Junto a él, la *prima donna assoluta*, la soprano Anna Romilda Pantaleoni, de gran talento dramático, sin duda la cantante de trayectoria más regular durante la temporada.

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

El artículo se divide claramente en dos mitades. La primera mitad ocupa catorce párrafos. Si excluimos el primero de ellos, dedicado a glosar escuetamente el resultado de la función, los trece restantes constituyen una meditación sobre los estilos operísticos de los compositores representados hasta ese momento, en el cartel de la compañía. Destaca, en primer lugar, la predilección que muestra Ignacio Vidal hacia Gaetano Donizetti. Sin mencionar los rasgos belcantistas del lenguaje donizettiano, Vidal resalta la capacidad de Donizetti para explotar los resortes dramáticos, con una obra basada en Víctor Hugo que no contiene la convencional historia de amor³⁸. También dispensa simpatías Ignacio Vidal hacia Charles Gounod, al que define como un profundo conocedor de la esencia del teatro, con su magistral habilidad para revelar la lucha entre el bien y el mal. Cuando lo ubica en la “escuela alemana” se está refiriendo, en realidad, a la

³⁸ MORDDEN, E.: *El espléndido arte de la ópera*, Javier Vergara, Buenos Aires, 1985, p. 137.

ópera francesa, pero aprovecha la condición de alemán oriundo de Meyerbeer. Gounod es heredero y sistematizador de sus postulados. A los ojos del crítico, la posición de Verdi es más controvertida. Es, ante todo, un compositor camaleónico, un hombre de su tiempo, “influido por el buen gusto predominante”, que “se amolda fácilmente”, pero con una producción irregular, carente de unidad y de un lenguaje armónico bien pergeñado. En opinión de Vidal, el autor de Busseto ha perdido, progresivamente, su propia personalidad. El ejemplo más emblemático es *Aida*, fuertemente influida por la escuela alemana.

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

La segunda mitad del texto resume los resultados artísticos de la representación, donde brilló sobremanera el barítono Massimo Ciapini, convertido en “el verdadero héroe de la función”. Para Vidal, como para los restantes críticos anónimos de *El Mercantil Valenciano*, todo cantante debía reunir dos condiciones esenciales. Sin duda, los valores canoros –buen instrumento, flexible, de bello timbre y un correcto estilo de canto-, pero, sobre todo, los valores teatrales. De manera que casi podríamos decir que el crítico antepone al actor dramático antes que al cantante propiamente dicho, aunque ello no suponga un menoscabo de las aptitudes líricas del cantante. Eso es lo que puede inferirse de las alabanzas que dedica Ignacio Vidal a Massimo Ciapini y a Anna Romilda Pantaleoni. El crítico valenciano ensalza al barítono por su naturalidad interpretativa que le posibilita hacer creíble su papel, además de sus dotes dramáticas, con las que sabe explotar el conflicto pasional buscado por el compositor. Por supuesto, resalta su buena escuela de canto y la expresividad,

un elemento canoro, pero al servicio de la vertiente propia de un actor. Asimismo, en la *prima donna assoluta*, Vidal resalta su conocimiento que como buena actriz posee de las distintas situaciones dramáticas que embargan el papel de Amelia, sin menoscabo de la expresividad lírica de Anna Romilda Pantaleoni. El resto de los cantantes se mantienen en un segundo plano, más discretos en sus resultados: el tenor Antonio Patierno porque, pese a tener un bello timbre, anduvo menos expresivo; Filomena Savio, por ser una debutante. El resto, simplemente, con resultados más pobres. Como dato curioso, es una crítica donde se nombra escuetamente la labor de los partiquinos. A Dall'Argine se le reconoce su familiaridad con la ópera. Por último, un hecho que revela la profesionalidad del crítico es la asistencia de Ignacio Vidal a los ensayos previos:

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

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

Faust, Lucrecia Borgia, *Un ballo in maschera* y *Ruy Blas*, vienen á sintetizar, digámoslo así, sus autores, las opuestas corrientes que agitan y conmueven las tranquilas y apacibles regiones del arte.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La bellísima romanza del cuarto acto, prescindiendo de otras piezas musicales no menos bien ejecutadas, fue interpretada de una manera magistral. Aquella lucha de la pasión y de los afectos, en la que Verdi ha acumulado toda su maestría, todo su genio, ha encontrado en el señor Chiapini (sic) un intérprete digno de su magnífico trabajo. Su voz parecía una desencadenada tempestad de esas que dejan anonadado á quien la presencia.

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

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

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

Pecaríamos de injustos si no hiciéramos extensivos nuestros elogios á los partiquinos Sres. González, Bartual y Costa, por el acierto con que interpretan sus ingratas partes, como igualmente á los coros.³⁹

El 21 de noviembre, mientras se llevaban a cabo los ensayos del *Otello* rossiniano, se repuso *Faust*⁴⁰. *Otello* subiría al proscenio del Teatro Principal dos días después, el 23 de noviembre. Intervinieron, en los principales papeles, Bianca Montesini, Antonio Patierno y Massimo Ciapini.

Otello	Antonio Patierno
Desdémona	Bianca Montesini

³⁹ Firmado por I. Vidal. *El Mercantil Valenciano*, 20 de noviembre de 1875, p. 2.

⁴⁰ *Ibid.*, 21 de noviembre de 1875, p. 2.

Elmiro	Massimo Ciapini
---------------	-----------------

Una representación que pasó sin pena ni gloria. El calificativo de «regular» resumió la jornada. La asistencia de público fue discreta, como también los resultados artísticos de los cantantes. Tampoco mereció mayor interés por *El Mercantil Valenciano*. La crítica –que salió publicada dos días después, el 25 de noviembre- volvió a la sección de *Crónica Local y Regional*, donde ocupó una porción modesta de la columna y sin diferenciarse del resto de la misma, embutida dentro de las noticias breves. La crónica fue escrita, probablemente, por un redactor ordinario del periódico, anónimo, familiarizado, eso sí, con la ópera. Sólo de este modo puede explicarse la constatación por el musicógrafo de que el belcantismo –un estilo que explota los lucimientos vocales de los cantantes- esté ya trasnochado, superado por el romanticismo maduro de la *grand opéra* francesa⁴¹. La opinión del crítico de que el argumento de Shakespeare se ha convertido en un mero trasunto para el exhibicionismo vocal de los cantantes es todo un botón de muestra. Con todo, *Otello* seguía siendo una de las óperas de Rossini que se mantenía en el repertorio durante aquellos días. Por lo demás, una aceptable coloratura de Bianca Montesini, una correcta ejecución de Antonio Patierno y un más que digno cometido de Massimo Ciapini, quien, poco a poco, iba adquiriendo mayor relevancia a medida que avanzaba la temporada:

Anteanoche con una concurrencia regular, se puso en escena en el teatro Principal la ópera trágica en tres actos del maestro Rossini titulada *Otello*. Escrita esta obra en una época en que la escuela del gran maestro estaba en boga, no responde en la actualidad al gusto predominante, más en armonía con el estilo y estructura adoptados en sus obras por los compositores alemanes. El *Otello*, al igual de otras óperas del mismo autor, sirve más para poner en relieve las facultades de un artista, que para expresar los grandes efectos dramáticos de que es susceptible la creación que inmortaliza á Shakespeare.

La ejecución fue bastante regular. La señora Montesini cantó con acento dramático la interesante parte de Desdémona, luciendo su vocalización en diferentes ocasiones, por lo que mereció ser llamada á la escena al final del segundo acto. En el magnífico dúo final compartió con el señor Patierno los aplausos del público. No fueron menores los que obtuvo Patierno en el aria de salida del primer acto, y en el gran dúo del segundo, en unión del barítono Ciapini, quien á pesar de lo insignificante de su papel de Diago pudo sacar el mayor partido posible.

