

DEPARTAMENT FILOSOFIA

LA CRÍTICA MUSICAL EN LA PRENSA DIARIA  
VALENCIANA: 1912-1923

RAFAEL POLANCO OLMOS

UNIVERSITAT DE VALENCIA  
Servei de Publicacions  
2009

Aquesta Tesi Doctoral va ser presentada a València el dia 1 d'octubre de 2008 davant un tribunal format per:

- D. Juan Ángel Blasco Carrascosa
- D. J. Luis Palacios Garoz
- D<sup>a</sup>. M<sup>a</sup> Teresa Beguiristain Alcorta
- D<sup>a</sup>. M<sup>a</sup> Isabel Osuna Lucena
- D. Francesc A. Martínez Gallego

Va ser dirigida per:

D. Romà de la Calle de la Calle

D. Antonio Laguna Platero

D. Francisco C. Bueno Camejo

©Copyright: Servei de Publicacions  
Rafael Polanco Olmos

---

Depòsit legal:

I.S.B.N.:978-84-370-7424-5

D.L.:V-1283-2009

Edita: Universitat de València  
Servei de Publicacions  
C/ Artes Gráficas, 13 bajo  
46010 València  
Spain  
Telèfon: 963864115

# **LA CRÍTICA MUSICAL EN LA PRENSA DIARIA VALENCIANA: 1912-1923.**

## **TESIS DOCTORAL**

**PRESENTADA POR: RAFAEL POLANCO OLMOS.**

**DIRIGIDA POR:**

**DR. DON ROMÁN DE LA CALLE**

**DR. DON ANTONI LAGUNA PLATERO.**

**DR. DON FRANCISCO CARLOS BUENO CAMEJO.**



**AGRADECIMIENTOS:**

A mi esposa y mis hijas, por su paciencia y apoyo. Y a mi madre.



## ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>9</b>
<b>2. PROLEGÓMENOS ACERCA DE LA CRÍTICA MUSICAL.....</b>	<b>24</b>
2.1. LA RAZÓN DE SER DE LA CRÍTICA.....	24
2.2. LA MISIÓN DEL CRÍTICO FRENTE A LA REACCIÓN DE LOS ARTISTAS.....	29
2.3. BREVE REPASO DE LA FUNCIÓN CRÍTICA A TRAVÉS DE LA HISTORIA DE LA MÚSICA.....	40
2.4. EL MODELO DE ANÁLISIS DE LA CRÍTICA MUSICAL.....	47
2.5. LOS RASGOS DIFERENCIALES DE LA CRÍTICA MUSICAL.....	65
2.6. LA OBJETIVIDAD EN EL EJERCICIO DE LA CRÍTICA MUSICAL.....	75
2.7. LA ÉTICA EN EL EJERCICIO DE LA CRÍTICA MUSICAL.....	77
<b>3. LA MÚSICA EN LA SOCIEDAD VALENCIANA DE FINALES DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL SIGLO XX. ANTECEDENTES HISTÓRICOS Y ANÁLISIS CONTEXTUAL DEL PERÍODO (1912-1923).....</b>	<b>83</b>
3.1. LAS MANIFESTACIONES MUSICALES: ÓPERA, ZARZUELA, MÚSICA DE CÁMARA Y MÚSICA SINFÓNICA.....	83
3.1.1. LA ÓPERA.....	83
3.1.2. LA ZARZUELA.....	95
3.1.3. LA MÚSICA DE CÁMARA.....	114
3.1.4. LA MÚSICA SINFÓNICA.....	143
3.2. LOS FOROS MUSICALES: LOS TEATROS, EL CONSERVATORIO Y LA SOCIEDAD FILARMÓNICA.....	158
3.2.1. LOS TEATROS.....	158
3.2.2. EL CONSERVATORIO.....	161
3.2.3. LA SOCIEDAD FILARMÓNICA.....	166
<b>4. LA INVESTIGACIÓN PERIODÍSTICA COMO METODOLOGÍA PARA EL ESTUDIO HISTÓRICO DE LA CRÍTICA MUSICAL.....</b>	<b>172</b>
<b>5. LA PRENSA DIARIA VALENCIANA DURANTE EL PERIODO 1912-1923.....</b>	<b>181</b>
5.1. LOS DIARIOS PUBLICADOS EN LA CIUDAD DE VALENCIA EN ESTA ÉPOCA: RASGOS GENERALES.....	181
5.2. LA PRENSA DIARIA VALENCIANA EN EL CONTEXTO POLÍTICO, ECONÓMICO, SOCIAL Y CULTURAL DEL MOMENTO.....	189
5.3. EL TRATAMIENTO DE LA INFORMACIÓN Y LA OPINIÓN MUSICAL EN LOS DIARIOS VALENCIANOS DURANTE ESTE PERIODO.....	204
5.3.1. ANÁLISIS FORMAL DE LA INFORMACIÓN Y LA OPINIÓN MUSICAL.....	206
5.3.2. ANÁLISIS DEL CONTENIDO DE LA INFORMACIÓN Y LA	

OPINIÓN MUSICAL.....	209
5.3.2.1. <i>LAS PROVINCIAS</i> .....	212
5.3.2.2. <i>EL MERCANTIL VALENCIANO</i> .....	214
5.3.2.3. <i>EL PUEBLO</i> .....	215
5.3.2.4. <i>LA VOZ DE VALENCIA (LA VOZ VALENCIANA)</i> .....	222
5.3.2.5. <i>LA CORRESPONDENCIA DE VALENCIA</i> .....	223
5.3.2.6. <i>DIARIO DE VALENCIA</i> .....	226
5.3.2.7. <i>EL CORREO</i> .....	233
5.3.2.8. <i>ECO DE LEVANTE</i> .....	234
<b>6. LA CRÍTICA MUSICAL EN LA PRENSA DIARIA VALENCIANA DURANTE EL PERIODO DE 1912-1923</b> .....	<b>237</b>
6.1. CRÍTICAS CON Y SIN FIRMA.....	241
6.2. LOS CRÍTICOS MUSICALES VALENCIANOS DE ESTA ÉPOCA.....	248
6.2.1. <i>LAS PROVINCIAS</i> Y SUS CRÍTICOS: EDUARDO LÓPEZ-CHAVARRI MARCO.....	250
6.2.2. <i>EL MERCANTIL VALENCIANO</i> Y SUS CRÍTICOS: IGNACIO VIDAL Y BERNARDO MORALES SAN MARTÍN.....	259
6.2.3. <i>EL PUEBLO</i> Y SUS CRÍTICOS: SALVADOR ARIÑO SAGARMINAGA.....	267
6.2.4. <i>LA CORRESPONDENCIA DE VALENCIA</i> Y SUS CRÍTICOS: MANUEL PALAU BOIX.....	272
6.2.5. <i>LA VOZ DE VALENCIA (LA VOZ VALENCIANA)</i> Y SUS CRÍTICOS: GOMÁ, MIREIO, B. QUADROS, BOHORQUES, BADENES Y MIÑANA.....	279
6.2.6. <i>DIARIO DE VALENCIA</i> Y SUS CRÍTICOS: VICENTE MARÍN, LEOPOLDO MAGENTI CHELVI Y ENRIQUE GONZÁLEZ GOMÁ.....	285
6.2.7. <i>EL CORREO</i> Y SUS CRÍTICOS: BENITO BUSÓ TAPIA Y L. FABRELLAS.....	294
6.2.8. <i>ECO DE LEVANTE</i> Y SUS CRÍTICOS: ARÍSTIDES, X., DARIO GARCÍA, D'ARIAZAR Y CAIRELES.....	297
6.3. LA CRÍTICA MUSICAL COMO GÉNERO PERIODÍSTICO.....	299
6.3.1. FACTORES CONDICIONANTES: EL ESPACIO Y EL TIEMPO.....	304
6.4. ANÁLISIS FORMAL DE LOS TEXTOS DE CRÍTICA MUSICAL.....	315
6.4.1. RASGOS TIPOGRÁFICOS IDENTIFICATIVOS.....	315
6.4.2. EL ESTILO LITERARIO.....	318
6.4.3. LA ESTRUCTURA LITERARIA.....	323
6.5. ANÁLISIS DEL CONTENIDO DE LOS TEXTOS DE CRÍTICA MUSICAL.....	337
6.5.1. LAS FUNCIONES DE LA CRÍTICA Y SU APLICACIÓN A ESTE ESTUDIO.....	338
6.5.2. LA CRÍTICA MUSICAL Y LOS GÉNEROS MUSICALES.....	343
6.5.3. LA CRÍTICA MUSICAL Y SUS PROTAGONISTAS.....	381
6.5.3.1. LA CRÍTICA MUSICAL Y SU DESTINATARIO ÚLTIMO: EL	



PÚBLICO.....	381
6.5.3.2. LA CRÍTICA, LAS INSTITUCIONES Y LOS EMPRESARIOS.....	452
6.5.3.3. LA CRÍTICA Y LOS INTÉRPRETES.....	492
6.5.3.4. LA CRÍTICA Y LOS COMPOSITORES.....	578
6.5.3.5. LA CRÍTICA Y LOS CRÍTICOS -AUTORES O LOS CRÍTICOS-INTÉRPRETES: LOS CONFLICTOS ÉTICOS Y DEONTOLÓGICOS QUE DE ELLO SE DERIVAN.....	643
6.6.4. LA CRÍTICA MUSICAL COMO REFLEJO IDEOLÓGICO DEL PERIODISMO MILITANTE.....	660
<b>7. CONCLUSIONES.....</b>	<b>680</b>
<b>8. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>695</b>
<b>9. FUENTES DOCUMENTALES.....</b>	<b>701</b>
9.1. PRENSA.....	701
9.2. REVISTAS.....	701
9.3. HEMEROTECAS, ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS.....	701



## 1. INTRODUCCIÓN.

### **La elección del tema y los objetivos principales.**

La crítica musical ha sido cuestionada desde sus orígenes. Por decirlo en palabras de titular periodístico, *siempre ha estado bajo sospecha*. Son muchas las preguntas que cualquiera que se aproxime a la crítica musical puede hacerse: ¿En qué se basa el crítico para determinar la calidad de una obra musical? ¿Qué autoridad le asiste al crítico para pretender que su juicio sea valorado por quienes le leen? ¿La crítica musical es la expresión del juicio honesto del crítico? ¿Responde a un criterio meramente estético o hay otros factores que la condicionan? ¿Puede ser la crítica musical un medio útil para acceder al estudio de la historia de la música? ¿Es necesaria y pertinente la crítica musical?...

El objetivo fundamental de esta investigación ha sido dar respuesta a cada una de esas preguntas. Para alcanzar dicho objetivo se requería conocer el funcionamiento de la crítica musical y los propósitos que la mueven, así como determinar cuál ha sido su papel a lo largo de la historia de la música. Sin embargo, la propia dinámica de la investigación ha propiciado que surgieran otros objetivos - más cercanos al ámbito de la teoría crítica o de la estética- de indudable interés: valorar la aportación creativa del hecho crítico y determinar de qué modo el texto crítico puede articularse a partir de las diversas variables funcionales comunicativas que le son inherentes y, al mismo tiempo, lo condicionan.

Al volcar nuestra inquietud personal en esta investigación pretendíamos -sin ánimo de resultar pretenciosos- contribuir a llenar un vacío existente: la escasez de

estudios sobre la crítica musical. Con esa intención iniciamos la andadura que nos debía conducir a descubrir los entresijos de la crítica musical publicada en la prensa diaria valenciana durante la etapa de 1912 a 1923.

Ese era el tema escogido. No obstante, antes de arrancar, convenía primero averiguar el estado de la cuestión del tema a estudiar: trabajos de investigación realizados, bibliografía, etc. El conocimiento de esta realidad nos permitiría delimitar nuestro punto de partida y saber con qué bagaje contábamos al empezar nuestro camino.

**El punto de partida: los trabajos de investigación realizados sobre la crítica musical en la prensa diaria u otros temas adyacentes y las referencias bibliográficas existentes.**

No son muchos los trabajos de investigación realizados sobre el tema de la crítica musical en la prensa diaria. La base de datos *Teseo* del Consejo de Coordinación Universitaria nos facilita una relación de las tesis doctorales leídas y consideradas aptas en España desde 1976 (fecha en que se inicia el registro de fichas de las tesis doctorales). Efectuada la consulta correspondiente, los resultados no son muy alentadores:

- Sólo existe una tesis publicada que aborde como aspecto temático nuclear la crítica musical en la prensa, se titula: *Paraula i música. La crítica musical a la premsa*. Su autor es Antonio Batista Viladrich y fue leída en la Universidad Autónoma de Barcelona (Departamento de Periodismo) en el año 2002. La directora de esta tesis fue la Doctora Amparo Moreno Sardá.

- En la lista de tesis obtenidas del rastreo realizado a partir de la base de datos de *Teseo* aparecen otros títulos que, si bien no se ciñen estrictamente al tema de la crítica musical periodística, sí se acercan al campo temático del periodismo musical mediante el estudio recopilatorio de las fuentes hemerográficas. Son dos:
  - *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990). Estudio crítico-bibliográfico y repertorio general* de Jacinto Torres Mulas. Esta tesis está registrada con fecha de inscripción de 1989 en la Universidad Complutense de Madrid (Departamento de Historia del Arte). No consta el nombre del director.
  - *La música en las fuentes hemerográficas del siglo XVIII español. Referencias musicales en la "Gaceta de Madrid" y artículos de música en los papeles periódicos madrileños.* Su autor es Ignacio Sustraeta Llombart y se leyó en la Universidad Complutense de Madrid (Departamento de Filología Española) en 1992. Dirigió la investigación el Doctor Emilio Casares Rodicio.

Aparte de los trabajos citados, hay otras tesis que afrontan el estudio de las publicaciones periódicas musicales de una manera que podríamos llamar *tangencial*. La estrategia metodológica de estas investigaciones se basa en analizar las fuentes hemerográficas no como un fin en sí mismo sino como un medio que les permita acceder a otros conocimientos de los cuales la música es el polo temático. Dentro de este apartado incluiríamos estos títulos:

- *El intérprete de la Música Clásica: emisor y líder de opinión en la comunicación de masas*. Tesis leída en 1986, en la Universidad Autónoma de Barcelona (Departamento de Periodismo de la Facultad de Ciencias de la Información). A cargo de Augusto Valera Cases. Este mismo autor realizó la tesina sobre un tema más cercano al que es nuestro objeto de investigación. Se tituló: *La música en la informació*. Puede consultarse en la biblioteca de la Universidad Autónoma de Barcelona. Este trabajo dio origen a un libro que citamos abundantemente a lo largo de este trabajo de investigación: *Cruz y drama de la música*. Valera, en este libro, entra de lleno en el análisis de aspectos como la objetividad y la ética del crítico musical, que para nosotros han resultado esenciales.
- *Historia de la Opera en Valencia y su representación según la crítica de arte: de la Monarquía de Alfonso XIII a la Guerra Civil Española*. Esta tesis de Francisco Bueno Camejo dio lugar más tarde al libro del mismo título que es ampliamente citado en este trabajo de investigación. Las críticas musicales publicadas en la prensa diaria valenciana sirven al propósito del autor de reconstruir la historia de la ópera en Valencia en el primer tercio del siglo XX.
- *La actividad concertística a Barcelona durant la primera meitat del segle XIX, aproximació històrica*. Moteserrat Comellas Barri es la autora de esta tesis, dirigida por la Doctora M<sup>a</sup> Carmen Gómez Muntané, que se

- leyó en 1996 en la Universidad Autónoma de Barcelona (Departamento de Historia del Arte).
- *El teatro lírico almeriense durante la época de la restauración*. Una tesis realizada por Carmen Ramírez Rodríguez, bajo la dirección del Doctor Antonio Martín Moreno. Fue leída en la Universidad de Almería (Departamento de Humanidades Clásicas y Cultura Contemporánea), en el año 2005.
  - *La música en Murcia a partir de la Guerra Civil Española (1939-1975)* de Juan Lanzón Menéndez. Tesis de 1997, inscrita en la Universidad de Granada (Departamento de Historia del Arte-Musicología). Su director fue el Doctor Antonio Martín Moreno.
  - *La vida musical en Santiago de Compostela a finales del s. XIX (1875-1900)*. Trabajo de tesis doctoral de M<sup>a</sup> José García Caballero del año 2001. Inscrito en la Universidad de Valladolid (Departamento de didáctica de la expresión musical, plástica y corporal). Dirigido por la Doctora M<sup>a</sup> Antonia Virgili Blanquet.
  - *La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914)*. Su autora es Paloma Ortiz de Urbina Sobrino. Fue dirigida por la Doctora Victoria Eli Rodríguez del Departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid. Esta tesis se leyó en 2002.
  - *Don Francisco de Paula Valladar Serrano (1852-1924). Historiografía, teoría y crítica del arte. Musicología. Etnografía cultural: fiestas y tradiciones locales andaluzas y granadinas*. Tesis a cargo de Juan

Manuel Martín Robles. Dirigida por el Doctor Ignacio Henares Cuellar de la Universidad de Granada (Departamento de Historia del Arte). Año de lectura: 2001.

- *La música del 98: (re)construyendo la identidad nacional*. Autor: Enrique Encabo Fernández. Dirigida por el Doctor Francesc Cortés i Mir de la Universidad Autónoma de Barcelona (Departamento de Filología Española). Leída en el año 2005.
- *Educación musical no formal a través de la prensa de divulgación general en España*. Tesis del año 2002, realizada por Lorenzo Quiles Oswaldo. Inscrita en el Departamento de Didáctica, Organización Escolar y Didácticas Especiales de La Universidad Nacional de Educación a Distancia. La dirigió la doctora M<sup>a</sup> Luisa Sevillano García.
- *Paisaje sonoro de una ciudad: Valladolid 1890-1923*. Tesis doctoral de Joaquina Labajo Valdés. Universidad de Valladolid (Departamento de Historia del Arte) ,1991. Director: Doctor Juan José Martín González. De esta autora cabe resaltar que ha realizado varios estudios sobre el papel de la mujer en la música y su reflejo en la prensa de Valladolid.

Aparte de las tesis que acabamos de citar -centradas en mayor medida en el estudio de un ámbito temático musical concreto a través de las publicaciones periódicas, más que en el campo específico de la crítica- no conocemos más investigaciones efectuadas en España sobre este tema.

Dentro del marco universitario, aunque no en el campo de la investigación, merecería la pena incluir la lección magistral a cargo de Julio Manegat Pérez, editada



en 1968 por la Escuela Oficial de Periodismo de Barcelona con el título de *La función crítica de la prensa*.

De más allá de nuestras fronteras, cabría nombrar la brillante tesis doctoral de Christian Goubault, leída en la Universidad de París-Sorbonne en 1982, titulada *La Critique Musicale dans la presse française de 1870 à 1914*. Esta tesis fue posteriormente editada y dio origen al libro del mismo título que citamos en la bibliografía.

Fuera del marco académico-universitario, son muy pocas las referencias a la crítica musical:

- La escasa bibliografía específica publicada generalmente en forma de ensayo.
- Algunos artículos publicados aisladamente en revistas especializadas (*Ritmo, Melómano, Revista de Ideas Estéticas, Revista Bellas Artes, etc.*).
- Algún breve capítulo publicado en los coleccionables sobre la historia de la música que de tanto en tanto editan los periódicos españoles.
- Algún que otro artículo de opinión, crónica, reportaje u otro tipo de colaboración periodística publicados en la prensa nacional.
- Referencias limitadas en enciclopedias o diccionarios de la música (excepción hecha del *Grove's dictionary* que es el que más profusamente aborda esta cuestión).
- Libros dedicados a la crítica de arte o la crítica literaria que esporádicamente aluden a la crítica musical por comparación (sin duda, la

crítica musical es, en contraste con las otras modalidades de crítica, la pariente pobre).

- Otro tipo de referencias relativas a la función crítica en general (por ejemplo, el discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, del 11 de febrero de 2001, de Francisco Calvo Serraller, titulado *Naturaleza y misión de la crítica de arte*).

Y poco más habría que añadir. El bagaje bibliográfico existente sobre la crítica musical es, por tanto, muy pobre. Son también insuficientes las incursiones que desde la investigación académica se han llevado a cabo acerca de este tema. Nos encontramos pues en un territorio prácticamente inexplorado, una *terre incognite* que diría Christian Goubault.

### **Los límites de la investigación: la restricción a la crítica musical publicada en la prensa diaria durante un período cronológico concreto (1912-1923).**

La opción elegida responde a la necesidad de delimitar un ámbito concreto de estudio de la crítica musical. Nuestra idea inicial huía de un tipo de investigación que resultara excesivamente *globalizadora*; en ningún caso buscaba abordar un trabajo abocado a conclusiones demasiado generales y, hasta cierto punto, previsibles. Por esta razón, el tema se circunscribe a un formato específico de crítica (la que se publica en la prensa diaria) y a un período cronológico determinado (los años que van de 1912 a 1923).