La orquesta estuvo acertada, lo cual viene á confirmar la opinión que hemos emitido en otra ocasión.⁴²

⁴¹ La *grand opéra* francesa, con Meyerbeer a la cabeza, supo, sin embargo, heredar los rasgos canoros del belcantismo italiano.

⁴² *El Mercantil Valenciano*, 25 de noviembre de 1875, p. 2.

El 24 de noviembre se repitió *Otelo*. Al día siguiente, subió un nuevo título al proscenio: *La Favorita*⁴³. Sin embargo, este melodrama de Donizetti no despertó interés periodístico alguno, pues no se registró ninguna crítica en la prensa. No obstante, dos de las tres funciones dedicadas a *La Favorita* –que tuvieron lugar los días 25 y 29 de noviembre y 1 de diciembre– anduvieron concurridas de público⁴⁴. Tampoco hubo críticas de *Il Trovatore*, cuyas representaciones se celebraron los días 27 y 28 de noviembre y 4 de diciembre. El tenor Antonio Patierno encabezó el elenco masculino en este título verdiano⁴⁵. El 2 de diciembre se repuso *Faust*. El 5 de diciembre repitió *Ruy Blas*.

Por fin, el 7 de diciembre, la compañía subió un nuevo título al proscenio: *Les Huguenots* de Meyerbeer. En un principio se había previsto representarla con la supresión del último acto⁴⁶, de acuerdo con la práctica consuetudinaria establecida en otros teatros europeos⁴⁷. Sin embargo, después se optó por representarla completa⁴⁸. El amplio reparto estaba encabezado por las sopranos Anna Romilda Pantaleoni (*Valentine de Saint-Bris*) y Filomena Savio (*Margarita de Valois*), el tenor Giuseppe Frappoli (*Raoul de Nangis*) y los bajos Augusto Fiorini (*Marcel*) y Liberato González (*Conde de Saint-Bris*).

La representación resultó un fracaso calamitoso. En rigor, se trató de un fiasco, donde concurrieron varios factores: incapacidad de los cantantes, desajustes en el coro y la orquesta, supresión de importantes fragmentos de la ópera⁴⁹, desatinos del director de orquesta y, por si fuera poco, una raquítica escenografía. Como es lógico, el público mostró su desagrado.

Una representación de *Les Huguenots* que se precie necesita de magníficos cantantes que dominen magistralmente la coloratura belcantista, especialmente en los papeles femeninos⁵⁰. Aquí es donde puede apreciarse rotundamente la calidad de la compañía contratada por el empresario De la Calle y organizada por Dall'Argine. Era, sin duda, mediocre. Tiene razón el articulista cuando afirma que es una temeridad ofrecer una buena representación de *Les Huguenots* en estas condiciones, máxime si tenemos en cuenta que se trataba de una ópera muy popular en los escenarios valencianos *in illo tempore* y que, por consiguiente, esta versión no podía resistir las comparaciones con temporadas anteriores. Unas comparaciones inevitables. Que Filomena Savio, *prima donna soprano assoluta*, no tenía capacidad para acometer su papel, al omitir

⁴³ *Ibid.*, 25 de noviembre de 1875, p. 3.

⁴⁴ *Ibid.*, 30 de noviembre de 1875, p. 2.

⁴⁵ *Ibid.*, 26 de noviembre de 1875, p. 2.

⁴⁶ *Ibid.*, 3 de diciembre de 1875.

⁴⁷ En los escenarios alemanes, el acto V fue suprimido con bastante frecuencia y la ópera terminaba después del dúo entre “Valentine” y “Raoul”, con un salto mortal desde la ventana. Eugène Scribe, el libretista principal, lo consideraba una solución ilógica e impensable. (Cf. Batta, A.: *Ópera*, Könnemann, Barcelona, 1999, p. 315).

⁴⁸ *El Mercantil Valenciano*, 5 de diciembre de 1875, p. 2.

⁴⁹ Es una lástima que el columnista no especifique cuáles, sólo así se tendría una apreciación más ajustada del desastre.

⁵⁰ El aria de reina de Navarra, Margarita de Valois, a comienzos del acto II, es un buen ejemplo, con una gran cantidad de virtuosas coloraturas.

probablemente las coloraturas⁵¹, es muy ilustrativo. Sin embargo, tampoco los restantes primeros cantantes –incluida la soprano estelar, Anna Romilda Pantaleoni–, estuvieron a la altura de las circunstancias. Por otro lado, encomendar un personaje relevante como el fanático Conde de Saint-Bris a un comprimario, el bajo Liberato González, vuelve a ser otra temeridad, pero, en este caso, por cicatería económica del empresario teatral valenciano, quien no se proveyó de una plantilla suficiente y digna para la ejecución de la colosal partitura meyerbeeriana⁵².

Les Huguenots es una obra singular dentro de la producción meyerbeeriana. En ninguna otra de sus óperas, los coros y la orquesta desempeñan un papel tan importante. La cantidad de coros empleada supera los números solistas de sus obras siguientes y confiere grandiosidad a la pieza⁵³. Por todo ello, cometer errores graves de interpretación por parte de las masas corales –a los que se agregan los orquestales– reviste, en *Les Huguenots*, una mayor relevancia. Y si a ello agregamos la supresión de “importantes” pasajes de la obra, así como efectos orquestales de gran trascendencia en el decurso dramático y argumental, puede atisbarse con cierta claridad la magnitud del desaguado. La desatención a la escena, y en particular a la escenografía, depauperada, era una constante en el Teatro Principal⁵⁴, pero constituye una agravante en este caso, ya que la *grand opéra* francesa –y la ópera meyerbeeriana en particular– dispensaba una gran atención a la escenografía y a la *scène* en general⁵⁵.

Por todo lo anterior, la crítica de *El Mercantil Valenciano* es bastante ajustada desde el prisma evaluativo. Aunque, quizás, descargar todo el peso de la responsabilidad sobre el empresario, al minimizar la del director de orquesta y la de los primeros cantantes, es exagerado. Desde el punto de vista estético, no deber pasar desapercibida la delectación del columnista hacia Meyerbeer y *Les Huguenots*, a quienes dedica generosos epítetos. Como tampoco debe olvidarse la constatación de las preferencias del público hacia esta ópera:

⁵¹ Cuando se afirma que quedó *maltrecho* el papel de “Margarita” y que “sólo escuchamos una mitad” debe tratarse de una alusión velada a la omisión de las coloraturas, quizás por tratarse de una voz pobre en recursos canoros y agilidades vocales.

⁵² Actualmente, el término *comprimario* se emplea para denominar cualquier pequeño papel de una ópera. En el siglo XIX, sin embargo, se utilizaba en su sentido originario, es decir, era el segundo cantante dentro de una categoría vocal determinada (en este caso, el segundo bajo). (Cf. MORDDEN, E.: *El Espléndido Arte de la Ópera*, Javier Vergara, Buenos Aires, 1985, p. 366, *Op. Cit.*). No obstante, el personaje de Saint-Bris necesita un cantante de relieve, poco adecuado para un comprimario. Da la impresión que *el traje le vino demasiado holgado* a Liberato González.

⁵³ BATTÀ, A.: *Ópera... Op. Cit.*, p. 315.

⁵⁴ SIRERA, J. LL.: *El Teatre Principal de València. Aproximació a la seua història*. Alfons el Magnànim, I.V.E.I., València, 1986, p. 226.

⁵⁵ A comienzos del año 1830, se reunió un grupo de artistas en la Ópera de París bajo la dirección de Víctor León, cuyos miembros eran profesionales de la dramaturgia, de la música y de las artes escénicas. La orquesta de la Gran Ópera estaba compuesta por más de 70 músicos de entre los mejores cualificados. El coro podía poner en escena multitud de personas junto a una legión de figurantes. El ballet fue considerado como la mejor compañía de Europa, con su larga tradición. Una de las cosas a las que más se atendió, hasta ahora soslayada, fue la escenografía. El ambiente en el que ocurrían los sucesos históricos debía configurarse de la forma más fiel y detallada posible. (Cf. BATTÀ, A.: *Ópera... Op. Cit.*, p. 310).

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

Quando se carece de elementos para obtener este resultado, la prudencia aconseja que no se acometa con empeño una empresa tamaña como la representación de *Los Hugonotes*, porque en este caso la temeridad se paga muy cara, y el éxito lisonjero no corona los esfuerzos empleados. Harto lo habrá comprendido así el Sr. Calle al ver el disgusto con el que el público recibió la mencionada ópera. Sírvale esto de enseñanza para el futuro, y no persevere en su propósito de buscar el lucro á costa del arte y de las grandes concepciones del talento musical. Es verdad que entre nosotros se ha desarrollado una afición que crece incesantemente por la música alemana, pero á este amor se pule y perfecciona también el gusto de los habituales concurrentes al teatro Principal; y éstos, que se han acostumbrado á oír cantar óperas como *Los Hugonotes* á distinguidos artistas, no llevan con paciente resignación que a su vista se cometan profanaciones de la naturaleza y extensión de la última que se ha perpetrado. Si al menos la parte de Valentina, de Raúl y de Marcelo, encomendada respectivamente a la Sra. Pantaleoni y Sres. Frappoli y Fiorini, hubiera sido desempeñada con un poco de colorido y de brillantez, la crítica, siempre benévola con la empresa y los artistas, dispensaría a la Sra. Savio que dejara tan maltrecho su papel de Margarita, del que sólo escuchamos una mitad; que el comprimario Sr. González arremetiera con el Saint Bris, que tan lastimosamente caracterizó; que se suprimieran varios trozos importantes de la ópera; y que los coros y orquesta, por ejemplo, anduvieran tan poco acordes, precisos y afinados. ¡Pero santo Dios! ¡Qué orgía del primer acto, qué romanza raconto, qué cavatina del paje Urbano, qué aria de la reina de Navarra, qué dueto del acto tercero, qué canto del cubrefuego, qué septimino, qué recitativo y qué coral del acto cuarto! Tan sólo pasó sin protesta del público el magnífico dúo de Valentina y Raúl, y esto por mostrar alguna simpatía a los artistas, que no eran responsables del desacierto de la empresa.

No hablemos de detalles; de la falta del toque de campana que interrumpe el dulce coloquio de los dos amantes, y anuncia que va a comenzar la matanza, al de la descarga por nadie oída, que mata en el último acto a Valentina, Raoul y Marcelo, ni de otra infinidad de particularidades. La escena, como siempre, pobre. El conjunto peor que en años anteriores.⁵⁶

⁵⁶ *El Mercantil Valenciano*, 10 de diciembre de 1875, p. 2.

Tras la primera representación del 7 de diciembre, *Les Huguenots* volvió a repetirse en la jornada siguiente, el 8 de diciembre, así como el 12 del mismo mes⁵⁷.

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

Si la subida a la escena de *Les Huguenots* abrió la caja de los truenos, la reposición de *Lucrecia Borgia* celebrada el 19 de diciembre destapó otros problemas, siempre derivados de un cuadro canoro insuficiente de la compañía. Giuseppe Frappoli llevaba varios días aquejado de una bronquitis leve. Resoluto, el tenor comunicó por carta su negativa a cantar en esa función de *Lucrecia Borgia*. En la carta se adjuntaba un certificado médico que acreditaba su enfermedad. De la Calle optó por enviar a sus propios médicos con el fin de comprobar el estado de salud del tenor italiano. Los galenos, pese a reconocer que Frappoli padecía bronquitis, sin embargo, aseveraron que ésta le permitía cantar, dada su levedad. Ante la insistente negativa del cantante, el empresario lo comunicó a las autoridades, quienes conminaron a Giuseppe Frappoli a cantar en aquella función. El resultado de este rifirrafe se saldó con el acatamiento del tenor de la orden gubernativa, pero la representación comenzó con una hora de retraso:

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

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

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

Por nuestra parte lamentamos profundamente estas desavenencias, que quisiéramos, en honor del arte, no verlas nunca reproducidas.⁵⁸

⁵⁷ *Ibid.*, 12 de diciembre de 1875, p. 2.

⁵⁸ *El Mercantil Valenciano*, 21 de diciembre de 1875, p. 2.

Entretanto, el empresario De la Calle empezó a tomar medidas para paliar la situación, visto el desatino acaecido en la primera representación de *Les Huguenots*, y la prensa valenciana, por su parte, a sugerirlas. Optó, en connivencia con Dall'Argine, por suprimir de la programación la ópera *Norma* de Bellini. Se reconocía así, implícitamente, la incapacidad del cuadro de cantantes para cantar una partitura belcantista ciertamente virtuosa. Una decisión que fue saludada inmediatamente por los medios de prensa valencianos. Éstos se atrevieron, incluso, a aventurar otra solución: reforzar la plantilla con la contratación de un bajo y una soprano. A priori, al disponerse de un cuadro de cantantes más holgado con el que se podían acometer cómodamente las distintas interpretaciones de los títulos operísticos, atraería a más público a las funciones, aumentando, teóricamente, los ingresos en la tesorería de la empresa:

Y ya que nos ocupamos del teatro Principal, debemos hacer notar que la empresa ha retirado de sus carteles la bellísima *Norma* (obrando muy cuerdamente en nuestro concepto), pues debe hacer conocido que las facultades del actual cuadro de ópera no son las necesarias para una feliz interpretación de aquella inmortal partitura, digna del inteligente público que honra con su asistencia aquél espectáculo. Esta retirada debe inducir á la empresa, cuyo buen deseo por complacer al público no es posible desconocer, á hacer su obsequio, al par que en pro de sus intereses, un último esfuerzo, contratando un bajo y una tiple que, reforzando el actual cuadro, permitiera introducir más variedad en el espectáculo con la interpretación de las bellas obras de la escuela italiana, que cuenta en esta localidad con entusiastas partidarios, lo que aumentarían los ingresos de la caja de la empresa, sin lo cual creemos disminuirían en las dos series de representaciones restantes.⁵⁹

El refuerzo de la plantilla se hizo de acuerdo con un procedimiento muy habitual: aprovechar el tránsito o la breve estancia de uno o varios cantantes en Valencia, que ya habrían finalizado sus actuaciones respectivas en teatros de otras ciudades. En suma, un "bolo". Ese fue el caso del *basso* cantante Capriles⁶⁰ y el de la tiple Fanny Gardosa. La contratación de esta soprano, sin embargo, reviste una cierta peculiaridad. Gardosa se encontraba entonces de paso por Valencia, pero fue ella la que se presentó ante De La Calle por recomendación de un periodista⁶¹. Un hecho que demuestra la sensibilidad del empresario ante la prensa y la crítica musical. El arrendatario valenciano optó con prudencia por someter esta proposición al criterio de Dall'Argine. De cualquier manera, ni uno ni otro eran reputados cantantes, por lo que sus fichajes no supusieron mejoras apreciables en la calidad canora del cuadro de cantantes.