La primera de las decisiones anteriores se sustenta en un motivo fundado. En aquel tiempo, sólo se podía acceder a la crítica musical a través de la prensa diaria y

de las escasas revistas especializadas que pudieran publicarse. No olvidemos que en esos años los canales de difusión se limitaban al soporte escrito; todavía no se había producido la irrupción de otros medios de comunicación de masas, como la radio que surgiría unos años más adelante, aportando una nueva concepción del periodismo y de la crítica musical. Así pues, la crítica musical periodística es la que tiene un mayor impacto social y una presencia pública continuada en el marco histórico al que nos referimos.

La elección del ámbito cronológico tiene asimismo una explicación que la justifica. A partir de 1912 se abre una época muy fértil en lo que respecta al desarrollo de la actividad crítica. Únicamente hay que fijarse en los siguientes datos: en 1912 se funda la *Sociedad Filarmónica de Valencia*, entidad que generará la mayor parte de los conciertos celebrados en esta ciudad; 1915 es el año en el que se reinicia un proyecto que años antes no había llegado a cuajar, la *Orquesta de Cámara de Valencia*; y por último, en 1916 se crea la *Orquesta Sinfónica de Valencia*.

Por otra parte, las representaciones de ópera, si bien es cierto que irán declinando progresivamente a medida que avance la centuria, aún mantienen un marcado protagonismo en la vida musical valenciana. Durante estos doce años, se producen estrenos muy importantes de óperas de Wagner y de otros compositores relevantes, y en los escenarios valencianos actúan –aunque sea esporádicamente– compañías de reconocida calidad. No hay que olvidar tampoco que el motor de la crítica musical siempre había sido la ópera por el interés que históricamente despertaba en los círculos más *cultos* de la sociedad valenciana.

Con la zarzuela ocurre casi lo mismo que con la ópera: todavía ocupa un lugar prominente en la oferta musical que se ofrece a los valencianos, aunque alterna fases de esplendor con otras de mera supervivencia que anticipan su paulatino declive. Paradójicamente, desde determinadas páginas periodísticas se anuncia machaconamente su decadencia y sin embargo estos años serán todavía testigos de alguna de las mejores producciones de la historia del género lírico.

En definitiva, la permanencia de los espectáculos de ópera y zarzuela, junto al decidido impulso que se le confiere a la música de cámara y sinfónica, desde determinados ámbitos sociales, contribuyen a que éste sea uno de los períodos de mayor actividad musical en la historia de la sociedad valenciana. Este aumento de la oferta artística repercutirá en el inusitado crecimiento de la crítica musical y su posterior consolidación como un espacio periodístico de obligada presencia en la prensa valenciana. El contraste respecto a épocas anteriores e incluso posteriores es evidente y justifican, por tanto, sobradamente la elección de este ámbito cronológico.

La razón de finalizar el estudio en el momento en que se instaura la dictadura de Primo de Rivera tiene también una razón funcional derivada de la propia metodología de trabajo: entre las posibles opciones, elegí la de realizar el análisis de un período más corto con el fin de poder llevar a cabo un tipo de exploración que huyera de aspectos epidérmicos e intentara desentrañar los recónditos laberintos que esconden los textos de crítica musical. Un trabajo más dilatado en el tiempo, hubiera supuesto –dada la metodología analítica que estaba dispuesto a aplicar– una renuncia a ahondar en determinados aspectos del estudio de la crítica. Consideré, pues, que la fecha del 23 de septiembre era un buen momento para terminar la

investigación. La dictadura revocó el orden constitucional e instauró una dictadura militar que entre sus múltiples efectos promulgó una orden que establecía la censura previa para toda clase de escrito. Las medidas adoptadas por el gobierno de Primo de Rivera para ejercer el control de la prensa tuvieron una clara influencia en el ejercicio de la crítica periodística: se produjo una restricción de la libertad de expresión. El ejercicio de la función crítica tuvo que readaptarse, por tanto, a las condiciones que marcaba el nuevo orden político y social.

Otro dato refuerza aún más, si cabe, nuestra decisión de acotar el período cronológico del trabajo de investigación entre 1912 y 1923. Estos doce años constituyen posiblemente la época de mayor esplendor de la crítica musical valenciana. Además de Benito Busó, precursor de la crítica periodística en Valencia, fallecido durante 1912, la nómina de críticos musicales que publican durante estos años es impresionante. Cuatro cronistas destacan por encima del resto por su gran formación musical y su capacidad analítica: Eduardo López-Chavarri Marco, Enrique González Gomá, Bernardo Morales San Martín y Manuel Palau Boix. Junto a ellos aparecen otros musicógrafos de acreditada solvencia como Leopoldo Magenti, Ignacio Vidal, Vicente Marín, Francisco Balaguer o Salvador Ariño.

### **El marco teórico y el contexto histórico.**

Un apartado importante de esta investigación ha sido el marco teórico consultado que ha permitido conocer en profundidad el objeto de investigación y las claves para interpretarlo. El conocimiento del papel del crítico musical a través de la historia, de la diferente visión que sobre la actividad crítica tienen los diferentes

agentes implicados en el proceso artístico, así como de los diferentes modelos de análisis propuestos para el análisis de la función crítica, nos ha permitido encauzar la investigación desde una perspectiva muy amplia y con la seguridad de que contábamos con una batería epistemológica suficiente para afrontar el recorrido.

No ha sido menos importante la descripción del marco histórico a partir del conocimiento de las manifestaciones musicales de la época y de las instituciones que las difundían o las fomentaban. El estudio del agitado contexto político, económico y social de la Valencia de finales del siglo XIX y principios del XX, donde el periodismo comprometido y militante tiene un protagonismo decisivo, ha resultado igualmente fundamental. La prensa diaria valenciana de aquellos días, mediante los testimonios aportados a través de los seis –y en momento puntuales hasta ocho- diarios publicados, ha sido nuestro principal cómplice para reconstruir la historia de la crítica musical *in illo tempore*.

### **La metodología.**

De hecho, la metodología de trabajo ha consistido, en una primera fase, en el rastreo minucioso de cada uno de los diarios valencianos publicados durante el período citado para convertir las críticas musicales y otros escritos *co-textuales* del periódico en fuente de estudio. Aparte de la significativa documentación acumulada, el estudio de los diversos diarios ha aportado muchas claves para valorar el tratamiento general de la información y la opinión musical en la prensa valenciana de entonces.

El trabajo de documentación realizado nos ha permitido registrar, e identificar en muchos casos, a los críticos musicales que ejercieron esta función durante la época citada; incluso hemos podido descubrir facetas desconocidas de algunos de ellos. De igual modo, los hábitos de los críticos en lo que respecta al quehacer crítico, nos han sido revelados a través de sus propios textos.

Una segunda parte de la estrategia metodológica nos ha llevado a la necesidad de analizar los *textos críticos* desde dos planos: uno referido a la vertiente formal del texto (los recursos tipográficos específicos utilizados para remarcarlo y diferenciarlo de otros contenidos del periódico, la estructura del texto crítico o el estilo literario de los musicógrafos); y otro relativo al contenido de los textos críticos.

Este último aspecto es quizás el que más dificultad y a la vez interés ha reportado. Las claves para poder interpretar los textos críticos provienen de distintos modelos de análisis de la crítica. Todas las aportaciones teóricas consultadas para llevar a cabo esta fase del análisis han resultado valiosas pero una nos ha sido especialmente útil: la que parte del esquema interpretativo que Roman Jakobson realiza sobre las funciones comunicativas. Dicho planteamiento, adaptado al análisis específico del texto crítico por Román de la Calle, nos mostró el rumbo a seguir hasta conseguir nuestro propio modelo de análisis. El *leit-motiv* de nuestra propuesta analítica parte del siguiente enfoque: la crítica musical puede entenderse como el resultado de una interacción entre dos procesos comunicativos yuxtapuestos, uno artístico-musical y otro lingüístico (verbal-periodístico). Así, mediante el análisis de proceso lingüístico podemos acceder al proceso artístico-musical que lo origina y conocer el rol desempeñado por los distintos agentes involucrados: intérpretes,

autores, empresarios, público y hasta el de los propios críticos. Especialmente interesante resulta el papel del público como destinatario último del proceso crítico, al igual que la relación que a través de la función crítica se establece entre los distintos protagonistas del proceso artístico-musical y los críticos.

### **El propósito final.**

La crítica musical, entendida como género periodístico, puede considerarse como el reflejo de una realidad. El estudio de los textos de crítica nos permite seguir ese reflejo hasta descubrir cómo actuaban los críticos y cuál era su visión sobre el hecho artístico-musical. Escrutando minuciosamente la realidad reflejada por los críticos podremos llegar a conocer la auténtica situación de la crítica y del arte musical en aquellos días, más allá de los circunspectos análisis que se autolimitan al análisis exclusivamente teórico de la función crítica.

Sobre este fundamento no ha sido difícil descubrir que el ejercicio crítico obedecía en muchas ocasiones a propósitos alejados de un interés meramente estético. Los conflictos éticos y deontológicos, en gran parte motivados por el lugar fronterizo que ocupa la crítica respecto a los propios agentes musicales o a los gestores artísticos, son palmarios en algunos casos concretos. La significativa vinculación de algunos textos críticos al sustrato ideológico del periódico en que se publican evidencia asimismo la realidad que se oculta tras la trastienda de la crítica.

Este trabajo supone, en definitiva, un intento por hacer una historia crítica de la crítica musical, durante un período muy concreto. La autorreflexión –la *metacrítica* como dirían algunos- es una sana costumbre que deberían practicar los propios



críticos para reivindicar la importante tarea que desempeñan. Nosotros, con esta investigación hemos querido contribuir a esa misión. La crítica puede ser molesta, infundada, errónea, subjetiva, maliciosa... pero nunca innecesaria. Arte y crítica están condenados a cohabitar en una simbiosis no siempre perfecta ni confortable.

## 2. PROLEGÓMENOS ACERCA DE LA CRÍTICA MUSICAL.

### 2.1. LA RAZÓN DE SER DE LA CRÍTICA.

Contrastar nuestra opinión sobre un acontecimiento artístico con la de alguien que pretendidamente pueda servirnos de referencia a la hora de formular un juicio estético es una necesidad para cualquier ser humano. Este ejercicio consistente en intentar formarnos un criterio que nos permita valorar aquello que vemos u oímos es una consecuencia derivada del consumo social del arte. La gente necesita comprender el hecho artístico para poder enjuiciarlo.

Alfred V. Frankenstein<sup>1</sup> justifica la existencia de la crítica por ser esta consustancial a la propia existencia humana. En realidad, la crítica es algo tan inherente al ser humano que de una manera u otra, y de forma más o menos explícita, todos hacemos uso de ella alguna vez. Todavía más aquellos cuya actividad profesional está relacionada con el arte:

*Ya hace muchos siglos que la gente discute sobre gustos y si la raza humana sobrevive durante cierto tiempo esas disputas sobre gustos seguirán, sospecho, sobreviviendo y floreciendo junto con ella. No hay nadie sobre la tierra que no sea hasta cierto punto crítico; todos ejercemos la crítica, los críticos que más influyen no son por cierto aquellos para quienes la crítica, en el sentido corriente de la palabra, es una ocupación profesional. Cada vez que un músico elige una pieza de música para tocarla en público está formulando una crítica de alcances mucho más amplios que las formuladas por quienes luego reseñarán su interpretación en diarios y revistas. Cada vez que un editor acepta un original, o que el director de un museo decide efectuar una exposición, toma una decisión crítica comparada con la cual los escritos de los críticos son por completo triviales, aunque esos escritos puedan*

---

<sup>1</sup> Alfred V. FRANKENSTEIN, jefe de sección de música y arte del diario *Chicago American* y del *San Francisco Chronicle*. Nacido en Chicago en 1906. Impartió cursos y conferencias en varias universidades americanas y es autor de numerosos libros entre los que cabe destacar: *A Modern Guide to Shimpohonic Literatura y Ther Reality of Appearance*.

*tener cierta influencia en la toma de dichas decisiones, sépanlo o no conscientemente los que las toman.*<sup>2</sup>

La música, por la especificidad de su lenguaje abstracto, ha requerido generalmente de un guía que sirviera al público-receptor de ayuda en la decodificación del mensaje y en su posterior valoración. De esa necesidad surge la crítica musical.

Desde sus inicios, la *función crítica* ha ido adquiriendo más importancia y protagonismo. Hoy por hoy, tiene una enorme influencia social y cada vez se ejerce en mayor grado en los medios de comunicación.

Leopoldo Hurtado señala las causas del papel preponderante que en la actualidad tiene la crítica:

- Estéticas: por el abandono de las normas y principios *clásicos* de la composición musical en la actualidad.
- Sociales: por la irrupción en el mundo de la música de una enorme masa de *cultores* de distinto rango, antes desconocida en la historia del arte.
- Económicas: por las nuevas características que ofrece la producción y consumo de la música.
- Técnicas: por los procesos de difusión que la hacen accesible por los medios de comunicación recientemente inventados.<sup>3</sup>

A estas, añadimos nosotros razones de otro tipo:

---

<sup>2</sup> FRANKENSTEIN A.V.: *La función de la crítica* en “*La música y su público*”. Marymar, Buenos aires, 1968, pp. 37-45.

<sup>3</sup> HURTADO, L.: *Apuntes sobre la crítica musical.*, Grupo Editor Latinoamericano, Colección Temas, Buenos Aires, 1988, p.16-17.

- De rentabilidad: el público desea valorar la calidad del producto artístico antes de pagar.
- Sicológicas: ya que cada vez es más apremiante para nosotros corroborar nuestra opinión con el juicio de un guía-especialista, con el fin de afianzar nuestra *personalidad estética*.

Sin embargo, la labor del crítico se ve constantemente cuestionada desde sus orígenes, no solo por los profesionales que sufren sus *virulentas acometidas*, sino por el mismo público. Se duda de la pertinencia de la crítica y hasta se discute su propia razón de ser.

Aún en la actualidad, seguimos intentando responder las mismas preguntas acerca del verdadero propósito que anima la crítica o sobre cuál es en realidad su función.

Muchas de estas cuestiones se las plantea Leopoldo Hurtado en sus *Apuntes sobre la crítica musical*:

*¿Cómo es posible el juicio estético? ¿En qué se basa el crítico para pretender que sus opiniones tienen alcance universal. Su autoridad, ¿se funda en el hecho de que escribe en un diario que tira gran número de ejemplares y que por tanto sus juicios son leídos por numerosos lectores, o tiene alguna base teórica, algún fundamento estético? (...) ¿Es posible superar este dilema, esto es, pronunciar juicios que aun careciendo de principios fijos tengan validez general?*<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup>*Idem*, p. 25-26.

Algunos, como J. A. Rojo, confiesan un cierto desánimo y se preguntan si *tiene todavía algún sentido pronunciarse, proponer criterios, valorar el trabajo de los demás, poner en conexión los logros del pasado con las apuestas del presente.*<sup>5</sup>

Estas reflexiones surgen de la necesidad por conocer el trasfondo de la crítica. El ejercicio de la crítica se ha visto siempre rodeado de un halo de confusiónismo y de sospecha. Se hace necesario, por tanto, cualquier estudio que ayude a conocer los entresijos de la crítica, los intereses que la mueven y su validez como medio de análisis y valoración de la obra de arte. En realidad ese es el objeto de una investigación como esta: la metacrítica.

Una de las tareas fundamentales de la crítica es analizar la aportación creadora y valorar el trabajo de cada artista. Así lo recalca Francisco Calvo Serraller:

*Los críticos somos los que nos tomamos más en serio a los artistas. Analizamos sus obras, seguimos su trayectoria y nos molestamos en elaborar un discurso que, los ponga mejor o peor, al fin y al cabo reconoce el valor profundo de su trabajo.*<sup>6</sup>

Pero, en todo caso, la razón última de toda crítica es el público; del mismo modo que *ninguna obra de arte existe sin un receptor real, inmediato o virtual.*<sup>7</sup> Proporcionar orientación al público ha sido el propósito esencial de la crítica musical

---

<sup>5</sup> ROJO, J. A.: *A vueltas con la crítica y los valores*. Artículo publicado en el diario *El País* (suplemento de *Babelia*, p. 8), 24 de febrero de 2001.

<sup>6</sup> CALVO SERRALLER, F.: *Naturaleza y misión de la crítica de arte*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 11 de febrero de 2001.

<sup>7</sup> *Ibíd.*

en sus años de historia. Como indica Calvo Serraller, ningún crítico escribió nunca con otro designio:

*Ninguno de ellos escribió para ser leído por los artistas, ni por cualquier otro especialista en la materia, sino por el vasto y heteróclito público. En cierta manera, el asunto se convirtió, como tal asunto de debate público, en una suerte de vivaz parlamento, en tema político.*<sup>8</sup>

Público y artista, como ejes del proceso creador del arte, son la razón de ser de la crítica. La crítica pervivirá porque siempre ha de pervivir el arte como manifestación social. Como señala José Andrés Rojo, *la presencia del crítico forma parte del paisaje de la literatura o el arte.*<sup>9</sup> Por mucho que algunos duden de su eficacia como instrumento cultural y social, la crítica seguirá jugando su papel. Esa realidad parece que difícilmente podrá ser alterada:

*¡La crítica no sirve para nada! Esta es una afirmación –contundente, por cierto- que suele prodigarse en los medios musicales; se oye generalmente en boca de los intérpretes, hastiados de mediocridad; en boca del público, perplejo ante la incongruencia de ciertas informaciones, y en boca de algunos de los propios plumíferos no muy enterados del vigor acumulado por el papel de la crítica musical en el mundo contemporáneo. Hay crítica buena, como hay crítica mala, pero hay crítica, y ésta ha determinado y determina el pensamiento musical en cualquier zona del globo en donde se dé actividad musical”.*<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> *Ibíd.*

<sup>9</sup> ROJO, J. A.: *A vueltas con la crítica...*, *Op cit.*

<sup>10</sup> AVIÑO, X.: *Sesenta años de crítica musical*. Revista RITMO, nº 594 (dic. 1988) pp. 168-170.

## 2.2. LA MISIÓN DEL CRÍTICO FRENTE A LA REACCIÓN DE LOS ARTISTAS.

Decía el cineasta Joseph Leo Mankiewicz que los críticos son tan esenciales para la obra de arte como las hormigas en un almuerzo campestre.<sup>11</sup>

Sin tanta mordacidad, Calvo Serraller explica cuál debe ser la misión del crítico:

*El crítico, por un lado, acompaña al artista, pero, por otro, no sólo transmite las razones de éste a quien le quiera escuchar o leer entre el público, sino que se constituye en el ejemplo de lo cualquier espectador debería hacer si, alguna vez, quiere llegar a penetrar en el secreto del arte, que es hacerlo íntimamente suyo.*<sup>12</sup>

Según este autor, la labor del crítico incluso adquiere en ocasiones un cariz épico:

*El ejercicio crítico es un ejercicio de resistencia que no se acobarda incluso cuando es consciente de que la batalla está necesariamente perdida.*<sup>13</sup>

La misión del crítico musical históricamente ha sido clara: ejercer de guía-orientador del oyente o aficionado a la música, servir de puente de unión entre los actores del proceso de comunicación musical, entre el compositor/intérprete por un lado y el público por otro. El crítico sería el encargado, en este proceso, de realizar la

---

<sup>11</sup> MÁÑEZ, J. A.: *Las armas de la crítica*. Artículo publicado en el diario *El País* (suplemento de Comunidad Valenciana, p. 8), 26 de diciembre de 1999.

<sup>12</sup> CALVO SERRALLER, F.: *Naturaleza y misión...*, *Op cit.*

<sup>13</sup> *Ibíd.*

decodificación del mensaje y hacerlo comprensible al público.

George Steiner<sup>14</sup> reflexiona en toda su obra acerca de lo que significa ser crítico literario y sobre por qué esa función es una responsabilidad que merece la pena ser asumida. Sus pensamientos son aplicables a cualquier modalidad de crítica. Para Steiner, la tarea del crítico ha de partir de su propio compromiso personal con el arte:

*El crítico debe, además de juzgar la literatura (y el arte en general) de su propia época, explicar que el texto se encuentra en relación compleja y provisional con el tiempo. Y, lo más importante –auténtico anatema para los partidarios de la deconstrucción–, el crítico es una especie de intermediario y custodio de la obra de arte que ayuda a comunicar la experiencia estética a partir de algunos requisitos esenciales: tacto y un “control especial”. La mediación sólo puede lograrse eficazmente si el que la ejerce mantiene una vigilante y siempre angustiada convicción de la enorme distancia que separa su propio trabajo del de la obra de que es intérprete.<sup>15</sup>*

Edward Said<sup>16</sup> también reflexiona sobre este asunto y, tras preguntarse *¿para qué leer crítica?*, concluye que el cometido del crítico ha de ser justamente confrontar el texto (la obra de arte en general) con el mundo; es decir, con la experiencia histórica y con los sujetos.<sup>17</sup> Esa confrontación es la que confiere significado al papel del crítico.