El 20 de diciembre se puso en escena *La Africana*. Desgraciadamente, carecemos del elenco canoro que la interpretó. A diferencia del otro *capolavoro* de Meyerbeer, *La Africana* estuvo bien preparada, con abundantes ensayos. La

⁵⁹ *Ibid.*, 19 de diciembre de 1875, p. 2.

⁶⁰ *Ibid.*, 25 de diciembre de 1875, p. 2.

⁶¹ *Ibid.*, 18 de diciembre de 1875, p. 2. (Aunque *El Mercantil Valenciano* no especifica a qué periódico pertenecía el *colega* que influyó decisivamente en la contratación de Fanny Gardosa, se trata del diario *Las Provincias*).

lógica consecuencia: una representación del agrado del público, que aplaudió repetidamente durante el transcurso de la ópera:

Ante un numeroso y distinguido público se puso anteanoche en el teatro Principal la magnífica ópera del inmortal maestro Meyerbeer, titulada *La Africana*. Los numerosos ensayos que habían precedido á su primera representación y el esmero que habían puesto los artistas en su desempeño, dió por resultado una ejecución muy notable, haciendo salir el público al palco escénico á los principales artistas en distintas situaciones de la ópera. Mañana nos ocuparemos detenidamente de la interpretación que le ha cabido.⁶²

Se celebraron cinco funciones más de *La Africana* antes de la Nochevieja del año 1875: los días 21, 23, el día de Navidad, el 27 y el 30 de diciembre. *La Africana* alternó en el cartel con otras reposiciones: *Lucrecia Borgia* (función de Nochebuena), *Faust* (26 de diciembre) y *La Favorita* (29 de diciembre). Entretanto, la compañía preparaba con calma otros títulos, desde antes de la Navidad: *Poliuto* y *Maria di Rohan*⁶³. La tradicional función del Día de los Inocentes –una miscelánea con fragmentos de *Il Barbiere di Siviglia* y *La Traviata*– completó la oferta hasta el fin del año 1875.

El día de Año Nuevo de 1876 volvió a subir a la escena la magna ópera de Meyerbeer, *La Africana*, que se repitió al día siguiente, el 2 de enero. El día 3, *Lucrecia Borgia*. A este melodrama en dos actos, con libreto de Felice Romani y música de Gaetano Donizetti, le sucedería otro título dramático del compositor bergamasco: *María di Rohan*. Fue escogida para la función a beneficio⁶⁴ del barítono Ciapini, la víspera del día de los Reyes Magos⁶⁵. Una ópera que pasó sin pena ni gloria, porque *Maria di Rohan* es un melodrama trágico de escasa popularidad, que no resiste comparación con *La Africana*, magno *capolavoro* de Meyerbeer:

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

⁶² *El Mercantil Valenciano*, 22 de diciembre de 1875, p. 2. (Pese al que el columnista anunció para el día siguiente, 23 de diciembre, una detallada crítica, sin embargo no llegó a materializarse).

⁶³ *Ibid.*, 22 de diciembre de 1875, p. 2

⁶⁴ “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”: TORNER FELTRER, Fernando *et al.*: “Rasgos generales de la ópera en Valencia durante la monarquía de Alfonso XII”, en Itamar. Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte N. 5, Año 2019, Universitat de València, p. 230.

⁶⁵ *Ibid.*, 5 de enero de 1876.

La obra no obtuvo grande aceptación, á pesar de los esfuerzos de los artistas, y ello es debido en gran parte á la brusca transición musical que ha de experimentar el que pasa de *La Africana* á *María di Rohan*. Todo lo que pueda diferenciar radicalmente una obra de otra, lo tienen las dos citadas óperas. En consecuencia, está explicado el indiferentismo con que fue recibida *María di Rohan*. El beneficiado obtuvo sin embargo muchos y merecidos aplausos.⁶⁶

María di Rohan se repetiría dos días después, el 7 de enero⁶⁷. Sin embargo, la compañía optó por reponer luego obras más conocidas: *La Africana* (8-9-15, con el bajo Capriles) y *Los Hugonotes* (12-13-16).

El 20 de enero de 1876 se puso en escena *La fuerza del destino*, con el reparto estelar que detallamos en la tabla siguiente:

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

El diario decano valenciano, *Las Provincias*, al no tener en excesiva estima esta ópera de Verdi, acusó al compositor de Busetto de haber descuidado la instrumentación de algunos acompañamientos, así como motivos y frases musicales repetitivas, salvo cuando se conjugaran bien las voces con la orquesta:

Después de tantos años como va recorriendo todos los teatros de Europa *La fuerza del destino*, del célebre maestro Verdi, ha tocado por fin su turno al teatro Principal, donde se ejecutó por primera vez en la noche de anteaayer. Y en verdad no se concibe el motivo que hayan tenido otras empresas para abstenerse de poner en escena esta obra, pues ni exige para su desempeño cantantes de un orden superior, ni impone grandes sacrificios para presentar el espectáculo con decoro y decencia; lo primero, porque el éxito de esta composición musical estriba, mas en el conjunto general de la ejecución, que en la mayoría de sus detalles. Quizás por esta razón se nota que la instrumentación en los acompañamientos de algunos periodos melódicos está bastante descuidada, y que varios pezzi escritos á conciencia, pero pesados á veces por la repetición de los motivos y frases musicales, no

⁶⁶ *El Mercantil Valenciano*, 8 de enero de 1876.

⁶⁷ *Ibíd.*, 7 de enero de 1876.

logren producir grandes efectos. En cambio todas las piezas, en las que entran los elementos vocales é instrumentales, causan en el ánimo del espectador impresiones muy agradables, por la variedad y el buen gusto de los motivos que se desarrollan de una manera magistral.

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

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

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

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

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

Repetimos que el éxito de *La forza del destino* ha sido muy satisfactorio, y muy justos además los entusiastas aplausos que en su acertada ejecución han obtenido del público todos los artistas encargados de las partes principales, y que fueron hábilmente secundados por la orquesta y los coros.⁶⁸

Para *El Mercantil Valenciano*, el estreno de *La forza del destino* fue el mayor éxito de la temporada, en particular por la fidelidad interpretativa de la batuta, Dall'Argine:

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

⁶⁸ *Las Provincias*, 22 de enero de 1876.

El Sr. Dall'Argine es digno de los aplausos que el público le tributó en la noche del último jueves, aplausos merecidísimos que nosotros repetimos enviándole a la vez nuestra más sincera felicitación: la orquesta admirable, y los coros como nunca. Hemos principiado por hablar de los coros y orquesta, aunque no sea esta la costumbre, por lo mismo de que por regla general las revistas musicales solo se ocupan de tales agrupaciones cuando se portan mal, y rara vez hay para estos modestos artistas una palabra de elogio. El Sr. Faubel y el Sr. Aldert, sobresalieron, como siempre, en sus respectivos solos de violín y clarinete.⁶⁹

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

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

La señora Pantaleoni, que canta con tanto gusto como afinación y sentimiento la parte de Eleonora, el tenor Sr. Frappoli, que entusiasma con razón al público en los más bellos trozos de la ópera, y el barítono Sr. Ciapini, que le acompaña dignamente en ellos, obtienen todas las noches grandes aplausos y son llamados á la escena. También se repiten á cada representación los aplausos que merecen la orquesta y los coros, haciéndoles repetir el final de los redobles en el tercer acto.⁷⁰

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

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

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

En la fachada del edificio, profusamente iluminada, estaba también expuesto el retrato de S.M. y una banda militar tocaba piezas escogidas en el vestíbulo⁷¹.

El día 26, en *La forza del destino*, se suprimió la parte de su canto de Fiorini, en el último acto de la ópera.⁷² La indisposición de Augusto Fiorini trastocó los planes de la compañía también con la reposición de *Lucia di Lammermoor* al día siguiente, anulada a causa de su enfermedad: “Anteanoche estaba anunciada

⁶⁹ *El Mercantil Valenciano*, 25 de enero de 1876.