Pero la misión del crítico no es fácil. Suele contar con la reticencia de los demás

<sup>14</sup> STEINER, George (París, 1929): humanista, escritor y crítico literario. Hijo de judíos vieneses emigrados a Francia. Profesor en las más prestigiosas universidades (Cambridge, Ginebra, Nueva Cork, Yale...) Premio “Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades” 2001.

<sup>15</sup> RODRÍGUEZ RIVERO, M.: *La crítica literaria como Deuda del Amo*. Artículo publicado en el diario *El País* (suplemento de *Babelia*), 20 de enero de 2001, p. 3.

<sup>16</sup> SAID, Edward (1935-2003): palestino nacido en Jerusalén. Profesor de la Universidad de Columbia. Premio “Príncipe de Asturias de la Concordia” 2002, junto a Daniel Barenboim con quien fundó la Orquesta “West Easter Divan”, una agrupación musical donde se forman y conviven jóvenes músicos de Oriente Próximo y de Israel.

<sup>17</sup> SAID, E.: *El mundo, el texto y el crítico*. Ed. Debate. Madrid, 2004.



agentes involucrados en el proceso artístico. Su papel resulta incómodo. Principalmente para los artistas, puesto que estos simbolizan el centro de la diana sobre la cual la crítica lanza sus dardos más afilados.

Los artistas generalmente desconfían de los críticos. Les consideran intrusos, arribistas que osan cuestionar su hegemonía en el universo de las artes; a ellos, los auténticos garantes de la creación artística. Algunos incluso llegan a catalogar la labor crítica como una actividad propia de parásitos que subsisten del trabajo de los demás.

Sirva como prueba testimonial de lo anteriormente dicho el siguiente texto de Emilio Fornet, titulado *Mi primera crítica*. Lo llamativo de este escrito es que fue publicado el 6 de diciembre de 1916 en *La Correspondencia de Valencia* y supone un esbozo de metacrítica:

*Eran antes los críticos sesudos hombres de criterio fecundo, de clara inteligencia, de verdadera exquisitez espiritual. El público podía dejarse orientar por ellos sin miedo al error. Eran hombres sinceros, que no incurrían en bajas pasioncillas ni en celos estúpidos.*

*Se habían fabricado su pedestal con su propio trabajo, y pausadamente, poco a poco, fueron haciéndose notar al público... Diríase que pusieron a hablar ingenuamente, sin alarde ni pose ninguna, y fue tan amena y tan exquisita su charla, que el público se agrupó en torno de ellos para gozar oyéndoles. El crítico de ahora, más falto de criterio, menos orientado, tiene que gritar mucho y más fuerte –casi siempre fuera de tono– para que la gente concluya por fijarse en él. Es un orador de plazuela, un “sacamuelas”, un pobre vendedor de específicos, que llama al público con grandes campanillazos y con molesta gritería... Comienza primero por hacer juegos de manos, y cuando ya reunió bastante gente en torno a él, empieza a explicarles la baratura y la superioridad de su específico... ¡Y entonces, el público que se acercó por pura curiosidad, se va yendo poco a poco, hasta dejarle solo...! El parecido es exacto. Antes el crítico comenzaba por ser artista, para conocer las dificultades de todo arte y engrandecer su espíritu... Ahora es al contrario. Muchos, deseosos de ser artistas, de llegar “a hacer algo”, comienzan por ser críticos. Es la manera más cómoda de darse a conocer. Despellejan a gritos a todo artista glorioso y a todo compañero que comienza, hasta que el público oye sus campanillazos de charlatán y se acerca a oírle...*

*El público se divierte con él, su “pose”, su loco alardear de luchador, su ansia infinita de renovarlo todo, de deshacer los viejos moldes, son gritos graciosos que distraen a la gente...*

*Pero luego el critiquito concluye sus juegos de manos... Va con toda formalidad a vender su espectáculo...*

*Señores –nos dice- yo que acabo de descubrirlos que Cervantes no era más que un pobre novelista por entregas, y que Chopin, Beethoven, y el Greco y Goya, eran unos infelices sin alma ni talento ninguno; yo, señores, soy autor... Van a oír ustedes una obrita mía...*

*¡Y aquí el público se va yendo de él poco a poco, hasta dejarlo solo...!*

*Eso son los críticos de hoy, los que quieren ser los artistas de mañana, o mejor dicho los que hoy mismo ya se creen genios... Y es que esto de criticar se ha hecho de moda. A mi ya me remordía la conciencia por no haber hecho en mi vida ni una crítica...*

*Y aquí tienes mi primera crítica, lector... y tal vez la última. ¡Criticar a los críticos...! Claro que a los malos críticos, a los que mojan de bilis sus plumas incultas..., a los que desorientan al público con las vaguedades de sus trompetazos...*

*Pobres gentes que no gozaron nunca de una obra de arte, pues cuando sus almas iban a conmoverse, su criterio inmundo les gritaba a ellos mismos: ¡Esa obra es malísima...!*<sup>18</sup>

En el fuero interno de muchos de los que se dedican al arte predomina la idea de que el crítico es un artista frustrado. Sin embargo, igual sirve este argumento al revés. Vicente Molina Foix así lo expone: *Lógicamente, todo artista es un crítico frustrado.*<sup>19</sup>

La verdad es que existe una permanente confrontación –que en ocasiones supera los cauces meramente dialécticos- entre críticos y artistas.

Marcos Ordóñez, refiriéndose a la crítica teatral, recurre a la meteorología para describir con un cierto toque de humor ese difícil vínculo que se establece entre crítico y artista:

*El actor que te llama para recriminarte una buena crítica, rarísima vez lo hará para, en*

<sup>18</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 16 de diciembre de 1916.

<sup>19</sup> MOLINA FOIX, V.: *Cocineros y frailes*. Artículo publicado en *El País*, 11 de enero de 2000.

*pura lógica, agradecerte una buena. Para él, el crítico es como un meteorólogo: un parte de buen tiempo es la simple constatación de un hecho natural, mientras que el anuncio de lluvias puede deberse a un apetito de catástrofe.*<sup>20</sup>

Según algunos, más complicada resulta la relación cuanto más mediocre es el artista. De esta manera piensa Julio A. Máñez:

*El artista de fuste no es ya que mirará al crítico por encima del hombro sino que lo ignorará a sabiendas de que sólo el creador de la obra está en condiciones de aquilatar con precisión el alcance de su valía. Tengo para mí que solo el artista mediocre o el que se sabe empantanado en la impostura espera el elogio del crítico al que despreciará si no satisface sus expectativas, y sólo el creador frustrado, por numerosa que sea la cantidad de su producción, se comporta de manera más estúpida que el más tonto de los críticos.*<sup>21</sup>

Existe la opinión de que la labor de los críticos, frente a la dura y ardua tarea del creador, es fácil y hasta prescindible, como ya se ha apuntado anteriormente.

Vicente Molina Foix pone algunos matices a este razonamiento:

*Resolver los malos rollos con una reseña que rectifica errores, enseña virtudes y defectos y emite un juicio final: qué bicoca ser crítico (...) En un mundo práctico y expeditivo es cierto que la labor de unos señores que cobran (poco) por escribir a veces malhumoradamente de lo que otros hacen con un gran esfuerzo entusiasta podría ser innecesaria. ¿Pero hay algo más superfluo, si queremos ser sólo eficientes, que el libro de*

---

<sup>20</sup> ORDÓÑEZ, M.: *Varietades sobre la crítica*. *El País* (en el suplemento de *Babelia*), 11 de mayo de 2002, p. 21.

<sup>21</sup> MÁÑEZ, J. A.: *Las armas de la crítica*, *Op cit*.

*poemas, la película sin concesiones, el cuadro que no retrata a la propia madre?*<sup>22</sup>

No obstante, puestos a prescindir, tan prescindibles son muchos críticos como muchos artistas, según las palabras de Julio A. Máñez:

*Se dirá que tampoco los críticos son moco de pavo, y es cierto, sobre todo a la luz de las cosas que se escriben haciéndose pasar por críticos. Pero que atonta menos al personal una crítica estúpida (ya hemos quedado que no hay ninguna inteligente) que un espectáculo bobalicón, aunque sólo sea porque en este último intervienen muchísimas voluntades artísticas que se supone conjuntadas, mientras que el error o la ceguera de la crítica obedecen a la paja mental de un infeliz que no tiene mejor cosa que hacer.*<sup>23</sup>

Los artistas se quejan de los críticos; unas veces con razón, otras sin ella. Los críticos realizan su cometido; en ocasiones con un juicio certero, en otros momentos con graves errores o, peor aún, con insidiosas arbitrariedades. La realidad artística se ve como una moneda: la imagen varía según la cara que se mire. He aquí un ejemplo ilustrativo: un acreditado y prestigioso escritor como es Mario Vargas Llosa descalifica la crítica literaria que se ejerce en los últimos años; le contesta el crítico literario de *El País*, Miguel García Posada:

*Mario Vargas Llosa ha argumentado recientemente contra la crítica literaria de modo si no tan sorprendente como en el penoso “affaire” Lewinsky, al menos sí tan inesperado. Algunas pocas líneas le han bastado para la total descalificación. Con “honrosas pero escasas excepciones”, alguna colectiva. Como la posible de Alemania, la crítica literaria ha*

<sup>22</sup> MOLINA FOIX, V.: *Cocineros y frailes.*, *Op cit.*

<sup>23</sup> MÁÑEZ, J. A.: *Las armas de la crítica*, *Op cit.*

*dejado de ser, según M.V.Ll., “el hervidero de ideas y el vector central de la vida cultural que fue hasta los años cincuenta y sesenta cuando empezó a ensimismarse y frivolizarse”. La crítica, toda ella, está marcada por la “vacuidad”: la académica, porque es “seudocientífica, pretenciosa y a menudo ilegible”; la periodística, porque “cuando no es una mera extensión publicitaria de casas editoriales, suele servir a los críticos para quedar bien con los amigos o tomarse mezquinos desquites con sus enemigos”. Es difícil ir más lejos, aunque hubiera sido bueno que, más allá del recurso retórico, M.V.Ll hubiera precisado cuáles son las excepciones. Seguro que se hubiera acordado de George Steiner, Pietro Citati, Gérard Génette, Charles Marcilly, Jean-Ives Tadié u Octavio Paz, entre otros nombres posibles; la nómina es abultada, porque no puede serlo, pero tampoco es exigua. (Quizá la modestia ha impedido la articulista autocitarse: no es una ironía afirmar que M.V.Ll es muy posiblemente, mejor crítico que novelista, quizá hoy el mejor crítico vivo en lengua española). En cualquier caso, no resulta pertinente la apelación a la caricatura, que es válida como procedimiento creador, nunca como método crítico. Si la crítica no ocupa ahora ese lugar central que, según M.V.Ll, ocupó en los cincuenta y sesenta, no se debe ni a las logomaquias de unos ni al rencor de otros; lo de ser terminales de las casas editoriales es un insulto, que debe ser precisado con nombres y apellidos –si no, no vale-, y el amiguismo, tan viejo como el mundo, no es planta que crezca sola en las tierras de la crítica.<sup>24</sup>*

Si las desavenencias existen en el mundo de la crítica literaria, tampoco es ajena a la polémica la crítica cinematográfica. Para exponer un caso palmario, me referiré al enfrentamiento público que se suscitó entre cineastas y críticos franceses en octubre del año 2000.

El director de cine Patrice Leconte escribió una carta a la ARP (Asociación de Realizadores y Productores) en la que decía que *“algunos artículos referidos al cine francés parecen asesinatos premeditados”, como si los firmante desearan “la muerte del cine francés comercial, popular, para todos los públicos”*.<sup>25</sup> Bertrand Tavernier se adhería a la indignación de Leconte y de otros cineastas franceses ante lo que consideraban excesos de la crítica. Se llegó a firmar un manifiesto. Entre las

<sup>24</sup> GARCÍA-POSADA, M.: *Zaherir al crítico*. Artículo publicado en el diario *El País* (suplemento de *Babelia*), 5 de septiembre de 1998, p. 6.

<sup>25</sup> MARTÍ, O.: *El manifiesto francés*. Artículo publicado en el diario *El País*, 7 de enero de 2000, p. 34.

pretensiones reivindicativas de este grupo estaba que las críticas contrarias a una película no fueran publicadas hasta que la película no hubiera cumplido al menos su primer fin de semana en cartel.

Los críticos respondieron en este agrio debate evocando la libertad de expresión y recordando a los cineastas *que viven dentro de un sistema de "excepción cultural, es decir, de subvenciones"*. Con este argumento supieron desactivar a los directores de cine sublevados. El resultado de este conflicto se saldó con la dimisión, el 9 de diciembre de 2000, de Claude Miller, presidente de la ARP.

El brote de insurrección de estos directores de cine franceses contagió a colegas de otros países como Italia y España. En Italia, los directores Paolo Virzì, Dino Risi y Franco Zefirelli condenaron la frivolidad con la que actúa la crítica. Zefirelli sorprendió con unas abruptas declaraciones al diario francés *Le Figaró*: *"Deberíamos eliminar a los críticos. Son superficiales, egoístas, atrasados e inútiles, y la mayor parte de las veces hablan de películas que ni siquiera han visto"*.<sup>26</sup> Dino Risi contribuyó también a avivar las llamas del incendio con estas declaraciones:

*Para estimular, una crítica tiene que ser punzante. Pero dentro de unos límites: a veces los titulares de los periódicos son insultantes, y a los insultos no queda más remedio que responder (...) A veces a los golpes hay que responder con golpes (...) No olvidemos que muchos críticos son autores fallidos, querrían que nosotros, cineastas, hiciéramos el filme que ellos no saben hacer.*<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> GALÁN, L: *Los directores de cine italianos entran en la polémica con la crítica*. Artículo publicado en el diario *El País*, 7 de enero de 2000, p. 34.

<sup>27</sup> *Ibíd.*

En España esta polémica no tuvo demasiada intensidad. Los directores de cine españoles se mostraron en general cautos, sin exigir acciones contra los críticos, aunque algunos no escatimaron reproches. Uno de los más resentidos con la crítica que se ejerce en este país fue Vicente Aranda que opinaba así:

*(La crítica) está trasnochada y debería tener la intención de ayudar no de destruir. De algunos (críticos) opino lo peor, son banales, vagos e insultantes y deseosos de erigirse en un quinto poder.*<sup>28</sup>

El tono ácido de las palabras de Aranda se entiende como una reacción desahogada ante la mala crítica que tuvo, por aquellos días, su película *La mirada del otro*. Así lo testimonia Molina Foix:

*“La mirada del otro” fue vapuleada durísimamente por la crítica, lo cual (pese a las buenas artes de base, la novela de Fernando G. Delgado, el guión de Álvaro del Amo, algunos actores espléndidos, la propia mano de Aranda, que ya sabemos que es maestra) a mí me pareció justificadísimo. En la siguiente (película), “Celos”, Aranda se vengó haciendo zapatero, melonero y hortera a los tres críticos más feroces. Una rabieta infantil. ¿Ha respondido la crítica con la justicia imperturbable que hay que exigirle? Yo diría que no, pues “Celos” es una de las mejores películas del año (...) Pero es otra historia. La del gusto. Los críticos lo tienen, como tienen madre. Y puede ser bueno y malo. Exactamente lo mismo que les pasa a los artistas.*<sup>29</sup>

También manifestó su disconformidad con la manera de proceder de la crítica

---

<sup>28</sup> DÍAZ DE TUESTA, M.J.: *Los cineastas españoles evitan mantener un pulso con los críticos*. Artículo publicado en *El País*, 8 de enero de 2000, p. 27.

<sup>29</sup> MOLINA FOIX, V.: *Cocineros y frailes*, *Op. cit.*

el director Juan Manuel Bajo Ulloa. Sin embargo, otros mantuvieron una posición más equidistante. Fernando Trueba consideró entonces un error enfrentarse a los críticos. Según su opinión, cada cual debe hacer su papel:

*Cada uno tenemos que hacer nuestro trabajo lo más profesional posible. Una crítica desfavorable es la faceta mala de este trabajo nuestro tan delicado y magnífico a la vez; que los críticos nos vapuleen es parte de su oficio y mi función no es discutir con ellos (...) No quiero llevarme ni bien ni mal con ellos. Cada uno en su sitio.<sup>30</sup>*

En la misma línea de razonamiento se situaba el director José Luís Cuerda:

*Nuestros trabajos son antológicamente distintos, y eso implica unas determinadas consideraciones que nos ponen a cada uno en nuestro sitio. La crítica es el equilibrio de nuestra osadía de pensar que tenemos algo que decir.<sup>31</sup>*

Vicente Molina Foix expresa su voluntad por congeniar las distintas posturas de artistas y críticos: *Hay muchos malos críticos (en una proporción semejante a la de artistas malos); la crítica nunca puede ser mala.<sup>32</sup>* Al final -dice Molina Foix- lo importante es la propia vigencia de la función crítica.

Lo cierto es que unos y otros, artistas y críticos, se necesitan. Ambos están condenados a coexistir en una compleja simbiosis, aunque esa convivencia se vea emponzoñada de vez en cuando por desencuentros o malentendidos. Hay que

---

<sup>30</sup> DÍAZ DE TUESTA, M.J.: *Los cineastas españoles evitan...*, *Op cit.*

<sup>31</sup> *Ibíd.*

<sup>32</sup> MOLINA FOIX, V.: *Cocineros y frailes*, *Op cit.*



comprender esa realidad y asumirla.

Lo sintetiza gráficamente Andrés Rábago *El Roto*, dibujante de *El País*, en una de sus geniales viñetas:<sup>33</sup>



<sup>33</sup> EL ROTO: viñeta publicada en *El País*, 14 de febrero de 2001.

Aquellos que hacen de la crítica su misión sería conveniente que tuvieran en cuenta esta admonición de Francisco Calvo Serraller:

*Quienes se arriesgan por esas sendas no trazadas hacen suyos los errores del errar, la única forma de acompañar a los artistas.*<sup>34</sup>

### **2.3. BREVE REPASO DE LA FUNCIÓN CRÍTICA A TRAVÉS DE LA HISTORIA DE LA MÚSICA.**

Un breve repaso por la historia de la crítica musical nos llevará a apreciar la variación que ha ido experimentando la crítica en su *modus operandi*. Entenderemos así como ha evolucionado la manera de ejercer la función crítica.

Calvo Serraller señala que en general la crítica de arte, como actividad profesional, surgió durante el siglo XVIII:

*La crítica de arte, como género literario y como actividad profesional, surgió durante el siglo XVIII, el momento en que se inició ese revolucionario procedimiento de la exhibición pública del arte (...) y asimismo el momento en que se declaró una guerra de liberación contra la belleza, el firme baluarte tradicional de la inmortalidad artística.*<sup>35</sup>

La crítica musical propiamente dicha no existía antes del romanticismo si no consideramos como tal las polémicas típicas del período barroco sobre el uso de un

---

<sup>34</sup> CALVO SERRALLER, F.: *Naturaleza y misión...*, *Op cit.*

<sup>35</sup> *Ibíd.*

determinado acorde o la viabilidad de una modulación, o las famosas disputas entre los partidarios de Gluck o Piccinni. Enrico Fubini recuerda una de esas famosas *querelles*.

En efecto, en octubre de 1777, Jean François de La Harpe escribe en el *Journal de la politique et de littérature* varios artículos en los que cuestiona la música de Gluck. El siguiente es un fragmento de uno de esos artículos, referido en este caso a la ópera *Armida*:

*Desde hace algún tiempo, usted ha abandonado el sistema verdaderamente lírico para anteponer los motivos propios del drama, cosa que sólo usted ha introducido. Usted ha musicalizado "Armida", que es un bellissimo poema, con una música inepta (...) Yo admiro sus coros y los recursos de su armonía pero hubiera querido que su melopea hubiera sido más rica y que se hubiera adaptado más a la frase francesa, que hubiera sido menos áspera y menos árida y, sobre todo, que no hubieran escaseado los fragmentos cantables (...)*<sup>36</sup>

La respuesta de Christoph Willibald Gluck a La Harpe en el mismo periódico fue inmediata. *Estoy tan convencido de sus críticas –llega a decir Gluck- que estoy dispuesto a componerla de nuevo.*<sup>37</sup> El maestro alemán le da entender irónicamente a La Harpe que acepta sus recomendaciones a pesar de que la ópera está obteniendo un éxito resonante de público. En realidad, se jacta de la petulancia del crítico francés que pretende saber de *Armida* no solo más que el público sino también más que su propio autor.

Para Leopoldo Hurtado la ausencia de crítica antes del romanticismo

---

<sup>36</sup> FUBINI, E.: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Editorial Alianza Música. Madrid, 1997, p. 240.

<sup>37</sup> *Ibíd.*

respondía a una pretendida *uniformidad estilística*:

*El oyente no necesitaba delegar en nadie la función crítica porque toda la actividad musical se desenvolvía dentro de una similitud de tendencias.*<sup>38</sup>

Con la irrupción de la estética romántica cambian los factores: la música deja de plegarse a los gustos del noble protector. A partir de ese momento, el compositor atenderá preferentemente a sus inclinaciones artísticas, prevaleciendo la personalidad del autor frente a la norma. El público deja de entender y al no entender recurrirá a los críticos.

Enrico Fubini nos describe perfectamente este tránsito del barroco al nuevo estilo romántico y su influencia en la crítica musical:

*Después de los primeros intentos de crítica del periodo iluminista, la crítica romántica pecó quizás de “dilettantismo”, entre otros motivos porque todo el mundo se creyó autorizado para hablar de música. La crítica romántica tiene un tono y un origen declaradamente literarios, hallándose lejos de la jerga propia del especialista o del análisis técnico-formal; en ella lo que predomina es un tono ingenuamente entusiasta con respecto a ese arte maravilloso –la música– capaz de abrirnos las puertas de un reino desconocido y de permitirnos entrever lo que, de otro modo, se le habría negado permanentemente al hombre.*<sup>39</sup>

La ideología romántica propiciará la aparición del crítico diletante. Recordemos las palabras de Wilhelm Heinrich Wackenroder quien, en su obra *Fantasía en torno al*

---

<sup>38</sup> HURTADO, L.: *Apuntes sobre la crítica musical*, Op. cit., p.19.

<sup>39</sup> *Idem*, pp. 289-290.

*arte de un monje amante del arte*, describe la experiencia musical como algo parecido a un acto místico o un estado de trance alucinatorio: *cierro los ojos frente a todas las guerras del mundo y me retiro, silencioso, al reino de la música, como si fuera el reino de la fe (...).*<sup>40</sup>

La misión del crítico romántico va a ser la de un *medium* que guíe al auditor hacia la esencia de la música. El crítico no debe intentar acceder a la música a través de la razón sino mediante el sentimiento. Frente al arte no cabe más que *una actitud pasiva que permita aprehender la esencia mágica de la creación.*<sup>41</sup>

Ejemplos de este tipo de crítica estética hay muchos entre compositores y escritores, aunque cada uno con su propia visión personal.<sup>42</sup> Uno de los críticos musicales más influyentes de este periodo es, sin duda, Robert Schumann. Lo que diferencia a Schumann de Wackenroder y otros críticos románticos es que él sí se interesa abiertamente por los aspectos formales de la obra musical. *La forma –dice Schumann- es la vasija del espíritu.*

Como reacción a las tesis románticas surgirá una figura clave en la historia de la crítica musical: Eduard Hanslick (1825-1904). Este será, según Francesc Bonastre, *el primer auténtico crítico profesional.*<sup>43</sup> Con él nace la crítica moderna. Las ideas esenciales de su pensamiento estético formalista y positivista las podemos encontrar en su opúsculo *De lo bello en la música.*

Hanslick niega la belleza como categoría trascendente, ésta sólo es

<sup>40</sup> FUBINI, E.: *La estética musical...*, *Op. cit.*, p. 260. La referencia bibliográfica relativa a la obra *Fantasia en torno al arte de un monje amante del arte* de Wackenroder, según indica Fubini, es incompleta.

<sup>41</sup> CARREIRA, X. M.: *Variaciones sobre la crítica musical*, *Op.cit.*, p. 29.

<sup>42</sup> Entre los compositores románticos que escribieron críticas musicales cabe citar a Schumann, Berlioz, Wagner, Liszt... Por lo que respecta a escritores nombraremos a Wackenroder, Schelling, Schopenhauer, Hegel, E.T.A. Hoffmann y Stendhal.

<sup>43</sup> BONASTRE, F.: *Música y parámetros de especulación*. Ed. Alpuerto. Barcelona, 1977

consecuencia de la ordenación del material artístico. La música es única y exclusivamente forma, por lo que al carecer de contenido no puede ser *el lenguaje de los sentimientos* como decían los románticos. La investigación de lo bello, la estética, ha de ser entendida como campo del conocimiento y habrá de utilizar la metodología científica. El crítico deberá ser un analista que utilice un lenguaje técnico y conciso.

Entre los seguidores más contemporáneos del formalismo resaltamos a Strawinsky, quien plasmara sus ideas sobre la música en un libro titulado *Poética musical*<sup>44</sup>, y Schoenberg que hará lo mismo con *El estilo y la idea*<sup>45</sup>.

Como testimonio rotundo del pensamiento musical de Strawinsky podemos citar las palabras que el compositor escribe en su obra *Crónicas de mi vida*:

*Considero la música, por su esencia, incapaz de expresar cosa alguna: un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza, etc. La expresión no ha sido nunca una propiedad inmanente de la música (...) Es simplemente un elemento adicional que, en virtud de una convención tácita e incurable, nosotros le hemos prestado, le hemos impuesto como una etiqueta; en suma, un traje que, por costumbre o por inconsciencia, acostumbramos a confundir con su esencia.*<sup>46</sup>

En pleno siglo XX se desarrolla una corriente de la crítica musical que tiene su fundamento filosófico en la teoría marxista. Se parte de una premisa: *si la música forma parte de una superestructura como todas las artes, ha de venir condicionada en su desarrollo por la estructura de la sociedad, es decir por la estructura*

<sup>44</sup> STRAWINSKY, I.: *Poética musical*. Ed. Taurus. Madrid, 1977.

<sup>45</sup> SCHOENBERG, A.: *El estilo y la idea*. Ed. Taurus. Madrid, 1963.

<sup>46</sup> STRAWINSSKY, I.: *Crónicas de mi vida*. Ed. Sur. Buenos Aires, 1935.

económica.<sup>47</sup> De esta forma, la crítica marxista pretende alcanzar los siguientes objetivos:

*Aspira a sacar a la luz los valores histórico-sociales contenidos en toda composición musical, trayendo de nuevo a un primer plano dos problemas: el de la semanticidad de la música y el representado por la posibilidad que este arte encierra de una significación de naturaleza extraartística*<sup>48</sup>.

El siguiente paso en la evolución de la crítica nos llevará a la aparición de la sociología aplicada al análisis estético. La crítica sociológica se basará fundamentalmente en el trabajo de campo (análisis estadísticos sobre todo) y operará con criterios de *mostratividad* relativa. El principal artífice del modelo sociológico de crítica musical es Theodor W. Adorno. Se trata de *entender la crítica como compromiso ético con la sociedad musical*, según las palabras del filósofo alemán expresadas en su obra *Filosofía de la nueva música*.<sup>49</sup>

La última estación en el recorrido por la historia de la crítica musical nos sitúa en las últimas décadas del s. XX. La diversificación de las propuestas estéticas musicales y el crecimiento de la musicología como disciplina científica van a propiciar una multitud de posibles opciones de estudio de la crítica. Lo explica Carreira:

*El desarrollo alcanzado por la musicología como historiografía musical va a diversificar su campo de estudios en relación a la crítica, que se va a configurar cada vez más*

---

<sup>47</sup> FUBINI, E.: *La estética musical...*, *Op. cit.*, p. 400.

<sup>48</sup> FUBINI, E.: *La estética musical...*, *Op. cit.*, p. 385.

<sup>49</sup> ADORNO, T. *Filosofía de la nueva música*. Ed. Sur Buenos Aires, 1966.

como ciencia estética.<sup>50</sup>

Esta diversidad provocará una mayor fragmentación de la crítica, según sea la metodología y los fundamentos estéticos aplicados en cada caso. La crítica alemana y francesa presentarán Darmstadt –centro propulsor de la vanguardia musical durante los años cincuenta y sesenta que tiene como máximos representantes a Boulez, Berio, Maderna, Nono y Sotckhausen - como referencia histórica a partir de la cual construir el discurso crítico. En Italia, a partir del *instrumental marxista*, se forjará una corriente de críticos-semiólogos que aportarán una visión socio-lingüística. En Inglaterra, se heredará *la tradición pragmática* de la crítica que combina el legado de Hanslick con los hallazgos de los filósofos del lenguaje.<sup>51</sup>

Las últimas tendencias de la estética y la crítica musical intentan, sobre todo, poner de relieve la peculiaridad del hecho sonoro y los valores del sonido en cuanto tal: sus valores sintáctico-lingüísticos y su influencia sobre la creación musical.

Como se habrá podido apreciar en este rápido viaje por la historia de la crítica musical, durante todos estos años no ha variado el *fin* sino más bien el *modo* de realizar la función crítica. Desde los postulados teóricos de la filosofía de la estética, cada una de las formas históricas de aproximación a la crítica musical puede ser legítimamente defendida o refutada. Cualquier postura puede ser lícita siempre que - y esto es lo verdaderamente importante- la función crítica se ejerza con un sentido

---

<sup>50</sup> CARREIRA, X. M.: *Variaciones sobre la crítica musical*, *Op.cit.*, p. 33

<sup>51</sup> Destacan entre los representantes de la corriente de Darmstadt: H.H. Stuckenschmidt y Antoine Goléa. Gentilucci, en Italia, aporta un modelo de crítica socio-lingüística. En Inglaterra, los filósofos del lenguaje Donald Mitchell y Hans Kéller.



ético.

## 2.4. DEFINICIÓN, MODELOS DE ANÁLISIS Y FUNCIONES DE LA CRÍTICA MUSICAL.

Antes de acometer el estudio de la crítica musical en un ámbito delimitado por un período cronológico concreto (1912-1923) y un formato específico, el que facilita la prensa diaria, conviene apuntalar las bases teóricas en aquello que atañe a su definición, los posibles modelos de análisis y las diversas funciones que puede cumplir.

Para definir qué es la crítica musical y escoger un modelo para su análisis hay que remitirse necesariamente a la teoría de la crítica y, en concreto, a ese *punto preeminente* en el que se *apela y recurre al ámbito de la reflexión estética*.<sup>52</sup> Matiza este razonamiento Román de la Calle:

*Se trata de lo que algunos autores han denominado el “momento teórico” de la crítica en el que se establece y ratifica el “concepto de arte” y, desde él, la exposición de una serie de claves teóricas fundamentales que lo explicitan y se convierten en “instrumentos de orientación de la experiencia crítica personal”, no normas o dictados.*<sup>53</sup>

Siguiendo este intento de reflexión estética, pretendemos analizar el juicio crítico según la concepción de John Dewey. Este autor –según palabras de Román

---

<sup>52</sup> DE LA CALLE, R.: *John Dewey: Experiencia estética & experiencia crítica*. Col·lecció Debats. Institutó Alfons el Magnànim. Valencia, 2001, p. 66.

<sup>53</sup> *Ibíd.*

de la Calle- sostiene lo siguiente:

*Entre naturaleza y hombre, hechos y valores, materia y espíritu no hay incompatibilidad o antagonismo sino plena interacción. De hecho, el principio interactivo de la experiencia como interacción entre hombre y naturaleza es el “leit-motiv” de su filosofía –de su “naturalismo humanista”- que precisamente en sus trabajos estéticos queda bien patente y ocupa una posición crucial.<sup>54</sup>*

Por esta razón, al referirse al juicio crítico, Dewey distingue entre el *material objetivo* que constituye cada propuesta artística y el *material interno* que aporta el propio sujeto en su experiencia estética:

*Otro tanto cabría decir sobre la relevancia de la experiencia del crítico –en cuanto tal- por interacción a su sensibilidad, a su formación, conocimiento y su caudal de intervenciones precedentes.<sup>55</sup>*

Para Dewey, las funciones comunes del juicio crítico son la *discriminación* y la *unificación*:

*El juicio tiene que producir una conciencia más clara de las “partes constituyentes” y descubrir hasta dónde son coherentes al relacionarse “para formar un todo”. Por lo general, la teoría de la crítica asigna los nombres de “análisis” y “síntesis” a la ejecución de estas*

---

<sup>54</sup> *Idem*, p. 31

<sup>55</sup> *Idem*, pp. 67-68.

*funciones.*<sup>56</sup>

El crítico, para realizar correctamente la función analítica, debe de disponer de un *ardiente interés bien informado*. Dewey entiende por esto tener una *sensibilidad natural* relacionada con un *intenso gusto*, una *profunda intuición* derivada de una *experiencia rica y plena*, y un *amplio conocimiento de la tradición artística*.<sup>57</sup>

Si se trata de la función de síntesis del juicio crítico, Dewey reclama *la intuición del crítico para destacar los puntos de vista unificadores presentes en la obra y que promueven su integridad como objeto artístico*.<sup>58</sup>

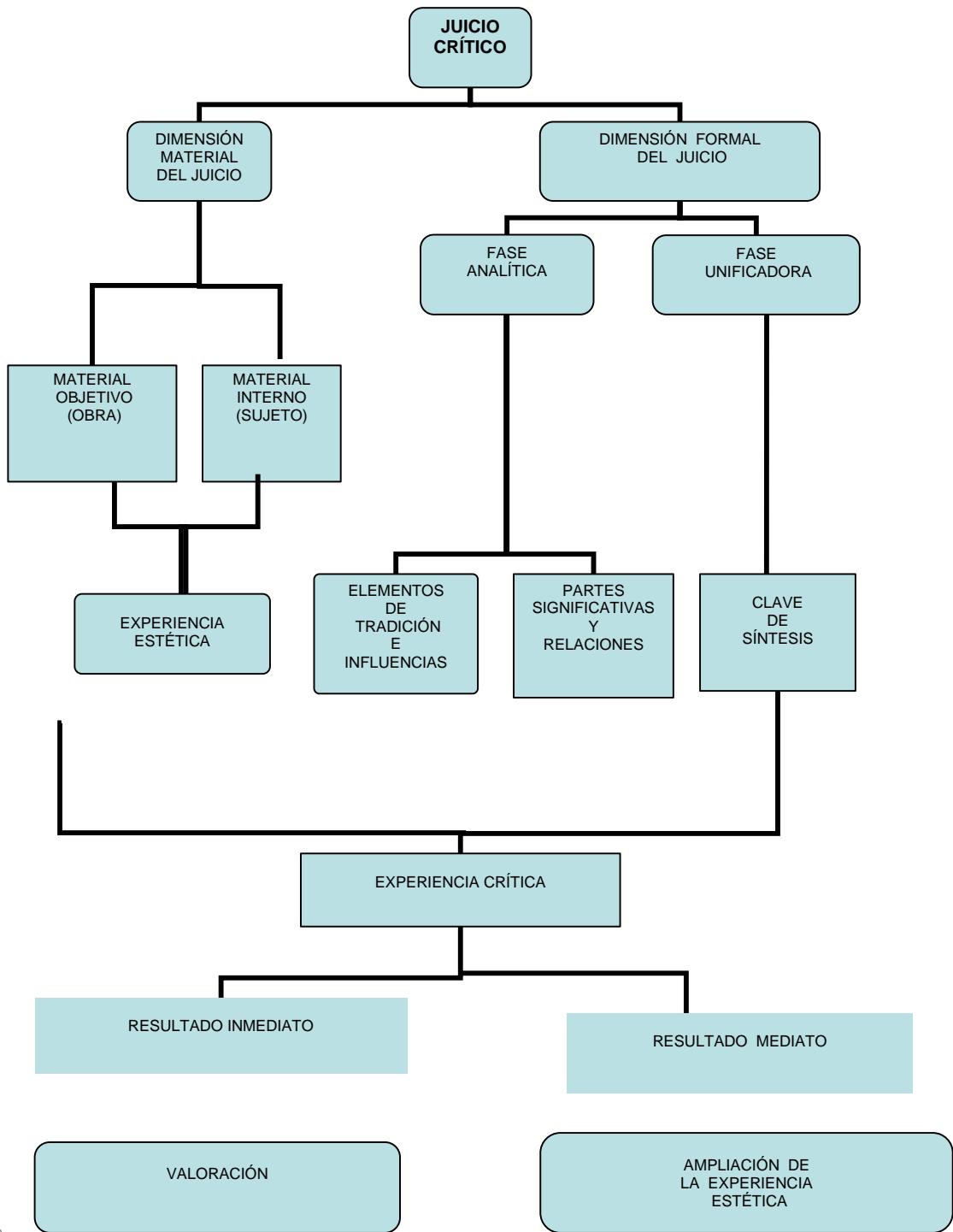
Observemos, como resumen, la concepción que este autor tiene del juicio crítico a partir del siguiente esquema gráfico:

---

<sup>56</sup> *Idem*, p. 68.

<sup>57</sup> *Idem*, p. 69.

<sup>58</sup> *Idem*, p. 71.



## El modelo semiológico propuesto por Carreira

Antes de hablar del modelo de análisis, debemos preguntarnos: ¿qué es la crítica musical? Xose Manuel Carreira la define de esta forma:

*La crítica musical es la filosofía estética de la música, (...) su función es el análisis del código utilizado en la obra musical, el juicio acerca de la pertinencia de este código y (...) el juicio acerca de la validez de la interpretación de la obra por el intérprete<sup>59</sup>.*

Ésta es una definición que surge de la aplicación del modelo semiológico al estudio de la crítica musical. A partir de este modelo axiomático, Carreira distingue tres niveles de análisis, según sea el ámbito de estudio de los signos que conforman el lenguaje musical:

1. Ilocucionario: relaciona el signo y aquello que designa. Como la música no posee poder referencial, se deduce que el lenguaje musical es asemántico. El nivel ilocucionario en la música es una falacia, según Carreira.
2. Prelocucionario: relaciona los elementos del lenguaje y los sujetos. Exige, pues, un nivel de conocimiento del código (partitura) para poder comprender lo que expresa el sujeto (compositor/ intérprete)
3. Locucionario: relaciona los signos entre sí. Se ocupa del estudio y valoración del código gramatical empleado en una obra.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> CARREIRA, X. M.: *Variaciones sobre la crítica musical*. Revista RITMO, nº 508. Enero-febrero de 1981, pp.29-36.

<sup>60</sup> *Idem*, p. 35.

### **El modelo sociológico de Adorno.**

El modelo de análisis anterior no aborda, sin embargo, otros componentes esenciales como la repercusión sociológica de la crítica. Así lo reconoce el propio Carreira cuando, citando a Adorno, señala que *la música no se desarrolla aislada, se realiza en sociedad*:

*El papel del crítico–sociólogo no se limita a la explicación de lo aparente, es decir, a las relaciones económicas y de poder en la sociedad musical y las interrelaciones entre ésta y la sociedad política. También es tema del crítico-sociólogo el proporcionar modelos de explicación a los fenómenos derivados de la práctica musical.<sup>61</sup>*

La crítica musical sociológica aporta nuevos enfoques de indudable interés. Sin embargo, son bastantes los autores que señalan la incapacidad de la psicología y la sociología para explicar del todo la obra de arte. Las herramientas propias de estas disciplinas - tests, estadísticas y sondeos de opinión- *buscan más una medición del impacto que la obra causa en el hombre o en la sociedad que una explicación de la obra en sí*, como señala Ruiz Coca.<sup>62</sup> No es pertinente ni funcional, por tanto, este modelo de análisis para cubrir los objetivos de nuestra particular investigación.

### **El realismo crítico-volitivo de Ruiz Coca: un modelo fenomenológico.**

Este autor parte de la *fenomenología* para desarrollar una propuesta de análisis de la crítica: reduce el fenómeno o apariencia de cada obra musical a su esencia o

---

<sup>61</sup> *Ibíd.*

<sup>62</sup> RUIZ COCA, F.: *Posibilidad y límites de una crítica objetiva de la obra musical*. Revista Bella Artes, nº 16, julio-agosto de 1972, pp. 7-10.

constante. Esta metodología la denomina Ruiz Coca *realismo crítico-volitivo*: el análisis crítico tratará de delimitar los valores generales de la obra musical para discernir y juzgar con posterioridad aquellos valores creativos que aporta el artista.<sup>63</sup>

### **La propuesta de Leopoldo Hurtado a partir de los postulados de Meyer Greene.**

Leopoldo Hurtado es un autor que pretende realizar el estudio de la crítica a partir de tres ángulos de visión del hecho musical. Esta propuesta analítica le obligará a preguntarse: 1) si el hecho musical obedece al propósito creador, 2) si está acorde al contexto estilístico-histórico y 3) si mediante el juicio crítico puede dirimirse que aporta valores creativos.