⁷⁰ *Las Provincias*, 25 de enero de 1876.

⁷¹ *Ibíd.*, 25 de enero de 1876.

⁷² *Ibíd.*, 28 de enero de 1876.

en el teatro Principal Lucía, pero no pudo cantarse por indisposición del Sr. Fiorini, sustituyéndola con actos sueltos del Trovador y el Ballo⁷³.

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

El público corresponde á los esfuerzos que ha hecho la empresa del teatro Principal, para darle á conocer, de un modo digno, *La forza del destino*. Todas las noches que se canta esta ópera está muy concurrido aquél teatro. El domingo presentaba un brillante aspecto, que recordaba sus mejores tiempos.

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

Muy merecidos son estos aplausos, pues la ejecución de *La forza* deja poco que desear, en lo que puede exigirse en Valencia.⁷⁴

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

La temporada de la compañía alcanzó su recta final durante el mes de febrero, con las funciones a beneficio. La primera de ellas se celebró el día 5, dedicado a la *prima donna*, Elvira Pantaleoni. La tiple *assoluta* escogió *La Africana*. Además de la interpretación de la partitura de Meyerbeer, la soprano interpretó el dúo de la zarzuela *El Barberillo de Lavapiés*, en compañía del Sr. Frappoli⁷⁵.

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

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

⁷³ *Ibíd.*, 29 de enero de 1876.

⁷⁴ *Las Provincias*, 1 de febrero de 1876.

⁷⁵ *Ibíd.*, 5 de febrero de 1876.

El público oyó á ambos artistas con sin igual gusto é hizo repetir la pieza, saludándolos con entusiastas aplausos.⁷⁶

Por su parte, Giuseppe Frappoli eligió para su función a beneficio la partitura verdiana *La forza del destino*, en compañía de Anna Romilda Pantaleoni y el barítono Massimo Ciapini⁷⁷. Entretanto, la empresa pensaba en la posibilidad de prolongar la temporada y abrir un nuevo abono por veinte o treinta funciones más⁷⁸.

Además de poner en escena por primera vez *La forza del destino*, la compañía realizó el estreno absoluto de *Mignon*, partitura de Ambroise Thomas, el 23 de febrero de 1876:

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

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

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

No es lícito ni prudente juzgar del mérito de una obra en absoluto por la primera audición, mucho menos en aquellas que, como el *Mignon*, necesitan por sus condiciones especiales de una perfecta unidad en el conjunto, que rara vez se consigue en su estreno. Pero á juzgar por las impresiones del público, no titubeamos en asegurar que esta obra ha de gustar más cada noche, por las innumerables bellezas que encierra, y sobre todo por lo magistralmente que está trabajada la instrumentación. En esta parte, el autor ha tenido el buen gusto de hacer predominar los instrumentos de cuerda y madera, de modo que los elegantes motivos que se desarrollan en todo el curso de la obra, deleitan el oído y estasían (sic) el espíritu.

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

⁷⁶ *Ibíd.*, 8 de febrero de 1876.

⁷⁷ *Las Provincias*, 23 de febrero de 1876. (El *beneficio* conjunto de la Pantaleoni y de Ciapini será la última función de la compañía).

⁷⁸ *Ibíd.*, 23 de febrero de 1876.

orquesta, y que invadiendo ésta la jurisdicción de la melodía, hace desmerecer los efectos del canto.

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

Repetimos que, en nuestro concepto, este bien trabajado spartito gustará más cuando se aprecien todas las bellezas que encierra, y no quisiéramos equivocarnos, porque sólo de este modo podrían recompensarse los esfuerzos que la empresa ha hecho para vencer las dificultades que se presentaban al adquirir esta partición.⁷⁹

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

Anteanoche tuvo lugar en el teatro Principal el beneficio de la tiple señora Montesini, poniéndose en escena la ópera *Mignon*. La concurrencia fue bastante numerosa y escogida y premió al finalizar el tercer acto con una corona y muchas palmadas á la beneficiada, que demostró una vez más su buen gusto para el canto, haciendo unos inimitables gorjeos. También la señora Pantaleoni obtuvo muchas muestras de simpatía.⁸⁰

Dos días después, 26 de febrero, llegó la función a beneficio del segundo tenor estelar, Giuseppe Frappoli, quien escogió para su beneficio *La forza del destino*. Siguió el ejemplo de Tamberlik en Madrid y bisó al público con el zortziko en honor de *Hernani*⁸¹. Poco tiempo después, Frappoli proseguiría su carrera en México. Fue contratado para actuar durante el verano de aquel año 1876, durante los meses de junio a septiembre, en un coliseo de la capital mejicana⁸².

3. La compañía Ríos. El estreno de *Aida*. Abruñedo y Uetam

Dos meses después, a mediados de mayo, el Teatro Principal de Barcelona trataba de estrenar en el coliseo homónimo valenciano la magna *Aida*. Era un proyecto *prette á porter*, con casi todos los elementos necesarios para la realización de una representación de ópera aportados por el propio Principal

⁷⁹ *Las Provincias*, 25 de febrero de 1876.

⁸⁰ *Ibíd.*, 26 de febrero de 1876.

⁸¹ *Ibíd.*, 26 de febrero de 1876.

⁸² *Ibíd.*, 3 de marzo de 1876.

barcelonés, a saber, decorados, vestuarios, cantantes y una numerosa orquesta, con algunos instrumentistas valencianos⁸³. Tan sólo faltaban el *atrezzo*, los coros y el cuerpo de baile, que deberían ser aportados por el Teatro Principal de Valencia. Por otro lado, existieron también negociaciones para que la compañía que trabajaba en aquellos días en el Liceo catalán actuase durante la feria de julio en el Teatro Principal de Valencia. Unas negociaciones postergadas, en el primer caso, y que fueron al traste, en el segundo⁸⁴.

¿Qué motivos impulsaron al empresario De la Calle en sus constantes negativas? Probablemente coexistiera una suerte de causas. Por un lado, el coliseo valenciano de la calle de las Barcas contaba con un *atrezzo* en pésimo estado. Según el rotativo matutino *Las Provincias*, era “reducido y pobre”⁸⁵. Otro tanto puede afirmarse de los decorados. Era inminente la construcción de un almacén para guardar los escenarios y el *atrezzo* en un solar contiguo a las cuadras de la Plaza de Toros, que pertenecía, como el coso taurino y el propio Teatro Principal, a la Diputación Provincial y al Hospital General⁸⁶. Entretanto, el material escénico se iba deteriorando. Aun cuando coliseos como el Principal de Barcelona ofreciesen producciones *prette á porter*, no incluían el *atrezzo*, y la sola idea de invertir en modernizar el mobiliario del proscenio valenciano retrajo a De la Calle. Por otro lado, debió pesar la discreta afluencia de público; con los consiguientes ingresos en taquilla menguados. Aunque no disponemos de datos concretos, objetivos, puede inferirse –a tenor de la crítica periodística que la asistencia a las representaciones operísticas no era, en general, masiva. Como consecuencia de todo ello, De la Calle, que era un inteligente empresario de teatros⁸⁷, visto el panorama, se marchó enseguida. Para la próxima temporada 1876-7, De la Calle aceptó tomar las riendas del Teatro Calderón de Valladolid. De hecho, se encontraba ya en el proscenio vallisoletano a fines del mes de junio, nada más finalizar la temporada en Valencia, con una compañía que no era de ópera sino de declamación, la de la señorita Boldún⁸⁸.

Pocos días antes de emprender una *tourné* con la compañía Boldún, De la Calle partió para Barcelona⁸⁹. Es probable que este viaje estuviera relacionado con la presencia de la compañía de ópera que tenía que actuar la semana siguiente en el Principal de Valencia –la que estrenaría *Aida*- y con el empresario encargado de gestionar el evento, el Sr. Ríos. Al fin y al cabo, De la Calle ya hubo entablado consultas con los teatros catalanes, el Principal y el Liceo, para prolongar la temporada de ópera 1875-6⁹⁰.

Para el estreno absoluto de *Aida* en Valencia, el empresario Ríos recurrió a dos primeros espadas de la lírica nacional: el tenor Lorenzo Abruñedo y el bajo Uetam.

⁸³ *Ibid.*, 16 de mayo de 1876.

⁸⁴ *Las Provincias*, 7 de junio de 1876.

⁸⁵ *Ibid.*, 16 de mayo de 1876.

⁸⁶ *Ibid.*, 16 de mayo de 1876.

⁸⁷ Así lo califica el diario *Las Provincias*, en una crónica publicada el día 17 de junio de 1876.

⁸⁸ *Las Provincias*, 17 de junio de 1876.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*, 4 de marzo de 1876.

El tenor asturiano, que aparecía en los carteles y en la prensa con su apellido italianizado, *Abrugnado*, según costumbre de la época, se había presentado en el Teatro Real de Madrid diez años antes, en 1866, al compartir cartel con Enrico Tamberlick y Giuseppe Fancelli. En el mismo año debutó también en el Liceo de Barcelona, coliseo al que regresó precisamente en el presente año de 1876. Abruñedo ya era un especialista en el papel de *Radamés*, de la ópera verdiana *Aida*, aunque sus dos títulos más señalados fueron *La favorita* y *Un ballo in maschera*. Al año siguiente, 1877, con ocasión de la inauguración del Teatro Payret de La Habana, se contrató a Lorenzo Abruñedo para tal evento⁹¹. El 9 de marzo de 1882, Abruñedo también cantó en la inauguración de otro coliseo: el Teatro Caracas. Allí estrenó *Aida*, cosechando un gran éxito⁹².

Por su parte, el célebre bajo mallorquín, Uetam, era un perfecto *basso* cantante, que poseía una voz de buen timbre y bastante robusta. El estilo de canto del mallorquín era correcto y bastante expresivo, en opinión de la prensa catalana.⁹³ En 1872, cantó en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife, y allí llegó a ser considerado como uno de los primeros bajos del mundo⁹⁴. Su principal maestro de canto fue el director de orquesta Juan Goula⁹⁵. La batuta de Sant Feliú de Guíxols gozaba de gran predicamento entre los cantantes⁹⁶. Era, precisamente, Juan Goula, el maestro concertador y director de esta *Aida* que se estrenó en Valencia. Uetam era una joven promesa cuando cantó *Aida*. Nacido el 4 de mayo de 1847, contaba tan sólo con diecinueve años de edad. Su debut artístico está fechado el 27 de noviembre de 1869 en el Teatro Principal de Palma de Mallorca.

El bajo Ángel Alsina –se anunciaba en la prensa como Angelo Alzina– fue también contratado en Barcelona. Ríos se desplazó a Milán para buscar otras voces: la soprano Teresina Singer, la mezzosoprano Rosina Vercolini Tay y el barítono Sante Caldani. Teresina Singer era una soprano, por cierto, apreciada por Giuseppe Verdi. En 1881 la encontramos actuando en Barcelona⁹⁷. En 1887 intervino en el estreno del *Requiem* de Verdi en Buenos Aires⁹⁸.

El resto de los efectivos canoros, maestros directores, coristas, instrumentistas, escenógrafos y *atrezzistas* provenían también de Barcelona, y fueron contratados por Ríos al empresario catalán Bernis. Así, la batuta orquestal, Juan

⁹¹ GUERRA y SÁNCHEZ, R. (Dir.): *Historia de la nación cubana*, Vol. 7, Edit. Historia de la Nación Cubana, La Habana, 1952, pp. 449 y ss.

⁹² SALAS, C.: *Materiales para la historia del teatro en Caracas*, Vol. 7, Ediciones de la Secretaría General, Caracas, 1967, p. 50.

⁹³ Almanaque del “Diario de Barcelona” para 1873, p. 77.

⁹⁴ MARTÍNEZ VIERA, F.: *Anales del teatro en Tenerife*, Editora Católica, Santa Cruz de Tenerife, 1968, pp. 95 y ss.

⁹⁵ HERNÁNDEZ GIRBAL, F.: *Cien cantantes españoles de ópera y zarzuela (siglos XIX Y XX)*, Lira, Torrejón de Ardoz, 1993, pp. 391 y ss.

⁹⁶ Juan Goula era muy apreciado incluso por algunos de los *primeros espadas* de la lírica mundial. Así, Adelina Patti le prometió cantar en algunas funciones de ópera a sus órdenes durante la temporada 1876-7. (Cf. *Las Provincias*, 2 de agosto de 1876).

⁹⁷ Almanaque del *Diario de Barcelona* para el año 1882, p. 79.

⁹⁸ SANGUINETTI, H. J.: *La ópera y la sociedad argentina*, MZ Ediciones, Buenos Aires, 2001, p. 25.

Goula; el maestro instructor de los coros, Eduardo Amigó; los escenógrafos José Planella y Coromina y el famoso Francisco Soler y Rovirosa; y el *atrezzo* de los talleres de Eduardo Tarascó. La sastrería provenía de Turín, de Rafaello Viginelli. El tercer escenógrafo, Achille Amato, también era italiano, y procedía de Milán. El compositor Ricardo Moragas se encargó de escribir y dirigir los bailes. Carecemos de información sobre el comprimario, Giovanni Paroli.

La lista completa de la compañía Ríos era la siguiente:⁹⁹

Director de orquesta	Juan Goula
Prima donna soprano assoluta	Teresina Singer
Primo tenore assoluto	Lorenzo Abrugnedo
Prima donna mezzosoprano assoluta	Rosina Vercolini Tay
Primo barítono assoluto	Sante Caldani
Primo basso assoluto	Francesco Uetam
Altro primo basso	Angelo Alzina
Suggeritore	Eugenio Ferlotti
Maestro istruttore dei cori	Eduardo Amigó
Comprimario	Giovanni Paroli
Cuerpo de coros	40 coristas
Orquesta	60 profesores
Escenógrafos	José Planella y Coromina, Francisco Soler y Rovirosa y Achille Amato

⁹⁹ Tomamos la lista de *Las Provincias*, 17 de junio de 1876.

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

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

La compañía llegó el día 17 de junio a Valencia¹⁰⁰. Tenía previsto dar ocho representaciones de *Aida*. Pero no sólo venía al estreno de esta *grand opéra* verdiana, sino también para la puesta en escena de *Il Trovatore*. Para interpretar esta partitura de los años centrales de Verdi, fue contratado al efecto el tenor español Juan Prats. La empresa Bernis se encargó de esta contratación particular¹⁰¹.

El estreno de *Aida* tuvo lugar el miércoles 21 de junio de 1876. Encabezaron el reparto Teresina Singer, Rosina Vercolini Tay, Lorenzo Abruñedo, Sante Caldani, Uetam y Angelo Alzina¹⁰².

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

¹⁰⁰ *Las Provincias*, 18 de junio de 1876.

¹⁰¹ *Ibid.*, 20 de junio de 1876.

¹⁰² *Ibid.*, 21 de junio de 1876. (Los papeles que interpretaron han sido parcialmente deducidos).