En realidad, Hurtado propone un modelo que ciertamente sigue los tres criterios establecidos por Theodore Meyer Greene en *The arts and the art of criticism* para el ejercicio de la crítica:

1. Re-creador: trata de *ponerse en el lugar del compositor para desentrañar sus propósitos y logros*. Esta es la crítica *ad hominem*, tal como la califica Hurtado:

*Esta crítica tendría en cuenta la persona del músico (...) no sólo consideraría los resultados de su formación, de su aprendizaje, del ambiente en el cual ha creado su obra, sino también las variantes que su estilo ha sufrido en el curso de su existencia (...); debe discriminar lo que el músico ha recibido como herencia artística y lo que*

---

<sup>63</sup> *Ibíd.*

*aporta como innovación o variante de los principios aprendidos.*<sup>64</sup>

2. Histórico: enfoca el análisis de la obra en su *contexto estilístico - cultural* y en el estudio de sus *antecedentes mediatos o inmediatos*, su *mayor o menor coherencia con el medio*, su *razón de ser en el momento de su creación*.

Sobre este aspecto, Hurtado hace una exigencia a los críticos musicales:

*Así como el crítico necesita compenetrarse de la obra, intuir la profundamente, así también es menester que examine y juzgue toda música del pasado, dentro de lo posible, no desde su punto de vista de oyente o de teórico del siglo XX sino en el estado de ánimo, en la intención y con la sensibilidad de las gentes que fueron contemporáneas a su creación.*<sup>65</sup>

3. Judicial: valora la perfección artística, la verdad y la grandeza espiritual de la obra. Y añade además Hurtado:

*Y no podemos desconocer que estas consideraciones se nos presentan erizadas de problemas estéticos: ¿qué se debe entender por perfección artística? Y finalmente, ¿qué requisitos debe reunir una obra para que reconozcamos en ella grandeza espiritual? Contestar a estas preguntas implicaría escribir todo un tratado, y no es éste el lugar de hacerlo. Pero muy someramente puede decirse que el juicio sobre la perfección o imperfección de la obra debe ser formulado en vista a su contexto estilístico y al momento histórico en que es creada; el de verdad, si su creación responde realmente a una necesidad ineludible de su autor y si representa una expresión auténtica de su personalidad; y finalmente, el de grandeza, si su contemplación, o, en este caso su audición, suscita en nosotros vivencias profundas,*

---

<sup>64</sup> HURTADO, L.: *Apuntes sobre la crítica musical*, Op. cit., pp. 47-55.

<sup>65</sup> *Idem*, p.49.



*reacciones espirituales de largo alcance*<sup>66</sup>.

**La aportación teórica de Román de la Calle: desde las funciones globales de la crítica hasta la aplicación del estudio de las funciones comunicativas de Jakobson al análisis del texto crítico.**

Román de la Calle enfoca el análisis de la crítica a partir de las cuatro funciones que, en su opinión, conlleva el ejercicio crítico: *de mediación, interpretativa, evaluativa y autorreflexiva*.<sup>67</sup> Los diferentes roles que ejerce el crítico esencialmente sobre el público y sobre sí mismo en el desempeño de su función son estudiados por este autor. Este modelo de análisis ofrece la posibilidad de investigar la *intencionalidad* que habita en cualquier texto crítico.

Las funciones que señala Román de la Calle no se dan *necesariamente aisladas entre sí* sino más bien interconectadas y de forma simultánea. Hay que tener en cuenta, no obstante, que estas funciones no están específicamente referidas al discurso crítico musical. Veamos qué significan según las explicaciones del propio autor:

*Las funciones de mediación lo serían precisamente en relación al contexto social en el que actúa la crítica, y ello en doble medida, dado que si se ha entendido históricamente que el ejercicio crítico implicaba un papel, en cierto sentido didáctico y hasta divulgador, hoy habría que englobar este, más que dudoso, rol en un replanteamiento mucho más amplio, en el que destacara quizá la cara más sospechosa del quehacer crítico: su inevitable vinculación –a través de los medios de comunicación de masas y de la industria cultural en general– con el mercado artístico. Es decir, que aquella tradicional –y quizás mítica– mediación didáctica,*

<sup>66</sup> *Idem*, pp. 52-53.

<sup>67</sup> DE LA CALLE, R: *Estética y Crítica*. Valencia. Ed. Edivart, 1983, p.47.

*modeladora de gustos y sensibilidades, ha modificado aquel alcance suyo al dominio de la fruición y de las virtuales experiencias estéticas de los contempladores para reconducir casi exclusivamente su radio de acción hacia el ámbito de la mercantilización. Interesa que “se hable de”, “que se escriba de”..., al margen de lo que se diga e incluso de quien lo pueda leer..., con tal de que se produzca el adecuado y apetecido “efecto de resonancia” en el medio respectivo.*<sup>68</sup>

Realmente, en el contexto histórico y social al que aludimos en este trabajo de investigación, la función de mediación de la crítica musical sí cumplía una importante misión didáctica. Esta era una de las cuestiones que más preocupaban al crítico: aleccionar al público sobre aquellas propuestas que a su juicio debían regir el buen criterio estético. Así se refleja en multitud de testimonios escritos por los propios cronistas musicales de la época. Visto desde la perspectiva actual –tal cual lo contempla Román de la Calle- la labor de mediación ha variado sustancialmente.

En ese mismo marco actualizado del quehacer crítico, las funciones *interpretativas* de la crítica adquirirán, según este mismo autor, una nueva dimensión:

*Dejarán de acentuar sus –precedentes y habituales- tareas mediadoras para subrayar más bien la producción de un “discurso específico y diferenciado”, autónomo metalingüísticamente del lenguaje-objeto artístico (...)*<sup>69</sup>

Al decir esto, Román de la Calle se está refiriendo claramente a una función que, en esencia, es más propia de la crítica literaria: la *metatextualidad*. No obstante, se puede extrapolar al estudio de la crítica musical, ya que el análisis interpretativo

---

<sup>68</sup> *Ibíd.*

<sup>69</sup> *Ibíd.*

supone la reformulación de un código artístico (musical) en un texto mediante un código diferente (lingüístico / crítico)

Respecto a las *funciones evaluativas* el citado autor comenta lo siguiente:

*No pueden darse en el panorama crítico sin contar antes con sólidas raíces afirmadas en los fundamentos interpretativos previos (histórico-teóricos) Ambas vertientes funcionales (interpretación / evaluación) se desarrollan en mutua independencia, a pesar de que, cada vez con mayor frecuencia, se decante la práctica de la crítica más hacia los momentos interpretativos que hacia la valoración explícita, sea porque dados los elementos suficientes se deja al lector tal misión valorativa frente a la obra o porque se prefiere evitar, en concreto, dicha decisión, por causas muy diversas.*

*Sin embargo, queremos insistir en la necesidad crítica de abordar también este momento evaluativo, a pesar de que (o precisamente porque) en él radique el auténtico y escabroso nudo gordiano del “juicio crítico”.<sup>70</sup>*

Finalmente, quedaría explicar las *funciones autorreflexivas*, aquellas que la propia crítica ha de autoexigirse:

*Se incardinan en el enfoque internalista del discurso crítico que necesita asimismo una constante e ininterrumpida revisión de los instrumentos empleados (a nivel lingüístico y metodológico) y de los fundamentos teóricos pertinentes.<sup>71</sup>*

De cualquier modo, la preocupación por las funciones del *texto crítico* – entendido como una parte esencial de la naturaleza constitutiva del hecho crítico- no se reduce, para Román de la Calle, al estudio de *las funciones-globales que dan*

---

<sup>70</sup> *Idem*, p. 48.

<sup>71</sup> *Idem*, pp. 48-49.

*sentido y eficacia a las diversas actividades desempeñadas en el marco del hecho crítico. Incluye además el análisis de sus internas condiciones de posibilidad y de su propia estructura y su estatuto lingüístico y gnoseológico.*<sup>72</sup> Román de la Calle, llegados a este punto, se formula una pregunta inevitable: *¿qué es lo que hace que un “texto” sea precisamente un “texto crítico”?*<sup>73</sup>

Para contestar a esta pregunta, el citado autor se acoge al modelo de análisis de las funciones lingüísticas propuesto por Roman Jakobson en su estudio *Lingüística y Poética*. Estas funciones, inherentes a cualquier acto comunicativo, son perfectamente visibles en el texto crítico.

Aunque la propuesta de Jakobson se basa en la función poética como eje central de su investigación, lo interesante de su planteamiento es el marco de relaciones que se establecen entre los distintos factores involucrados en la comunicación y las funciones que se derivan de esa relación. El propósito de Román de la Calle, al que nosotros nos adherimos, es el de discriminar a partir de esta propuesta analítica las funciones del texto crítico:

*Ciertamente el reto es considerable y supone llevar a cabo una paulatina proyección, sobre el nuevo horizonte planteado, de cada una de las funciones constitutivas del hecho comunicativo, para así constatar su alcance y respectivas modalidades en relación al quehacer crítico, debiendo puntualizarse, en cada caso, el carácter bien sea determinante o*

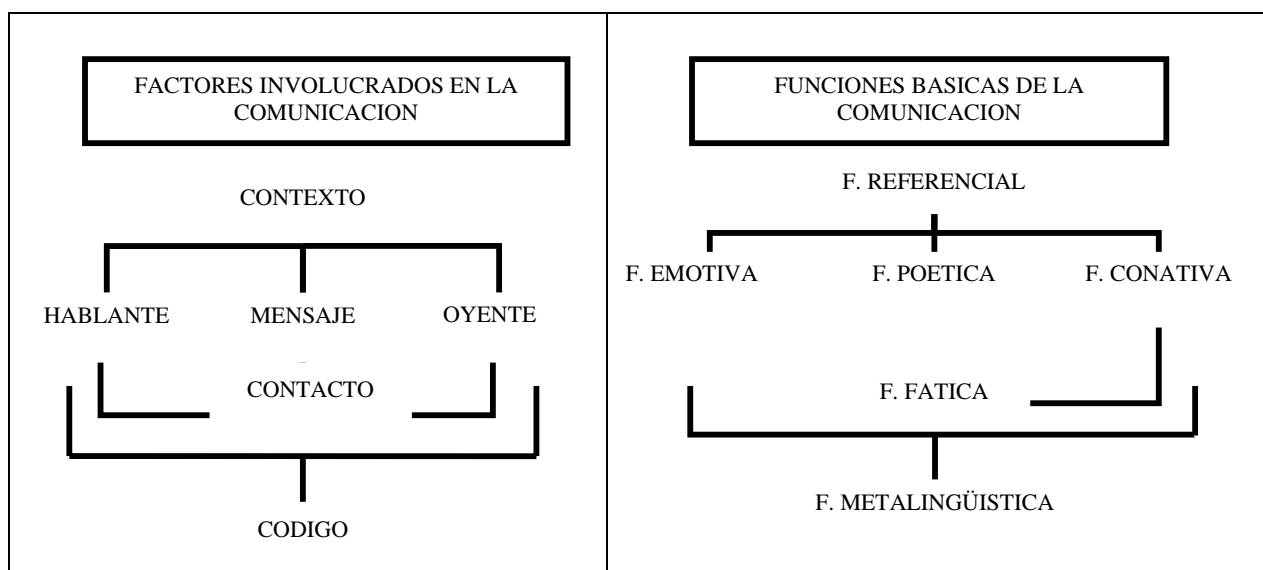
---

<sup>72</sup> DE LA CALLE, R.: *Crítica y creatividad: las funciones del texto crítico* en “Reflexiones sobre la crítica de arte. En el umbral de los 90”. Ed. Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia, Generalitat Valenciana, Valencia, 1990, p.66.

<sup>73</sup> *Ibíd.*

subsidiario de sus correlativas manifestaciones.<sup>74</sup>

Observemos antes de seguir el esquema de Jakobson sobre la correlación entre factores y funciones de la comunicación:

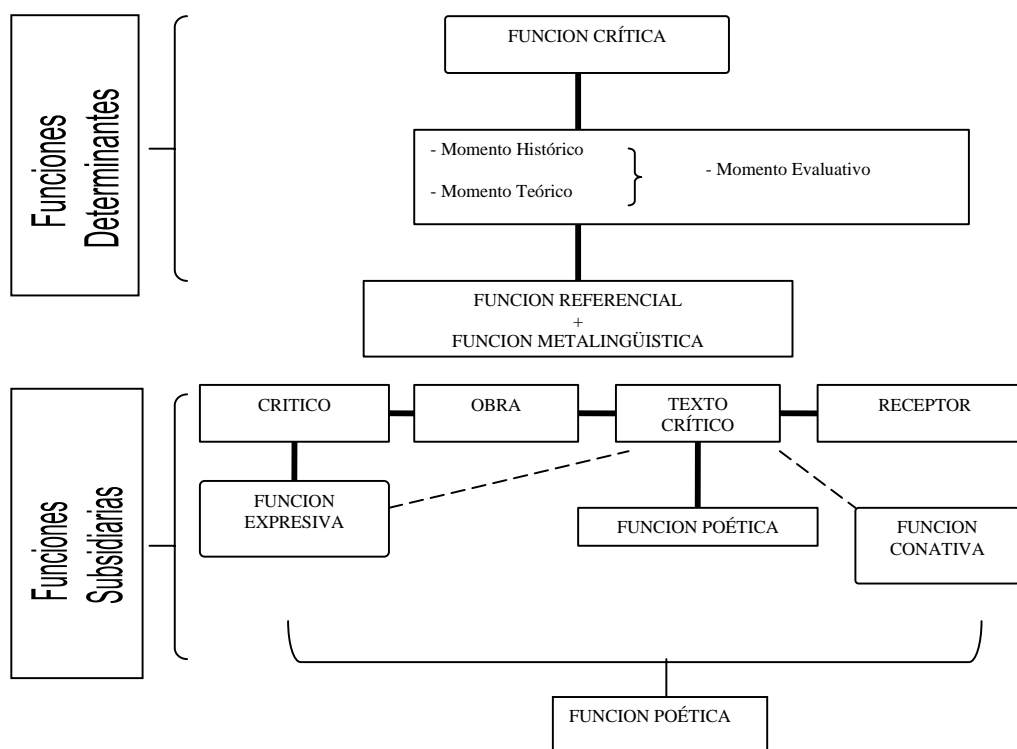


Veamos ahora la correlación entre factores y funciones de la comunicación:

MENSAJE O TEXTO	REFERENTE	EMISOR	RECEPTOR	MENSAJE	CONTACTO COMUNICATIVO	CÓDIGO
	FUNCIÓN REFERENCIAL	FUNCION EXPRESIVA	FUNCIÓN CONMINATORIA	FUNCIÓN POÉTICA	FUNCIÓN FÁTICA	FUNCIÓN METALIN- GÜÍSTICA

Finalmente, exponemos el esquema general que explicaría las funciones comunicativas inherentes a cualquier texto crítico:

<sup>74</sup>Idem, p. 65.



Analizados los esquemas anteriores, podemos especificar –como señala Román de la Calle-, las relaciones que se establecen entre las distintas funciones en relación al texto crítico en función del *principio de articulación y jerarquía* que rige entre ellas. De esta manera, se podrá proceder a describir *las claves que correlativamente definen cada una de estas mismas funciones en el concreto contexto que nos ocupa*.<sup>75</sup> Cabe subrayar al respecto que entre las relaciones persiste el *principio de coexistencia*:

*Unas (funciones) no tienen por qué excluir aleatoriamente la presencia y la acción de las otras, ya que todas son pertinentes, como también ocurre respecto a la presencia de los*

<sup>75</sup> *Idem*, p. 67.

*factores que integran y constituyen la situación comunicativa.*<sup>76</sup>.

Antes de explicar las funciones, es útil mencionar los tres momentos que conlleva el ejercicio de la función crítica<sup>77</sup>:

- 1) Un *momento teórico*: aquel en el cual se asumen los principios e instrumentos de carácter filosófico y estético.
- 2) Un *momento histórico*: fase en la cual se trata de contextualizar el hecho artístico.
- 3) Un *momento evaluativo*: el que comporta formular un *juicio de valor*.

Analicemos ahora cada una de las funciones, a partir de las explicaciones de Román de la Calle:

- Función *referencial*: es la que conecta al texto con la realidad o el contexto al que *se refiere*, como factor directamente involucrado en la comunicación. Constituye el eje fundamental del texto crítico.
- Función *metalingüística*: acompaña y apunta la función fundamentalmente referencial que desarrolla el texto crítico, al ser el objetivo de la crítica de la interpretación y la valuación del arte.

Según el principio de jerarquía al que aludíamos antes, estas dos serían las funciones *determinantes* y el resto que nombraremos a continuación *subsidiarias*:

---

<sup>76</sup> DE LA CALLE, R.: *Escenografías per a la crítica d'art*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, 2005, p. 55.

<sup>77</sup> En este aspecto, Román de la Calle muestra una similitud evidente con la división propuesta por Leopoldo Hurtado que, a la vez, recoge los postulados de T. Meyer Greene.

- Función *fática*: incorpora el factor de *contacto*, permitiendo establecer, reforzar, prolongar, constatar e interrumpir la comunicación. Esta función, además de subsidiaria se califica como *concomitante*. Las tres restantes se denominan *complementarias o regulativas*.
- Función *conativa o conminatoria*: transmite la intencionalidad del texto. Esta vertiente funcional para nosotros es muy importante puesto que permite distinguir las locuciones *constatativas* del texto de aquellas que se califican como *preformativas* que implican ciertas acciones derivadas del propio lenguaje (aconsejar, influir, promocionar, censurar...)
- Función *expresiva*: aporta no sólo el dato de cómo el autor se refleja en su quehacer como escritor sino cómo la acción valorativa a través del texto crítico, implica una serie de enunciados preformativos. El texto crítico, aparte de los vínculos referenciales, suministra juicios de valor. Por esta razón, el estudio de esta función es también muy importante para nuestra investigación.
- Función *poética*: el texto crítico, como *propuesta perteneciente a un determinado género literario*, no sólo justifica su existencia mediante el sometimiento radical al objeto que investiga, comporta una dimensión estética y creativa. Dicha función nos ayudará a establecer en nuestro análisis particular las pautas literarias de los críticos musicales valencianos.

Así pues la especificidad del texto crítico comporta el desarrollo de unas funciones e implica que éstas se estructuren y desarrollen a través de la



conurrencia de la citada trilogía de momentos (teórico, estético y evaluativo).<sup>78</sup>

Entre las funciones del texto crítico se establece una tensión de dominancia:

*Es precisamente esta tensión que vamos, poco a poco, vislumbrando en el seno del texto crítico, establecida entre función referencial (objeto artístico), función expresiva (sujeto) y función poética (escritura) lo que nos dará las claves de genuinas del tema de la creatividad proyectado en este contexto. Y ello precisamente porque no conviene olvidar que las denominadas funciones dominantes (referencial i metalingüística) articulan al fin y al cabo el “nivel constitutivo”-las condiciones de posibilidad- del texto crítico, pero además están toda la serie de conexiones que a tal entramado aportan las funciones subsidiarias, introduciéndose dialécticamente en el “nivel regulativo” –las efectivas condiciones de aplicabilidad- que, en última instancia, ayuda a trazar y definir, conjuntamente, el estatuto y la estructura real de la “función crítica”.<sup>79</sup>*

El análisis de las funciones constitutivas del texto crítico nos aporta, en definitiva, no sólo el conocimiento del *plano de la escritura* que determina el propio lenguaje crítico sino, lo que es más importante, permite acceder *al complejo despliegue de aquellos momentos y factores que hacen posible la vertiente referencial del discurso crítico* y a través de ello, al aspecto esencial de la experiencia crítica: las manifestaciones artísticas.<sup>80</sup>

### **Mi modelo de análisis.**

Son muchos los caminos que se pueden trazar para abordar el estudio de la crítica musical. Cualquier modelo de análisis puede ofrecer, en ese sentido, una alternativa válida como metodología de trabajo. El tipo de análisis que yo planteo

<sup>78</sup> DE LA CALLE, R.: *Crítica y creatividad: las funciones del texto crítico*, Op. cit., p. 77.

<sup>79</sup> *Idem*, p. 81.

<sup>80</sup> *Idem*, p. 82.

pretende buscar su propio trazado a partir de las diferentes rutas metodológicas propuestas. Ha resultado básico el planteamiento de Román de la Calle del estudio de las funciones del texto crítico desde la estrategia propuesta por Jakobson y su modelo funcional de la comunicación lingüística. Esa ha sido para mí la principal referencia. Por supuesto, sin renunciar a ninguno de los otros aportes epistemológicos que nos facilitan los diversos modelos de análisis estudiados: la propia aplicación de las funciones globales de la crítica que suscribe Román de la Calle o la propuesta que formula Hurtado.