Ramfis

Angelo Alzina

El estreno absoluto de *Aida* en Valencia mereció elongadas críticas, en orden lógico a su histórica importancia. Las columnas del diario *Las Provincias* se intercalaron en dos páginas del periódico¹⁰³.

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

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

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

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

La señora Singer, encargada de la parte de *Aida*, es una artista que posee buena voz y canta con expresión y sentimiento, poseyendo las mismas facultades la mezzo-soprano Vercolini Tay, encargada del papel de Amneris. Estas artistas fueron extraordinariamente aplaudidas y llamadas á la escena distintas veces, en medio de salvas de aplausos.

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

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

Todos estos artistas fueron extraordinariamente aplaudidos en varios pasajes de la obra y llamados á la escena al finalizar los actos segundo, tercero y cuarto. También compartió estos aplausos, aunque su papel

¹⁰³ Para hacerse una idea de su trascendencia, en aquellos años, los periódicos tenían 4 páginas.

carecía de importancia, el distinguido bajo señor Uetam, tan querido de los valencianos, y al que quisiéramos oír en una obra de su especial repertorio.

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

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

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

El empresario Sr. Bernis, al preparar para Barcelona las representaciones de esta ópera, no ha querido regatear gastos, y tanto el decorado como el atrezzo son cosa magnífica, y como tal vez no se haya visto en Valencia. Siete son las decoraciones, todas ellas bellas y vistosísimas, pintadas según la moda de la moderna escenografía, cuya brillante paleta se aparta quizás demasiado de la severidad del natural; pero dá en cambio gran lucimiento y un aspecto fantástico a los cuadros teatrales. Entre esas decoraciones llaman la atención el interior del templo de Vulcano, que es quizás la mejor pintada; la de las cercanías de Tebas, que reproduce varios monumentos del arte egipcio; el jardín de Amneris, y las orillas del Nilo, que presentan melancólico y bello efecto á la luz del crepúsculo. En el último acto, el teatro está dividido en dos pisos; el superior es el mismo templo de Vulcano del acto primero, y el inferior los subterráneos, donde son sepultados en vida Radamés y Aida. Todas estas decoraciones gustaron mucho.

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

El público quedó complacidísimo y deseoso de saborear en las noches sucesivas la música de Aida, que es de aquellas que gustan más cuanto más se oyen, y ahora podemos oírla en Valencia como no es fácil que volvamos a conseguirlo, dadas las condiciones de nuestros teatros.¹⁰⁴

Por su parte, *El Mercantil Valenciano* fue mucho más lacónico, hasta el punto que, lejos de una crítica musical, el texto publicado por el rotativo liberal no pasó de una simple nota informativa. Probablemente fue confeccionado por un redactor ordinario. Así, se omitió referencia alguna a los cantantes, el director, el coro, el ballet o los músicos del foso. Hubo incluso un error: considerar que *Aida* es una ópera del «género alemán», cuando la influencia de la *grand opéra* francesa¹⁰⁵ es fácilmente apreciable. En descargo del periodista, ha menester recordar que fue publicada un día antes que la del rotativo conservador; por lo que el cronista tuvo que ir con celeridad a la redacción y escribirlo de noche, tras acabar la representación:

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

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

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

Los apasionados al divino arte, están de enhorabuena.

A la hora en que escribimos estas líneas no podemos ser más extensos.¹⁰⁶

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

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

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

¹⁰⁴ *Las Provincias*, 23 de junio de 1876.

¹⁰⁵ Capitaneada, eso sí, por un alemán afincado en Francia: Meyerbeer.

¹⁰⁶ *El Mercantil Valenciano*, 22 de junio de 1876.

nuestros lectores cuál ha sido la impresión que nos ha producido la primera audición de esta bellísima partitura.

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

En nuestro concepto, las piezas que más descuellan en la partitura son: en el primer acto la romanza del tenor, la preciosa cavatina de tiple y el canto de las sacerdotisas acompañado por las arpas. En el segundo acto, el coro de introducción, el gran dúo de tiple y contralto, la notabilísima marcha triunfal y el magnífico concertante. En el tercero, el ária de tiple, y los dos dúos que la siguen de barítono y tiple el primero, y de tiple y tenor el segundo. En el cuarto acto, el aria de contralto, el dúo de tenor y contralto y la preciosa escena final.

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

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

Injustos seríamos si antes de terminar estas cortas líneas no felicitáramos cordialmente al maestro director Sr. Goula, á cuya inteligente batuta se debe en gran parte el éxito de la obra.¹⁰⁷

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

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

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

Por más que se diga en contrario, aunque el poderoso genio de Verdi haya realizado una difícil evolución, salvando á fuerza de estudio el abismo que separa á la moderna escuela alemana de la antigua italiana, no ha perdido por completo su música aquella individualidad propia y característica que daba á todas sus obras un sello original y exclusivo. Precisamente, en *Aida*

¹⁰⁷ *Ibíd.*, 23 de junio de 1876.

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

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

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

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

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

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

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

Con estos elementos no tiene nada extraño que haya alcanzado la obra una interpretación acabada.¹⁰⁸

El estreno de *Aida* supuso un enorme éxito, hasta el punto de que el empresario Ríos decidió, a partir de la tercera representación, abrir un abono adicional para seis funciones, una más de las previstas inicialmente¹⁰⁹. Al tiempo, obró con

¹⁰⁸ *El Mercantil Valenciano*, 25 de junio de 1876.

¹⁰⁹ *Aida* se representó nuevamente los días 24, 25 y 26 de junio, y 2 de julio de 1876).

vista comercial, presentando un reclamo. Decidió abaratar las localidades abonadas del tercer piso, que pasaron a costar 6 reales cada una¹¹⁰.

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

Una cosa nos produjo anteanoche honda pena en aquel coliseo, y fue el ver lo retraído que se mostró el público de Valencia á la segunda representación de Aida. Creíamos que el mérito de los artistas, y la suntuosidad con que la empresa Bernis pone en escena dicha ópera, desplegando una riqueza de trajes y decoraciones que no es fácil obtener en teatros de provincia, era bastante aliciente para que se llenara el teatro, pero anteanoche había muchas localidades vacías. Es de esperar que, extendiéndose entre las familias la voz del mérito de la obra y del espectáculo, se verá muy concurrido aquel coliseo en las funciones que restan; pero si nos engañáramos habríamos de renunciar á pedir compañías de primo cartello y propiedad en el atrezzo (sic) de las obras que se presentan, ya que no se muestra el público dispuesto á asistir si no es atraído por una baratura que no permite gastos de alguna importancia.¹¹¹

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

La segunda representación en el teatro Principal de la grandiosa ópera Aida fue para los artistas que en ella toman parte un nuevo triunfo, alcanzando en ella nutridísimos aplausos, que repetidas veces les llamaban al palco escénico. En especial, la Sra. Singer, en su papel de Aida, fue aplaudida con entusiasmo en varias escenas, no siendo menos el que en otros bellísimos trozos despertó con su deliciosa y extensa voz la Sra. Vercolini Tay.¹¹²

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

El sábado y domingo vióse muy concurrido el teatro Principal, al que la ejecución de Aida atrae las personas amantes de la música bien interpretada, y de las grandes representaciones escénicas. Los cantantes siguen mereciendo los aplausos del público, que en la noche del domingo estuvo galante con la señora Singer, saludándola con palmadas cuando se presentó en la escena después de haberse anunciado la indisposición que padecía. Esto probará á aquella distinguida artista el aprecio que ha sabido alcanzar del público valenciano.¹¹³

¹¹⁰ *Las Provincias*, 23 de junio de 1876.

¹¹¹ *Ibid.*, 24 de junio de 1876.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*, 27 de junio de 1876.

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

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

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

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

La señorita Singer, que es todavía muy joven, canta con fe, y uniendo á la maestría con que emite su excelente voz, el sentimiento que revela en todos los pasajes de la ópera, y la gallardía de su presencia, embellecida por un traje muy fantástico y bien llevado, hace que sea en la *Aida* una figura que queda grabada en la imaginación de un modo muy grato.¹¹⁴

El jueves 29 de junio Teresina Singer escogió la ópera *Aida* para su función a beneficio. Por el contrario, la mezzosoprano Rosina Vercolini Tay prefirió *Il Trovatore* en su beneficio, celebrado el viernes 30 de junio, única vez que la compañía subió a la escena el drama de Antonio García Gutiérrez. Con el beneficio de Lorenzo Abruñedo, se representó *Aida* por última vez, el domingo 2 de julio. La compañía concluyó sus actuaciones en el Teatro Principal de Valencia con el beneficio del maestro Juan Goula, quien reprisó la ópera de Gounod, *Faust*, aunque sólo los actos II y IV, además de las oberturas *Leonora* y *Tannhauser*¹¹⁵. La batuta catalana aún permanecería en Valencia para dirigir en la Catedral una Misa de Réquiem, con ocasión de los actos del centenario de la conquista de la ciudad por el rey Jaime I¹¹⁶.

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

Razón teníamos al suponer que el público valenciano favorecería la función que se daba el jueves en el teatro Principal, á beneficio de la distinguida

¹¹⁴ *Ibid.*, 29 de junio de 1876.

¹¹⁵ *Ibid.* (Estas oberturas fuebon denominadas “sinfonías”, siguiendo antiguas costumbres).

¹¹⁶ *Ibid.*, 1 de julio de 1876.

cantante Srta. Singer. En efecto, aquel hermoso coliseo estaba completamente lleno, excepción hecha de algunos palcos, y la beneficiada fue objeto de una entusiasta ovación.

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

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

La simpática artista manifestaba vivísima satisfacción por estas muestras del público entusiasmo.¹¹⁷

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

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

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

No pudiendo terminarse, como más arriba decimos, la representación de *El Trovador*, ejecutó la orquesta dos magníficas sinfonías, *Leonora*, de Beethoven, y *Tannhauser*, de Wagner, las cuales fueron muy bien interpretadas por la orquesta y dirigidas admirablemente por el inteligente maestro señor Goula, y el público manifestó esto mismo colmándole con multitud de aplausos.¹¹⁸

La enfermedad de Teresina Singer impidió el beneficio de Lorenzo Abruñedo. *Aida* no pudo subir a la escena. En su lugar, se cantaron dos actos de *Il Trovatore*, otros dos de *Faust*, y tan sólo un cuadro de *Aida*. El público protestó porque los precios –propios de una función de beneficio, con representación de una ópera completa- no eran adecuados para una simple miscelánea, por ser

¹¹⁷ *Ibíd.*

¹¹⁸ *Ibíd.*, 2 de julio de 1876.

más elevados. Incluso truncó los planes del empresario catalán Bernis para dar algunas funciones más de *Aida*, visto el éxito que estaba cosechando:

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

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

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

La empresa Bernis ha hecho, pues, todo lo que era posible para complacer al público, y por nuestra parte hemos de consignarle un voto de gracias por haber dado á conocer en Valencia la última y quizás la mejor producción de Verdi, poniéndola en escena con lujo extraordinario y superior á lo que ordinariamente podemos ver en nuestros teatros.¹¹⁹

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

La función que anteanoche se celebró en el teatro Principal á beneficio del Sr. Goula, sirvió para que los amantes de la música pudiesen aquilatar lo mucho que vale la inteligente batuta del maestro, y le colmase de aplausos al ejecutar la orquesta con una precisión magistral las dos sinfonías de Wagner y Beethoven. El público insistió en sus aplausos hasta lograr la repetición de una de ellas, y desde la escena regalóse al Sr. Goula una hermosa corona, que tiene bien merecida.¹²⁰

4. Conclusiones

Una vez analizada la temporada 75/76, vemos que no es una más, dentro de las diez que abarcaría la restauración alfonsina. Sin duda no tendrá la importancia en las que comparece el tenor universal Julián Gayarre. No obstante, sí que tendrá lugar uno de los acontecimientos más importantes de la historia de la ópera en Valencia, que es, sin lugar a dudas, el estreno de *Aida*. Una obra que desde el mismo día del estreno se convertirá en una de las más representadas y más apreciadas por el público de todo el repertorio operístico. Un estreno que supuso todo un reto para el empresario que lo llevó a cabo, no sin dificultad. Además, un estreno que pudo hacerse posible, no sólo en Valencia sino también en Barcelona, gracias a la presencia de la compañía operística del tenor ovetense Lorenzo Abruñedo y del bajo mallorquín Uetam.

Además, esta temporada contó con la presencia de otra gran voz, la soprano Anna Romilda Pantaleoni. Con su presencia en Valencia, cimentó gran parte del

¹¹⁹ *Ibid.*, 4 de julio de 1876.

¹²⁰ *Ibid.*, 5 de julio de 1876.

éxito de la temporada. Pantaleoni vivía durante la década de los setenta y también la de los ochenta, sus mejores años como cantante de ópera. Pertenecía al primer escalafón de las estrellas de la ópera, llegando a ser la primera Desdemona del *Otello* de Verdi de la historia.

El período 75/76 fue relativamente abundante en cuanto a número de representaciones se refiere, unas noventa, sobre todo teniendo en cuenta que tan sólo unos cuantos años antes el país estaba atravesando un periodo convulso con las guerras carlistas. Por tanto, hablamos de una de las temporadas más importantes de la ópera en Valencia durante la restauración alfonsina del siglo XIX.

Bibliografía, Hemerografía y Archivos

Bibliografía

- GALIANO ARLANDIS, A.: “La Renaixença”, en: AA.VV.: *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*, Levante – Editorial Prensa Valenciana, Valencia, 1992.
- GUERRA y SÁNCHEZ, R. (Dir.): *Historia de la nación cubana*, Vol. 7, Edit. Historia de la Nación Cubana, La Habana, 1952.
- HERNÁNDEZ GIRBAL, F.: *Cien cantantes españoles de ópera y zarzuela (siglos XIX Y XX)*, Lira, Torrejón de Ardoz, 1993.
- MARTÍNEZ VIERA, F.: *Anales del teatro en Tenerife*, Editora Católica, Santa Cruz de Tenerife, 1968.
- MORDDEN, E.: *El espléndido arte de la ópera*, Javier Vergara, Buenos Aires, 1985.
- RICART MATAS, J.: *Diccionario biográfico de la música*, Iberia, Barcelona, 1986.
- RUTHERFORD, S.: *Verdi, Opera, Women*, Cambridge University Press, Cambridge, 2013.
- SALAS, C.: *Materiales para la historia del teatro en Caracas*, Vol. 7, Ediciones de la Secretaría General, Caracas, 1967.
- SANGUINETTI, H. J.: *La ópera y la sociedad argentina*, MZ Ediciones, Buenos Aires, 2001.
- SIRERA, J. LL.: *El Teatre Principal de València. Aproximació a la seua història. Alfons el Magnànim*, I.V.E.I., València, 1986.
- TORNER FELTRER, Fernando *et al.*: “Rasgos generales de la ópera en Valencia durante la monarquía de Alfonso XII”, en Itamar. Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte N. 5, Año 2019, Universitat de València

Hemerografía

Almanaque del *Diario de Barcelona*
El Mercantil Valenciano
Las Provincias

Archivos

Biblioteca de Compositores Valencianos
Archivo de la Diputación provincial de Valencia