Así pues, desde los fundamentos del análisis funcional del texto crítico, he podido elaborar una propuesta metodológica pertinente y útil. Esta propuesta nace del siguiente planteamiento: la crítica musical puede entenderse como el resultado final de dos procesos comunicativos que se yuxtaponen; uno es el proceso artístico-musical que da origen y fundamento a la propia función crítica; el otro es consecuencia de éste y se configura a partir del análisis y valoración que del propio proceso artístico-musical anterior realiza el crítico y su consiguiente traslación al lenguaje verbal-periodístico. A partir de este planteamiento, podemos analizar la función de cada uno de los agentes y elementos que intervienen en el proceso que determina la crítica musical, desde su gestación hasta su culminación como texto periodístico.

Intentaremos mediante esta estrategia de análisis alcanzar una meta final: comprender mejor el problema de la crítica musical e intentar dar respuesta a algunas de las preguntas inicialmente planteadas.

## 2.5. LOS RASGOS DIFERENCIALES DE LA CRÍTICA MUSICAL.

La crítica artística –entendida en un sentido amplio, no como la modalidad específica de *crítica de artes* (plásticas)- tiene como propósito esencial *humanizar* el arte, acercarlo y hacerlo más comprensible al público. Desde los distintos ámbitos de la crítica (crítica literaria, crítica de artes, crítica teatral, cinematográfica o musical) se comparte este principio de actuación. No obstante, son distintos los procedimientos y diferentes también las circunstancias que rodean el quehacer del crítico en cada caso. Intentaremos exponer, a continuación, los rasgos propios de la crítica musical, aquellos que la diferencian de cualquier otra modalidad de crítica artística.

No obstante, sería conveniente hacer una aclaración antes de empezar. En esta investigación hemos descartado la crítica musical discográfica de nuestro objeto de estudio. En primer lugar, porque no tiene razón de ser en un trabajo que se circunscribe a los primeros años del siglo XX. Y en segundo, porque nos ocupamos exclusivamente de la crítica musical periodística referida a acontecimientos musicales realizados en vivo.

Hechas estas precisiones, una característica evidente que distingue la manifestación musical, ofrecida en vivo, de las otras artes es su carácter efímero. Un concierto apenas dura dos horas y cuando acaba ya no hay nada, sólo un recuerdo que según avanza el tiempo se va haciendo más evanescente. El cuadro de pintura permanece, la escultura, la obra arquitectónica y por supuesto el libro. En estos casos, el objeto artístico sobre el cual se va a ejercer la crítica se mantiene sustancialmente inalterable. Solo es parcialmente comparable, en este sentido, una

obra teatral. La similitud entre música y teatro proviene de la necesidad que tienen ambas expresiones artísticas de reinterpretarse continuamente. Son artes vivas que con cada interpretación se renuevan. Ciertamente es que una obra de teatro suele estar varios días en cartel y existe, por tanto, la posibilidad de volverla a ver cuantas veces se quiera; mientras que un concierto o cualquier otro evento musical rara vez se repite. Sólo cuando se trata de ópera, zarzuela u otros géneros que combinan música y teatro, se producen repeticiones de una misma obra. En cualquier caso, aun reconociendo esta diferencia en ambos procesos artísticos, se puede alegar que cada experiencia artística es una vivencia singular y distinta, incluso en el supuesto de que se trate de un espectáculo ya presenciado. Esta es una característica que comparten la música y el teatro.

No contemplo en este somero análisis comparativo las distintas opciones que posibilita el arte *enlatado*. La razón es obvia: este tipo de expresiones artísticas pasan por un proceso de elaboración técnica que les permite eternizarse. Así ocurre en el cine, una película puede volver a verse repetidas veces. La música registrada (en disco, cassette, CD, MP3, etc.) se perpetúa igualmente: puede escucharse tanto como se quiera. Y qué decir de los espectáculos musicales editados en video, DVD, o cualquier otro formato audiovisual.

Si nos ceñimos, pues, a las artes más tradicionales, la distinción es clara: un evento artístico-musical constituye una experiencia fugaz e irrepetible frente a la esencia inalterable de las otras manifestaciones artísticas. El crítico musical ha de ser capaz de asimilar, en un corto margen de tiempo, toda la complejidad del mensaje artístico, intentando que nada se le escape, atento a cualquier detalle que

pueda modificar su percepción. El tiempo es el enemigo inexorable del crítico musical, no solo en esta fase receptiva que supone el primer cometido del crítico sino en la inmediatamente posterior, la que conlleva poner en orden toda una amalgama de sensaciones y pensamientos, hacer un ejercicio de síntesis y reflexión de todo este proceso, conformar un juicio estético y plasmarlo después en un texto. De esta manera lo expresa Gonzalo Roldán, crítico musical y musicólogo:

*Lo inmediato del objeto criticado hace imprescindible que se valore sin demora, inmediatamente; cada minuto que pasa desde la interpretación de una obra supone una pérdida en la capacidad para retener sus notas.*<sup>81</sup>

Hay una palmaria diferencia en el *modus operandi* de los críticos musicales con respecto a los críticos de otras artes. El procedimiento contrapuesto al del crítico musical, en cuanto a lo que supone la forma de ejercer la función crítica, es -según Julio A. Mañez- el que sigue el crítico literario:

*El crítico literario, en el entorno confortable de su estudio, puede releer las páginas sobre las que se dispone a escribir antes de dictar su prescindible veredicto, incluso anotar sobre la marcha las ocurrencias que estime oportunas para vertebrar su fútil comentario.*<sup>82</sup>

La crítica de música exige, en general, un tiempo de elaboración rápido y próximo al hecho artístico. Si acaso, la crítica musical que se publica en las revistas

<sup>81</sup> ROLDÁN HERENCIA, G y otros: *Cómo se hace una crítica*, en RITMO, nº 726, diciembre de 2000, p. 88.

<sup>82</sup> MAÑEZ, J.A.: *Las armas de la crítica*, Op. cit, p. 8.

especializadas o el *ensayo musicológico* que diría Federico Sopena, permiten un período de maduración que no concede la crítica musical periodística. Como parte de una actividad periodística, la labor del crítico musical que trabaja en un diario esta regida por la inmediatez. En la actualidad es costumbre publicar las críticas dos o tres días después de haberse celebrado el acontecimiento musical. La celeridad era mayor en el período en el que se enmarca cronológicamente nuestro estudio, entonces los textos críticos se publicaban de forma habitual al día siguiente. La limitación temporal y la espacial, como más adelante veremos, son dos aspectos definitorios de esta modalidad de crítica, dos rasgos que le confieren una especificidad propia como género periodístico.

El tiempo no incide solo en la actividad del crítico musical, también en la pervivencia de la propia crítica, sometida como cualquier género periodístico a la dictadura de la actualidad. La existencia de la crítica musical periodística no tiene sentido si no guarda una contigüidad temporal con el hecho criticado. Y menos todavía, si lo criticado no es un objeto que perdura en el tiempo. Esto nos conduce a otra peculiaridad de la crítica musical periodística: se publica cuando el suceso artístico-musical ya ha ocurrido y no hay oportunidad de volverlo a presenciar. ¿Qué propósito persigue, entonces, la crítica? No puede decirse que pretenda facilitar al público claves de análisis y valoración del hecho artístico, ese fin ya no tiene razón de ser. El lector carece de la oportunidad de confrontar sus ideas con la propia obra artística, además de con el crítico. La crítica pierde así, si alguna vez la tuvo, la capacidad de aleccionar a sus lectores, no solo con la finalidad pedagógica de facilitarles una serie de criterios estéticos, sino con la intención de incitarles a una

acción práctica: el consumo de arte. Sin objeto de arte del cual hablar, más bien se trata de ofrecer un testimonio de logros y desaciertos del hecho musical acontecido, una crónica de sucesos. En este contexto, el melómano acude a los textos de crítica musical simplemente para corroborar o no sus impresiones.

La crítica musical periodística, aparte de la inmediatez, presenta otras características distintivas. No pretende realizar un análisis en profundidad del hecho musical –entre otras razones porque, como apuntábamos antes, ni el tiempo ni el espacio lo permiten- sino un bosquejo condensado de aquello que pueda resultar más relevante. A diferencia de la crítica musical especializada, que en teoría ejercen personas con una sólida formación técnica, y que busca la reflexión y la perspectiva temporal como recursos metodológicos idóneos para su gestación, la crónica periodística tiende a la concisa, rápida e inmediata respuesta desde una columna periodística al diario acontecer musical.<sup>83</sup> La necesidad del juicio rápido, oyendo la obra y al público a la vez es lo que crea en el crítico musical periodístico aquello que Sopeña llama *costumbre de intuición*, cualidad que asimismo se asemeja a la capacidad de captar la *intencionalidad emocional* de una obra artística que postula Max Scheler.

Seguramente en los tiempos actuales ya no ocurre así, pero a principios del siglo XX no todos los que ejercían de críticos musicales en la prensa tenían formación musical, algunos ni siquiera unos mínimos conocimientos musicales. Las redacciones de los diarios estaban formadas por un puñado de redactores y entre todos había que sacar el periódico. Si por algún motivo fallaba el crítico oficial, otro

---

<sup>83</sup> SOPEÑA, F.: *Los géneros literarios en la crítica musical*, en Revista de Ideas Estéticas, n° 68, 1959, pp. 297-307.

debía sustituirle. Esta, quizás, es una de las razones que podría explicar por qué la crítica musical periodística acabó derivando, en la mayoría de los casos, en crónica de sociedad. Esto es, un tipo de crítica realizada a partir de las *impresiones* musicales del cronista con el aderezo añadido de los comentarios de salón.

A partir de estas consideraciones, podemos entender la diferencia entre un musicógrafo y un musicólogo. La labor del cronista musical, en la época en la cual centramos nuestra investigación (1912-1923), estaría generalmente más cerca del musicógrafo (persona que se dedica a escribir de música) que del musicólogo (persona que escribe de música desde un conocimiento científico de la misma). En la actualidad también el perfil del crítico musical que escribe en un periódico se aproxima mucho más, en líneas generales, a la del musicógrafo. Este tipo de crítico musical lo describe así Federico Sopeña:

*El crítico musical –no hablo del profesional, del compositor que por necesidad o por apuro hace circunstancialmente crítica musical- es un autodidacta: la música que inicialmente sabía se ha ido ampliando, pero no hacia una técnica d compositor, sino hacia un análisis de las obras visto ya con ese carácter de puente hacia el público que, poco a poco, le va dando un conocimiento singular, mayor y menor, radicalmente distinto del que pueda tener un profesor de composición.*<sup>84</sup>

La crítica, afirma Frankenstein, *no es una ciencia*.<sup>85</sup> Este autor defiende la idea de que la preparación técnica beneficia la actividad del crítico musical aunque sólo como instrumento de análisis no de síntesis. En ocasiones, la preparación técnica y

---

<sup>84</sup> *Ibíd.*

<sup>85</sup> FRANKENSTEIN A.V.: *La función de la crítica...*, *Op. cit.*, pp. 37-45.



la experiencia creadora son los perores jueces de los esfuerzos creadores de otros. El crítico-artista *tiene un interés creado por un modo particular de expresión que a menudo le impide comprender el idioma del otro*. Y cita este autor a Nicolas Slonimsky y su *Dictionary of Musical Abuse*, una antología de observaciones obtusas y erróneas formuladas a lo largo de la historia de la música, con la particularidad de que muchas de ellas no pertenecen a críticos sino a compositores.

Sopeña distingue, asimismo, entre el crítico técnico y el que desconoce los fundamentos de la técnica musical, limitándose a un mero ejercicio literario:

*Si el crítico se refugia en un lenguaje puramente técnico cae en el esoterismo ineficaz y no recibe ni siquiera el aprecio del profesional, siempre desconfiado; si, por el contrario, huye de toda referencia estrictamente musical, hace literatura de segunda mano.*<sup>86</sup>

Resulta importante remarcar que esta dicotomía entre crítica técnica y literaria es una de las cuestiones que separó históricamente a los críticos musicales formalistas –como veremos más adelante– de los críticos románticos, precursores en este cometido. Según Federico Sopeña, el crítico musical tendrá que equilibrar ambas facetas para realizar bien su misión:

*La misión del crítico musical ha de consistir en investigar, en esclarecer, a través de la biografía y a través del ambiente, ese mensaje que, conocido, no despoja a la música de su técnica ni de su pureza, pero la hace más comprensible, más humana.*<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> SOPEÑA, F.: *Los géneros literarios...*, *Op. cit.*, p. 301.

Es preciso también que el crítico musical –y esto es lo novedoso del discurso de Sopena- participe de la psicología del creador y del receptor: *necesita intuir las raíces de la creación, pero no menos las de la recepción*. Sólo así puede el crítico transmitir *esa vibración, ese choque íntimo y descubrimiento técnico que toda obra de arte produce*.<sup>88</sup> Posiblemente, sea éste también un rasgo de la crítica musical que la distingue de otro tipo de críticas. La percepción del arte musical se produce como una experiencia colectiva de la cual forma parte el crítico musical que *in situ* comparte con el público la recepción del mensaje artístico, sus sensaciones y sus reacciones emotivas. Únicamente el crítico de cine o el de teatro participan de esa misma experiencia. No ocurre lo mismo con la literatura o con las artes plásticas, donde el crítico está solo ante la obra artística.

Cuando se ejerce la crítica musical surge un problema, que también se manifiesta en otras variedades de crítica: *hay una falta de relación entre los materiales del crítico y los materiales del artista criticado*. Así lo explica Alfred V. Frankenstein.<sup>89</sup> El crítico musical emplea palabras para hablar de la construcción de sonidos o de la expresión musical, al igual que el crítico de artes usa el lenguaje escrito para dirimir sobre pintura, mientras que el crítico literario en su labor, encuentra una correspondencia directa *entre lo que escribe y aquello sobre lo cual escribe*.

En el caso de la música, aquello sobre lo cual se escribe varía en función de si se hace una crítica de la obra o de la interpretación de esa obra. Las artes, que como

---

<sup>87</sup>. *Ibíd.*

<sup>88</sup> *Idem.*, pp. 300-302.

<sup>89</sup>FRANKENSTEIN A.V.: *La función de la crítica...*, *Op. cit.*, p. 43.

la música requieren la intermediación del intérprete, presentan esta dificultad añadida, o ventaja si se quiere ver en esto –como decíamos al principio- una fuente de renovación de la propia obra. En realidad, la crítica de la obra, crítica *ad hominem* como la denominaría Leopoldo Hurtado sólo se realiza en el estreno. Es ahí cuando el crítico musical enfoca el análisis de la obra desde su contexto estilístico-cultural: sus antecedentes mediatos, su mayor o menor coherencia con el medio y su razón de ser en el momento de su creación. Es justamente en esa situación cuando el crítico intenta ponerse en el lugar del compositor *para desentrañar sus propósitos y sus logros*, intentando discriminar *lo que el músico ha recibido como herencia artística y lo que aporta como innovación*.<sup>90</sup> Este modelo de crítica *ad hominem* puede ser útil en estos casos, aunque determinados autores como John Cage defiendan que la obra, una vez finalizada su gestación artística, se independiza del propio creador y adquiere vida propia.

La necesidad del intérprete que plantea el arte musical repercute en la función del crítico. En el proceso de comunicación que representa todo proceso artístico-musical es inevitable *la influencia deformadora de la personalidad del intérprete*.<sup>91</sup> El crítico, si pretende alcanzar el sentido artístico original de una obra musical, ha de intentar arrancar el barniz con que el intérprete la cubre. Esto no ocurre en las artes plásticas, ni en la literatura, donde el crítico accede al material original, no a su recreación. Pero no es el intérprete el único culpable de esta contingencia, la propia abstracción que caracteriza el lenguaje musical contribuye a ello puesto que, como

---

<sup>90</sup> HURTADO, L.: *Apuntes sobre la crítica musical*. *Op. cit.*, p. 48.

<sup>91</sup> *Idem.*, p. 53.

señala Hurtado, *la más cuidadosa escritura musical está lejos de expresar con exactitud las intenciones expresivas del compositor.*<sup>92</sup>

Es la música, por su idiosincrasia, el arte más reinterpretado. Son numerosísimas las versiones que de una sinfonía de Beethoven, por ejemplo, se han podido hacer. No hay más que repasar las programaciones musicales de los principales teatros y salas de música en España para comprender que la actividad cultural musical subsiste gracias a que se tira de repertorio, y para más *inri* de un repertorio bastante restringido. Se aducirá que es la tendencia conservadora del público o a la falta de riesgo de los promotores musicales. En todo caso, esa es la realidad. Los críticos musicales se ven con el tiempo escribiendo una y otra vez las críticas de las mismas obras, hasta el punto de desaparecer casi todo vestigio de crítica a la obra y quedar reducida su labor a la valoración exclusiva de los intérpretes. Este ha sido un proceso que ha ido calando paulatinamente en la mentalidad del público. De tal modo que –tal y como analizaremos más tarde– en su escala de valores, los melómanos que leen las críticas y asisten a los eventos musicales, siempre colocan al intérprete por delante del autor.

En definitiva, la crítica musical presenta unos rasgos propios que le conceden una especificidad propia frente a las demás modalidades de crítica. Y dentro de la crítica musical, la crítica periodística. Conocer esas características nos puede ayudar a comprender mejor cuál es la función de la crítica musical y que papel jugó en el periodo histórico que hemos elegido para nuestra investigación.

---

<sup>92</sup> *Idem.*, p. 53-54.

## 2.6. LA OBJETIVIDAD EN EL EJERCICIO DE LA CRÍTICA MUSICAL.

¿Cómo se puede hacer una valoración objetiva de una obra de arte? Kant, en su "Crítica del juicio", lo expone de forma todavía más concreta: si el juicio artístico es subjetivo, ¿cómo convertirlo en objetivo con pretensiones de universalidad? El filósofo alemán resuelve este dilema mediante lo que él llama la *generalidad subjetiva* que es la capacidad de consensuar una serie de valores coincidentes en una obra de arte por la opinión común de una mayoría de personas. Hay un sustrato común en las gentes. Para algunos autores, como Sopenña o Ruiz Coca, ciertos valores forman parte del *subconsciente colectivo*. En la medida que el crítico sintonice más o menos con él *subconsciente colectivo* será mayor su credibilidad. *El crítico* -dice Sopenña- *necesita intuir las raíces de la creación, pero no menos de la recepción*. Para Augusto Valera, un crítico lo es en tanto en cuanto la medida de su *credibilidad pública*:

*Se trata de que la opinión del crítico coincida al máximo con la verdad más parecida a la auténtica y que esa coincidencia sea frecuente y reconocida.*<sup>93</sup>

Pero sigamos con el razonamiento de Kant. Se puede consensuar un gusto común, pero éste, aunque aceptado por la mayoría, no tiene rango de *juicio artístico*, se trata todavía de un *juicio de gusto*. Para que un juicio sea definitivamente un juicio artístico debemos reelaborar las impresiones sensoriales iniciales con juicios lógicos,

---

<sup>93</sup> VALERA CASES, A.: *Cruz y drama de la música*. Ed. Alpuerto, Madrid, 1985, p. 77.

*para que se convierta efectivamente en una opinión fundada, dotada del poder de convicción o por lo menos de cierta fuerza persuasiva, en palabras de Kant. El problema de la crítica consistirá –según Hurtado- en dar a este juicio equívoco, fluctuante, cierta estabilidad y poder de convicción. Se debe elaborar el juicio evitando en lo posible cualquier rasgo de subjetividad y enunciarlo de forma que refleje las cualidades objetivas de la cosa juzgada.*<sup>94</sup>

Sin embargo, la realidad cotidiana -alejada de cualquier argumentación teórico-filosófica- nos conduce a pensar que lo de *la objetividad* es una quimera. Augusto Valera así lo señala:

*Empezamos a entrever que el crítico no puede ser objetivo. No puede serlo porque cada uno se diferencia de otro básicamente por su formación técnico e intelecto-cultural sobre la materia que está juzgando; no debe pues sorprendemos el hecho de que sobre un mismo concierto leamos críticas diversas e incluso contradictorias.*<sup>95</sup>

El crítico no puede, por tanto, abstraerse del contexto moral, religioso, político, económico, cultural y social que le rodea. Aun más; hay quienes defienden que debe declararse manifiestamente parcial. Enzo Valenti Ferro, musicólogo argentino, director de *Buenos Aires Musical*, comenta lo siguiente sobre la crítica, en una opinión recogida por Alejo Carpentier:

*En un tiempo creí en la crítica objetiva. Pero la experiencia me ha hecho cambiar de*

---

<sup>94</sup> HURTADO, L.: *Apuntes sobre la crítica musical*, *Op. cit.*, pp. 38-39.

<sup>95</sup> VALERA CASES, A.: *Cruz y drama de la música*, *Op. cit.*, p. 72.

*opinión. Sostengo que la crítica no puede ser objetiva. Debe ser profunda, valiente y apasionadamente subjetiva. Yo no puedo juzgar con frialdad las expresiones artísticas que me apasionan ni las pseudo-obras de arte que abomino. Servir con fervor e intransigencia, debe ser el deber de la crítica*<sup>96</sup>.

Oscar Wilde en su ensayo *El crítico como artista* afirma:

*Un crítico no puede ser imparcial en el sentido ordinario de la palabra. Sólo podemos ofrecer una opinión imparcial de aquello que no nos interesa.*<sup>97</sup>

## 2.7. LA ÉTICA EN EL EJERCICIO DE LA CRÍTICA MUSICAL.

Son muchos los que ponen el dedo en la llaga cuando hablan del problema de la ética. Adorno expone su escepticismo sobre el papel del crítico cuando dice:

*Tampoco sirve de gran ayuda la crítica musical. Críticos y compositores sólo se encuentran excepcionalmente en el mismo plano. Menos capaces aún que los músicos instruidos prácticamente en su oficio son los críticos, en su inmensa mayoría, para justipreciar cualquier partitura nueva y ambiciosa según su temperatura interna, su nivel formal y su verdadera fuerza. En lugar de ello suelen suministrar sucedáneos diversos, tales como gusto o disgusto ocasionales, o bien informaciones de corte periodístico. Todo lo posible o imaginable sobre la impresión general causada por la obra, su historia, su ubicación estilística -también su autor- es presentado de forma más o menos hábil, sin que el crítico, en realidad, decida jamás, juzgue, como lo pide su propio título, aunque su veredicto*

<sup>96</sup> CARPENTIER, A.: *Ese músico que llevo dentro*, Alianza Editorial, Madrid, 1995, p. 222.

<sup>97</sup> WILDE, O.: *El Crítico como artista*. Espasa Calpe. Madrid, 1946.

*fuera recusable.*<sup>98</sup>

Para Adorno el crítico no cumple su función esencial: juzgar. Ignacio Echevarría lo remarca en un artículo dedicado al pensamiento crítico de Adorno: para el filósofo alemán el crítico tiene miedo a la negatividad:

*La crítica, en su mayor parte, se limita en la actualidad “a una especie de información elevada”; tiende a operar con clichés lingüísticos prefabricados” y, en general, se resiente del miedo que produce cualquier asomo de negatividad, “como si pudiera recordar lo harto negativo de la vida”, y no se repara en que precisamente la negación constituye para la cultura “el fermento de su propia verdad”.<sup>99</sup>*

Hay, pues, falta de rigor ético en el desempeño de la labor del crítico, al no asumir este su responsabilidad.

Algunos, como Augusto Valera, son más duros todavía al hablar de la ética en el ejercicio de la crítica. Según este autor catalán, hay quienes no deberían poder ejercer de críticos:

*Para quien debiera ser incompatible es para aquellos que ocupan cargos musicales y para los compositores que hacen carrera gracias a la fuerza que les da el medio de comunicación en el que trabajan e hipotecan, a diario, su libertad. El problema consiste en que las empresas y sobre todo los directores de los medios de comunicación lo saben y lo consienten. Están engañando al lector porque no dan una información veraz al tiempo que*

---

<sup>98</sup> ADORNO, T.: *Disonancias. Música en el mundo dirigido*. Ed. Rialp, Madrid, 1966.

<sup>99</sup> ECHEVARRÍA, I.: *Crítica y negación*. Artículo publicado en el diario *El País* (suplemento de *Babelia*), 7 de febrero de 2004, , p. 1



*constituyen grupos de presión impenetrables y exclusivos.*<sup>100</sup>

Es una idea bastante extendida que la crítica obedece en ocasiones a propósitos espurios. Lo insinúan o lo dicen claramente algunos autores (recordemos las palabras de Vargas Llosa, al referirse a la crítica literaria) y es reconocido hasta por los propios críticos. En el caso de Valera, es interesante resaltar que su diatriba encierra realmente una autocrítica, puesto que él trabajó como crítico musical durante muchos años.

No es menos feroz el ataque que Carreira realiza a la actividad crítica, cuando ésta persigue otros fines distintos a los que se le suponen:

*El ejercicio crítico al servicio de la autopromoción política o del provecho económico es común, y si ello es así en los diarios de gran tirada, lo es en mayor grado en los diarios locales o de limitada demarcación geográfica, en los cuales es aún cotidiano el cronicón social al estilo del pasado (...) Una de las causas de esta mediocridad es la falta de estímulo crítico, al estar implicado el crítico a menudo en lo criticado, ya sea como organizador del concierto -como empresario o como funcionario-, ya sea por ser el crítico compositor y no atreverse a ser severo con la obra de un colega o con el criterio interpretativo de un solista del cual espera un estreno, ya sea por relaciones de parentela o por razones de influencia política del criticado.*<sup>101</sup>

Llegados a este punto, es justo reconocer que la crítica se ha desprestigiado por el uso que de ella hacen algunos pseudocríticos que no respetan ningún código deontológico.

---

<sup>100</sup> *Idem*, p. 70.

<sup>101</sup> CARREIRA, X. M.: *Variaciones sobre la crítica musical*, *Op.cit.*, p.33.

Es necesario erradicar ese tipo de comportamientos y centrarnos en el debate correcto: la validez de la crítica como instrumento de análisis e información. Es urgente legitimar de nuevo el ejercicio crítico. Pueden ser aleccionadoras las palabras de Hurtado, en este sentido:

*La historia de la crítica ha sido denominada el registro de los desatinos que se han escrito sobre la música. La crítica ha errado muchas veces -esto es notorio- y ha constituido una especie de venganza contra los críticos poner de manifiesto sus equivocaciones y cegueras. Hay antologías enteras de los desaciertos, esto es verdad, pero no las hay de las muchas veces en que la crítica ha dado en el blanco y en que sus juicios, contra todas las apariencias, han sido certeros. También podrían formarse antologías en este sentido, pero nadie tiene interés en hacerlas.<sup>102</sup>*

Son muchos los factores, por tanto, que justifican una revisión de los planteamientos de la crítica musical. No se discute aquí *la legitimidad de la crítica, su razón de ser y su eficacia*, como dice Leopoldo Hurtado.<sup>103</sup> La crítica, como libre ejercicio de comunicación, debería incorporar en si misma la sana función de lo que Menna denomina *metacrítica*.<sup>104</sup>

Existe un modelo de código deontológico para los críticos. Es el propuesto por Jean Matyssens. Se denomina *Derecho del crítico musical*. Sin embargo, pocos críticos lo conocen y son menos aún quienes lo utilizan.

En julio de 1997 se celebró el Primer Encuentro de la Crítica Musical Española

<sup>102</sup> HURTADO, L.: *Apuntes sobre la crítica musical, Op. cit.*, pp. 26-27.

<sup>103</sup> *Idem*, p. 17.

<sup>104</sup> MENNA, F.: *Crítica de la crítica*. Colección estética & crítica. Ed. Universidad de Valencia, Valencia, 1997. La metacrítica supone para el crítico –según este autor– un esfuerzo por revisar sus propios planteamientos y procedimientos en el ejercicio de la crítica.

en Segovia, organizado por la Fundación Juan de Borbón. A este encuentro asistieron algunos de los más importantes críticos musicales del país. Esta primera reunión dio como fruto la publicación del *Manifiesto de Segovia*. El último de los nueve puntos de este manifiesto dice lo siguiente:

*Los críticos reunidos en Segovia, al analizar su propia presencia en el ámbito musical, reivindican el valor de su actuación para el progreso de la música en la sociedad. En este aspecto consideran esenciales los siguientes puntos:*

- a) Se asume que la labor del crítico no debe estar exenta de autocrítica y de crítica.*
- b) La formación y preparación del crítico y su independencia son marcos imprescindibles para la realización de su labor.*
- c) Los críticos deben reclamar a sus respectivos medios que dediquen a la música el espacio adecuado para desarrollar su labor.*
- d) Más allá de la mera crónica de concierto, se pide la presencia en los medios de la crítica en sus múltiples formas de ensayo literario-musical, musicología crítica, análisis global o todo tipo de actividad divulgativa.*
- e) Se valora la importancia de los datos objetivos de la crítica como base informativa en el futuro. Sería de gran utilidad acometer un estudio sobre la crítica en España.<sup>105</sup>*

La crítica debe de entenderse como un servicio al público. El crítico debe hacerse acreedor a la confianza que en él depositan multitud de personas y ser digno de impartir justicia artística.

Como dijo quien fuera crítico musical del *The New York Herald Tribune*, Virgil Thomson: *no siempre hace falta tener razón.*<sup>106</sup>

Bernardo Morales San Martín, crítico musical del diario *El Mercantil Valenciano* conocido por el seudónimo *Fidelio*, afirmaba una crónica de 1921:

<sup>105</sup> BURELL, V. M.: *La crítica se critica o debería criticarse*, en *Melómano*, nº 13, Madrid, 1997, pp.6-7.

<sup>106</sup> FRANKENSTEIN, A.V.: *La función de la crítica*, *Op. cit.*, pp. 37-45

*Aunque el crítico yerre, se debe a lo que cree su verdad y no a falsas consideraciones sociales reñidas con la sinceridad siempre, y mucho más con cosa tan libre e independiente como el arte. Librementemente crea el artista su obra; con la misma libertad ha de ser juzgada.*<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> *El MercantilValenciano*, 4 de junio de 1921

### **3. LA MÚSICA EN LA SOCIEDAD VALENCIANA DE FINALES DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL SIGLO XX. ANTECEDENTES HISTÓRICOS Y ANÁLISIS CONTEXTUAL DEL PERIODO (1912-1923)**

Para abordar el estudio de la crítica musical en la prensa valenciana publicada entre 1912 y 1923 es preciso estudiar previamente la situación de las diferentes manifestaciones musicales (ópera, zarzuela, música de cámara y música sinfónica) en el contexto histórico, político, económico, social, y sobre todo cultural, de la Valencia de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Así mismo, analizaremos el papel que desempeñaron determinados foros como los teatros, el Conservatorio y la Sociedad Filarmónica en el desarrollo musical de la sociedad valenciana de este tiempo.

#### **3.1. LAS MANIFESTACIONES MUSICALES: ÓPERA, ZARZUELA, MÚSICA DE CÁMARA Y MÚSICA SINFÓNICA.**

##### **3.1.1. LA ÓPERA.**

Durante el siglo XIX y los primeros años del siglo XX, hasta llegar a la crisis económica internacional derivada del *crack* bursátil de Wall Street en 1929, la manifestación musical *culta* preferida del público valenciano fue la ópera. Sólo la zarzuela podía competir con la ópera en el nivel de aceptación del público, aunque este era un género más del agrado de las clases populares.

Excepción hecha de la ópera, apenas existía nada más dentro de un contexto social donde la cultura musical era bastante pobre. Así lo confirma el testimonio del crítico musical valenciano Eduardo López-Chavarri Marco:

*Nuestro aislamiento musical era grande. La manifestación musical más importante que había era el teatro de ópera (...) hasta el extremo de llegar a constituir principal norma y disciplina artística entre nuestros músicos.*<sup>108</sup>

El panorama musical valenciano era pues un coto reservado casi en exclusividad a las representaciones operísticas. El repertorio predominante en esta época era el italiano:

*Salvo excepciones rarísimas, tan sólo se interpretaban el repertorio corriente; es decir, óperas de Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi...; como “nuevo”, “Fausto” de Gounod. Las grandes creaciones de Mozart, de Gluck, de Weber; las más modernas de Berlioz, Saint-Saëns, de Massenet, de Wagner, eran desconocidas. De la escuela rusa, ni el nombre.*<sup>109</sup>

El almanaque de *Las Provincias* de 1884, por citar un ejemplo, nos da una idea del dominio aplastante que ejercía la ópera italiana en el gusto estético-musical del público valenciano. Como muestra, los títulos representados en los teatros de la ciudad de Valencia durante la temporada de 1883-84:

---

<sup>108</sup> BERENGUER, E.: *Eduardo L. Chavarri y la música valenciana*. Revista RITMO, nº 115. Septiembre de 1935, pp.9-10.

<sup>109</sup> *Ibíd.*

- Italianas: *La Favorita*, *Lucrezia Borgia*, *Il Trovatore*, *I Puritani*, *Aida*, *Lucia di Lammermoor*, *Un ballo in maschera*, *La Traviata*, *La Sonámbula*, *La forza del destino* y *Ernani*.
- Francesas: *Fausto*.
- Franco-alemanas (de Meyerbeer): *La Africana* y *Roberto il Diávolo*.

El culto por la ópera italiana no era, ni mucho menos, un rasgo exclusivo del público valenciano, sino que había arraigado en todo el territorio nacional. Tenía unos antecedentes históricos claros en las compañías de ópera italianas que se habían afincado en España durante el siglo XVIII, *navegando al paio de la dinastía borbónica*.<sup>110</sup> No es extraño que la *moda italianizante* prendiera de tal forma entre la sociedad española cuando la propia Isabel II, a los 19 años, actuaba como cantante de ópera aficionada y cantaba para la corte madrileña, en el Teatro de Palacio, las óperas italianas más conocidas de la época.

Los efectos de la permeabilización de la cultura musical italiana en los distintos ámbitos artísticos de la sociedad valenciana fueron abrumadores. Los compositores autóctonos –citaremos el caso de Salvador Giner, como el más representativo– tuvieron que seguir, en muchas ocasiones, el patrón que dictaban las óperas italianas para poder ver estrenadas sus propias obras.<sup>111</sup>

<sup>110</sup> BUENO CAMEJO, F. C.: *Una fascinación secular: la ópera*. En Bueno Camejo, F. C. (dir.): “Un siglo de Música en la Comunidad Valenciana”. El Mundo, Unidad Editorial, Valencia, 1998, p. 57.

<sup>111</sup> Salvador Giner Vidal (1832-1911): conocido como el *patriarca* de la música valenciana y máximo impulsor de la *renaixença*. Compuso cuatro óperas (“Sagunto”, “El fantasma”, “El soñador” y “Morel”) que fueron estrenadas en Valencia en las últimas décadas de la vida del compositor. Todas ellas, aunque responden a un anhelo creativo nacionalista, rezuman en su estilo y configuración la influencia italiana, no en vano fue violín concertino del Teatro Principal. Donde realmente se muestra Giner como un compositor con un lenguaje más personal es en sus poemas sinfónicos: “Una nit d’albaes”, “Es chopà hasta la moma” y “El festín de Baltasar”. También destacan sus composiciones de música religiosa.

El centro de atención en el espectáculo operístico, para el público y los críticos musicales valencianos, lo constituía el cantante; lo cual, no deja de ser un *tic* heredado de la propia concepción artística y sociológica que los italianos tenían sobre la ópera.<sup>112</sup> El exacerbado protagonismo de los cantantes se ponía de manifiesto en las campañas publicitarias previas. Es reseñable en este aspecto la idolatría, o *divolatría* como la denomina Francisco Bueno, que se generaba alrededor de algunos y algunas cantantes.

Los demás miembros del elenco de artistas –desde el director de orquesta, los segundos *espadas* del cartel, los comprimarios, la orquesta, el coro, los cuerpos de baile, el escenógrafo- apenas merecían unos breves aplausos en el proscenio o unas cortas líneas en la crónica periodística, a no ser que la ocasión lo deparara por tratarse de una compañía de primer nivel. Incluso las referencias al compositor eran escasas, salvo que se tratara de un estreno de una obra de un autor consagrado de la talla de Wagner, Puccini, Mascagni o Massenet.

La italianización de los nombres de los cantantes era un recurso utilizado con cierta frecuencia para dotar al cartel que se anunciaba de mayor empaque o gancho comercial. El sello transalpino, referido al arte canoro, era garantía de calidad en los círculos operísticos y por este motivo los cantantes noveles, o sus asesores personales, pensaban que un nombre italianizado iba a tener mayor proyección. Por nombrar sólo algunos casos, de los numerosos que encontraríamos en la historia de la ópera española, tenemos el ejemplo de Lorenzo Simó que se presentó en el Teatro Pizarro de Valencia el 21 de junio de 1902, anunciándose como Lorenzo

---

<sup>112</sup> BUENO CAMEJO F. C. (dir.): *Un siglo de la música en la Comunidad Valenciana*, *Op. cit.*, p. 59.



Simonetti.<sup>113</sup> También el de una de nuestras sopranos más internacionales: Lucrecia Bori, que fue bautizada en Valencia con el nombre de Lucrecia Natividad Borja y González de Riancho.

Las páginas de los cronistas musicales -hoy en día más conocidos como críticos musicales- se impregnaron también del argot operístico italiano. Así, aparte de los vocablos propios de la terminología francesa (*mise en scène*, *reprise*, *matinée*, *tournee*) muy del uso de los críticos de la época, encontramos muchísimos modismos italianos: *capolavoro* (obra maestra), *serata d'onore* (función a beneficio), *dilettanti* (melómanos que manifiestan sus impresiones musicales en escritos o en círculos de opinión), o *pezzi* (pieza).

La influencia italianizante afectó hasta el idioma en que se escribían los libretos:

*Puede decirse que la "italianización" había calado tan hondamente en el público español que se consideraba el castellano una lengua de inferior categoría para la ópera, permaneciendo recluida en el ámbito de la zarzuela. Cuando un compositor español decimonónico escribía una ópera, debía traducir su libreto al italiano si quería tener posibilidades de éxito entre el público, aun cuando se tratase de óperas basadas en obras literarias españolas.*<sup>114</sup>

La preponderancia de la ópera italiana en los escenarios españoles y el auge de la zarzuela y su reconocimiento como el género lírico auténticamente español,

<sup>113</sup> BUENO CAMEJO F. C.: *Historia de la Ópera en Valencia y su representación según la crítica de arte: de la Monarquía de Alfonso XIII a la Guerra Civil Española*. Generalidad Valenciana (Consejería de Cultura, Educación y Ciencia) y Diputación de Valencia. S.A.R.C. / Federico Doménech, Valencia, 1997, p. 66.

<sup>114</sup> BUENO CAMEJO F. C. (dir.): *Un siglo de Música en la Comunidad Valenciana*, *Op. cit.*, pp. 58-59.

fueron las causas principales que impidieron el desarrollo de una ópera nacional española:

*La única actividad musical que tenía un cierto ambiente en la sociedad española del siglo XIX era el teatro lírico. Todos los intentos de crear una ópera nacional, y sin duda los hubo, se estrellaron en el baluarte de indiferencia social impenetrable. Incluso los raros compositores que atravesaron el muro del Teatro Real lo hicieron en circunstancias penosas y precarias, y muchas veces, al precio de traducir sus libretos al italiano.<sup>115</sup>*

El compositor Manuel Fernández Caballero vio en la excesiva influencia de las escuelas musicales extranjeras la causa de que no existiera una ópera auténticamente española:

*No serán jamás operas españolas, no digo ya las de autores extranjeros aunque con letra española se canten, sino las de autores españoles con letra castellana y asunto nacional, si los compositores que las crean siguen las huellas de la escuela musical italiana, alemana o francesa.<sup>116</sup>*

Por otra parte, era el propio público español quien *recluía el castellano a la zarzuela*, mientras escogía el italiano como lengua predilecta para la ópera.<sup>117</sup> Así lo confirma este comentario de Jaime Pahissa, escritor y compositor catalán que fue el autor, entre otras obras de la ópera *Gala Placidia*:

<sup>115</sup> MARCO, T.: *Historia de la música española: El siglo XX*. Vol.6, Col. Alianza Música, nº 6. Alianza Editorial, Madrid, 1983, p. 19.

<sup>116</sup> GARCÍA DELGADO, J.A. (dir.): *Las zarzuelas*. Ed. Grupo Metrovideo Multimedia. Madrid. 1996.

<sup>117</sup> BUENO CAMEJO F. C.: *Historia de la Opera en Valencia...*, *Op. cit.*, p. 37.

*Hubiera parecido en desmedro de la jerarquía artística de la temporada y hasta en desconsideración para el autor, el que una obra (ópera) se cantara en castellano, ya que el castellano era la lengua de la zarzuela, y esta era de orden inferior. Tan habituados estaban los oídos españoles a referir el canto en castellano a la escena zarzuelera, y, en cambio, a identificar el alto estilo cantable a la lengua italiana, que, en las tablas del gran teatro, con todo el aparato escénico y orquestal, y el esplendor del lujo y la belleza en la sala, al sonar las claras y bien comprensibles palabras castellanas en boca de los artistas sobrevestidos de ricos y raros trajes “de época” (...) se hubiera producido un agrio y grotesco choque que habría de hacer brotar la risa en los labios de los espectadores.*<sup>118</sup>

A veces, sin embargo, cuando se trataba de óperas para el consumo popular, estas se cantaban traducidas al castellano. En Valencia fueron muy apreciadas- y hasta generalmente bien consideradas por la crítica- las funciones de este tipo que llevó a cabo la compañía Gorgé, en las temporadas estivales que se realizaban en la plaza de toros de la calle Játiva.<sup>119</sup> En los foros *más elitistas*, esto era impensable. Salvo en algunas ocasiones excepcionales como aquella del 21 de octubre de 1905 en que Francisco Viñas cantó el *racconto* de *Lohengrin* en valenciano, a partir de la traducción realizada por Teodoro Llorente, en un acto de exaltación de valencianismo.

En los últimos años del siglo XIX y principalmente en la primera década del siglo XX, fueron introduciéndose en la escena valenciana las óperas de Ricardo Wagner, con Francisco Viñas como máximo embajador de las ideas estéticas del genio alemán, gracias a la habitual presencia de este tenor en los teatros valencianos durante esta época. Siguiendo la senda abierta por *Lohengrin*, estrenada a finales del XIX, se sucedieron lentamente los estrenos de *La Walkyria* en 1907 y

<sup>118</sup> PAHISSA, J.: *Sendas y cumbres de la música española*, Ed. Hachette, Buenos Aires, 1955.

<sup>119</sup> Nos referimos a la compañía familiar de ópera y zarzuela que dirigía Pablo Gorgé Soler, empresario y director de orquesta.

otras obras que se darían a conocer más tarde. No obstante, a pesar del gran predicamento del que gozó Wagner entre los miembros más *intelectuales* de la cultura musical y de la prensa valenciana, el wagnerianismo no arraigó en Valencia con la misma fuerza que en Barcelona o Madrid.

Esta primera década del siglo XX se caracteriza además por *el impacto producido por la incorporación de las óperas de Puccini y la escuela verista, abrazadas por el público rápidamente.*<sup>120</sup> En efecto, obras como *La Bohème* o *Tosca* de Giacomo Puccini, *Caballería Rusticana* de Pietro Mascagni o *I Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo fueron representadas en numerosas ocasiones. Las óperas de Giuseppe Verdi perdieron algo de fuelle respecto a años anteriores en los cuales *Aida* disfrutó de la predilección del público valenciano. También ocupó un lugar preferente, sin llegar al éxito de las óperas veristas, la *grand ópera* francesa de Giacomo Meyerbeer con títulos como *La Africana*, *Los Hugonotes*, *El Profeta* y *Dinorah*. Merece la pena resaltar, asimismo, la aportación que supuso *Fausto* de Charles Gounod y las dos óperas de Georges Bizet, *Carmen* y *Les pêcheurs de perles*.

Entre 1911 y 1929 se producirá -según Francisco Bueno- una fase de *progresivo declive de la actividad operística* en Valencia.<sup>121</sup> En realidad, la ópera venía arrastrando su lenta agonía desde hacía mucho tiempo. Eduardo López-Chavarri Marco nos permite valorar, con perspectiva histórica, la evolución tortuosa de la ópera en Valencia, en una crónica escrita en 1916 con ocasión del cincuentenario del Teatro Principal:

<sup>120</sup> BUENO CAMEJO F. C.: *Historia de la Opera en Valencia...*, *Op. cit.*, p.39.

<sup>121</sup> *Idem*, p.40.

¿Queréis saber como eran las temporadas de ópera hace cincuenta años? - preguntaba retóricamente López-Chavarri Marco. El mismo contestaba:

*Entonces duraban casi todo el año, y en el Principal se daba el caso de permanecer abierto hasta en los meses de verano. ¡Era la indicación de la cultura valenciana! ¡Era respeto al arte, respeto a la propia dignidad ciudadana y amor al santo Hospital. Era el teatro algo que estaba en el corazón de todo valenciano: no era una oficinesca dependencia de diputados provinciales. Con la ópera alternaban compañías de declamación o cuadros de baile, de manera que los cantantes descansaban uno o dos días semanalmente, y se preparaban mejor las representaciones (...) Comenzaban las funciones a las siete y media de la tarde, y era de ver como el abono respondía: ¡abonos de cien y más funciones!*<sup>122</sup>

¡Qué situación tan diferente a la que se vivía por los años que enmarcan cronológicamente nuestro estudio (1912-1923)!:

*Se verifican sólo al año las 20 funciones que prescribe el contrato de la Diputación con las empresas, y estas funciones se hacen a base de traer alguna celebridad aislada (Titta Ruffo, María Barrientos, Anselmi, etc.) rodeada de una compañía de ópera de las que actúan durante el verano a precios económicos en el escenario que se improvisa en la plaza de toros.*<sup>123</sup>

Al hablar de las causas de la crisis, hay que señalar, como principal factor, la progresiva penetración del cine en el sector de los espectáculos; frente al cual –en palabras de Bueno- la ópera no podía competir:

---

<sup>122</sup> *Las Provincias: Cincuenta años de teatro Principal*, 31 de enero de 1916.

<sup>123</sup> *Ibíd.*

*No puede competir como espectáculo por su mayor carestía y porque, en la mente de los empresarios modestos o poco ambiciosos, debió pesar el hecho de que las funciones de cinematógrafo comportasen menores problemas organizativos y de infraestructuras, amén de su carácter novedoso.*<sup>124</sup>

Otros factores que influyen en esta crisis son las sucesivas crisis económicas que se producirán en las primeras décadas del siglo XX hasta el *crack* de 1929 y que tendrán una incidencia importante en la sociedad valenciana. En un contexto de crisis económica, la carestía de los espectáculos operísticos provocará el descenso progresivo del número de representaciones. También afectará la primera Guerra Mundial (1914-1918) que cortará los circuitos operísticos internacionales.

Las temporadas de ópera y zarzuela irán reduciendo su duración. Además del cine, que vivirá su época mayor de expansión en los años veinte, otro tipo de espectáculos como la opereta, las comedias líricas o las revistas musicales y *variétés* ganarán cada vez más el favor del público.

Esta época supondrá para la ópera la recuperación de Verdi como uno de los compositores más representados, una vez asentado el fenómeno de las óperas veristas, y se producirá el paulatino decaimiento de la *grand opéra* meyerbeeriana. Continuará la lenta consolidación de la obra wagneriana con el estreno de las óperas *Tristan e Isolda* (10 de mayo de 1913) y de *Parsifal* (octubre de 1920)<sup>125</sup>. Además de los dramas wagnerianos, se estrenaron otras óperas de autores extranjeros consagrados: *Le Maschere* de Pietro Mascagni (13 de marzo de 1917), *Thais* de

<sup>124</sup> BUENO CAMEJO F. C.: *Historia de la Opera en Valencia...*, *Op. cit.*, p.40.

<sup>125</sup> No es imposible precisar la fecha del estreno de *Parsifal*. La huelga de tipógrafos acontecida entre el 9 de octubre y el 5 de noviembre impidió la publicación de los periódicos valencianos. Sabemos que el estreno tuvo lugar en el Teatro Apolo pero desconocemos la fecha.

Jules Massenet (4 de noviembre de 1919) y el *intermezzo Il Segreto di Susanna* (30 de abril de 1920) de Ermanno Wolf-Ferrari.

La ópera española luchará, aunque sin mucho éxito, por hacerse sitio entre el repertorio. A los títulos ya conocidos por el público como *Marina* de Juan Emilio Arrieta, se unirán otros de nueva creación: *Gala Placidia* de Jaime Pahissa (estrenada el 12 de enero de 1913), *Maruxa*, de Amadeo Vives, cuyo estreno en Valencia tiene lugar el 18 de diciembre de 1914, *Las golondrinas* de Jose M<sup>a</sup> Usandizaga (estrenada el 21 de enero de 1915)<sup>126</sup>, *La vida breve* de Manuel de Falla (representada por primera vez en Valencia el 8 de febrero de 1916), *El gato montés* de Manuel Penella (estrenada el 22 de febrero de 1917), *Balada de carnaval* de Amadeo Vives (ópera en un acto que se estrenó el 20 de marzo de 1920) y *Glorias del pueblo* de Rafael Millán (estrenada el 14 de noviembre de 1922).

La ópera italiana hipotecó la vida musical valenciana durante la segunda mitad del siglo XIX y los inicios del siglo XX hasta el extremo de actuar de freno para el desarrollo de una verdadera cultura musical.

La excesiva presencia de lo italiano en el género operístico influyó en la configuración de un determinado *gusto estético colectivo*. Esto motivó -según señala Francisco Bueno, y en consonancia con lo que anteriormente apuntaba López-Chavarri- el retraso en la difusión de una importante parte del repertorio:

*La postración de la ópera de Richard Strauss, de las óperas dieciochescas –Cimarosa, Gluck, otros títulos mozartianos, etc.- de óperas del clasicismo napoleónico como “La*

---

<sup>126</sup> Aunque existan dudas sobre la catalogación de *Las golondrinas* como ópera o zarzuela, nos inclinamos a considerar esta obra como una ópera.

*vestale” de Spontini, del “Pelléas et Melisande” debussyano, contribuyó a que se acogiera fríamente la ópera española y provocó el retraso de la ópera rusa, así como una sensible contracción de óperas wagnerianas, o francesas decimonónicas finiseculares como las de Massenet.*<sup>127</sup>

Para Francisco Bueno, la parálisis de la ópera en Valencia se debió a la confluencia de tres factores:

1. Unos empresarios teatrales poco emprendedores, con escasa perspectiva artística y guiados exclusivamente por el interés comercial, si descontamos algunas honrosas excepciones.
2. Unas compañías de ópera creadas, en su mayoría, con elementos artísticos de escaso nivel (funcionando la mayor parte de las ocasiones *a bolo*, es decir, con escasez de ensayos), acomodadas al repertorio más tradicional y de más fácil aceptación popular.
3. Un público inerte, casi siempre a remolque de los dictados estéticos más comerciales e incapaz de reaccionar ante los nuevos horizontes artísticos que se abrían.<sup>128</sup>

Otra consecuencia negativa del efecto paralizante que ejerció la ópera italiana sobre la sociedad musical valenciana fue el escaso impulso social y la desidia que mostraron los valencianos ante cualquier nuevo proyecto o actividad musical que se alejara de la moda al uso. De tal forma que, salvo la zarzuela, la opereta y otros géneros más frívolos (revistas musicales, comedias líricas, *variétés*) que siempre

---

<sup>127</sup> BUENO CAMEJO F. C.: *Historia de la Opera en Valencia...*, *Op. cit.*, p. 375.

<sup>128</sup> *Ibíd.*



gozaron de la aceptación popular, manifestaciones tan importantes como la música sinfónica o la de cámara fueron una excepción en la vida cultural de Valencia.

A causa de las razones expuestas, la sociedad valenciana sufrió un retraso cultural del que tardaría años en recuperarse. La recuperación empezará a producirse, muy lentamente, en la segunda década del siglo XX con la creación de la Sociedad Filarmónica de Valencia (1912), la puesta en marcha de la Orquesta de Cámara de Valencia en 1915 (una agrupación que vino a continuar el camino iniciado por su antecesora, la Orquesta Valenciana de Cámara fundada por Eduardo López-Chavarri en 1905)<sup>129</sup> y el surgimiento de la Orquesta Sinfónica de Valencia en 1916.

### 3.1.2. LA ZARZUELA.

La zarzuela es un género musical que siempre ha gozado del favor del público valenciano. De ello pueden dar prueba los numerosos estrenos y representaciones que se dieron en Valencia, sobre todo, durante la segunda mitad del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX:

*El público valenciano siempre fue vibrante, apasionado, en lo bueno y en lo malo, pero apasionado. Adoraba la zarzuela, entre 1850 y 1860, se interpretaron unas 400 zarzuelas, repitiendo las más aceptadas hasta 30 o 40 veces, como por ejemplo “Jugar con fuego” de Barbieri. No fue extraño ver las obras preferidas representadas en cartel hasta 100 veces: el ejemplo ahora es la zarzuela “Gigantes y cabezudos” de Miguel Echegaray y el maestro Guerrero, la cual celebró el 10 de enero de 1900, su función número 100 (Teatro de la Princesa) No es un hecho aislado, el más significativo lo encontramos en “La canción del olvido” de Serrano, estrenada el día 17 de noviembre de 1916 en Valencia y el día 3 de*

---

<sup>129</sup> DÍAZ GÓMEZ, R. y GALBIS LÓPEZ, V.: *Eduardo López-Chavarri Marco, correspondencia*. Generalidad Valenciana (Consejería de Cultura, Educación y Ciencia), Valencia, 1996, p. 33.

*febrero de 1917, noventa y cinco días después, celebraban una función homenaje con la interpretación número 100 (Teatro Lírico)*<sup>130</sup>

A mediados del siglo XIX era común la llamada *zarzuela grande*, compuesta por dos o más actos. Es la época en la que triunfan las creaciones de compositores como Barbieri, Gaztambide o Arrieta. Más tarde, a partir de finales del XIX, se impondrá un nuevo tipo de zarzuela en un acto (anunciada en la prensa valenciana de la época como *zarzuelita*) gracias al impulso renovador de jóvenes autores como Bretón, Chapí, Chueca y otros. Este nuevo género se conocerá como *género chico* y su éxito entre el público español será de tal magnitud que el término se acuñará más tarde para referirse, por extensión, a todo tipo de zarzuelas.

La penetración social que tuvo la zarzuela no fue bien vista por una parte de la prensa y tampoco por un sector del público que consideraba este tipo de manifestaciones como una degeneración del auténtico arte lírico: la ópera. En Valencia, allá por la mitad del siglo XIX, esta actitud imperó bastante entre el grupo más *elitista* de los melómanos que asistían habitualmente al Teatro Principal y en algunos medios periodísticos como *Las Provincias*. Así al menos parece desprenderse de estas palabras de López-Chavarri Marco:

*La zarzuela, aún cuando tuviera tres actos, era desdeñada, y mucho más si era zarzuela cómica. Ante el anuncio de una posible temporada de zarzuela, decía entonces LAS PROVINCIAS, empleando ya en 1866 el consabido cliché: "...Es lo cierto que los oídos de los que más frecuentemente concurren al coliseo de la plaza de las Barcas, se han acostumbrado*

---

<sup>130</sup> GALIANO ARLANDIS, A.: *La zarzuela: una pasión popular*. En Bueno Camejo, F. C. (dir.): "Un siglo de Música en la Comunidad Valenciana". El Mundo Unidad Editorial, Valencia, 1998, pp. 81-82.

*a las notas de los clásicos compositores, y no podrán admitir, en cambio, el triste espectáculo de la degenerada zarzuela...”*<sup>131</sup>

Quizás, antes de proseguir, sería útil establecer los rasgos diferenciales existentes entre ópera y zarzuela. Esta distinción nos ayudará a formarnos una idea más exacta del contexto musical. Tanto la ópera como la zarzuela son expresiones artísticas del teatro cantado que comparten similitudes pero también algunas diferencias notables:

- La zarzuela incluye escenas habladas, la ópera no.
- La mayoría de las óperas de consumo habitual del público se cantan en un idioma extranjero (fundamentalmente italiano, alemán o francés) La letra de la zarzuela está en castellano.
- El argumento de la zarzuela es mucho más comprensible para el público al estar el texto en castellano.
- Los libretos de zarzuela están basados generalmente en temas enraizados en la cultura popular. Los libretos de ópera se inspiran, casi siempre, en temas más trascendentes.
- La música de zarzuela bebe en las raíces del folklore español: presenta una gran variedad de ritmos populares (jotas, zortzikos, boleros, pasodobles, seguidillas, etc.) y giros musicales autóctonos. Además, incorpora paulatinamente otros ritmos prestados (el vals, el foxtrot...) y se caracteriza por su proclividad melódica. La música de ópera intenta alejarse de las fuentes populares o, a partir de

---

<sup>131</sup> *Las Provincias: Cincuenta años de teatro Principal*, 31 de enero de 1916.

ellas, aportar un sello distintivo mediante un trabajo compositivo supuestamente más riguroso.

- La zarzuela usa como formas musicales habituales: el aria de raíz italiana, la romanza o la simple canción. El esquema habitual de estas formas musicales es sencillo: A-B-A. Las formas utilizadas en la época, aunque coinciden en algunos casos, son más complejas.

- En la zarzuela la voz de hombre predilecta es la de barítono, frente a la de tenor que es la preferida en la ópera.

- La música de zarzuela se compone para formaciones orquestales más reducidas.

- La calidad media de los espectáculos operísticos era aceptable, dentro de una alternancia de buenas y malas producciones. Ese contraste es más exagerado al hablar de las zarzuelas, junto a títulos excelentes estrenados o representados en aquellos años podemos encontrar auténticas mediocridades e incluso bastantes nulidades.

- La zarzuela tiene como prioridad conectar con el gusto popular y es, en su pretensión original, un género más comercial que la ópera. Sin que esto quiera indicar que los autores de ópera renieguen del éxito de público y de las ventajas materiales que ello reporta.

Aunque el recelo hacia la zarzuela persistió durante muchos años, la implantación del género chico en los teatros valencianos fue inmediata. Principalmente porque, aparte de ser del sumo agrado del público, supuso un abaratamiento muy grande de los costes para los empresarios, frente a otro tipo de

espectáculos como la ópera. Esta reducción de gastos repercutirá en el precio de las entradas que, a partir de este momento y siempre en consonancia con la categoría de la compañía, resultarán mucho más asequibles para las clases populares.<sup>132</sup> Al mismo tiempo, permitirá que los estrenos sean frecuentes en la escena valenciana, aunque muchos de ellos no duren en cartel ni dos días.

Varios compositores de nuestra tierra, tuvieron una gran trascendencia en el desarrollo de la zarzuela. Podemos mencionar en primer lugar a Ruperto Chapí (Villena 1851-1905) que desarrolló toda su carrera en Madrid y desde allí revitalizó el mundo de la zarzuela con obras como *La Tempestad* (1882), *La Bruja* (1887), *El rey que rabió* (1891), *El tambor de granaderos*, el sainete lírico *La Revoltosa* (1897), *El puñado de rosas* (1902) y *La patria chica* (1907), entre otras, que unieron a su evidente calidad musical, el respaldo unánime del público. Nombraremos también, aunque no fue este su medio de expresión musical predilecto, a Salvador Giner (Valencia, 1832-1911) quien estrenó varias zarzuelas de escasa repercusión: *Foch el l'era*, *Les enramaes*, *Los mendigos*, *Nit d'albaes*, etc. No destacó Giner en la zarzuela pero sí dejó su impronta personal en el magisterio que ejerció sobre su paisano y discípulo José Serrano (Sueca 1873-1941) quien, aparte de otras de menor rango, compuso zarzuelas tan conocidas como *La Reina Mora* (1903), *Moros y Cristianos* (1905), *Alma de Dios* (1907), *El Carro del Sol* (1911), *La canción del olvido* (1916), *Los de Aragón* (1927), *Los Claveles* (1929) y *La Dolorosa* (1930)

---

<sup>132</sup> GALIANO ARLANDIS, A.: *La zarzuela: una pasión popular...*, *Op. cit.*, pp.82-83. Agrega Ana Galiano que el precio de las entradas, para ver y escuchar a los grandes cantantes de la época, era muy elevado (oscilaba entre 14 y 30 reales) Frente a esto, unos empresarios del teatro "El Recreo de Madrid" (Luján, Riquelme y Vallés) decidieron hacer funciones por horas, a real la butaca, generalizándose luego esta costumbre entre el resto de los empresarios.

Curiosa fue la relación que se estableció entre Serrano y Chapí, debida en un principio a las aficiones literarias del primero. Su participación en el mundo literario tuvo dos etapas:

*La primera, el 12 de diciembre de 1895, en un homenaje al valenciano Eduardo Escalante, surge la idea de formar un centro valenciano en Madrid: La iniciativa es de Rafael Liern y la junta directiva la forman Amalio Gimeno, Mariano Banlliure, Joaquín Sorolla, etcétera. Serrano, con este motivo funda el seminario “Les Albaes”, donde firma con el seudónimo de “Guitarró”. La segunda es el “Saloncillo”, semanal de espectáculos donde hace la crítica. Con respecto a la zarzuela “Curro Vargas” de Chapí escribió:...”En resumen y perdone usted maestro, exceso de talento y falta de corazón”, J. Serrano. Chapí le llama a consecuencia de esta crítica y juntos colaboran en la zarzuela “El amor en solfa” (1905).<sup>133</sup>*

Otros músicos valencianos triunfarán en los escenarios españoles con sus zarzuelas y con sus nuevas producciones musicales que aportaban un lenguaje más cercano a las operetas y a las revistas. Estos son: Manuel Penella y Vicente Lleó. El primero, polifacético autor nacido en Valencia en 1880 y fallecido en Cuernavaca (México) en 1939, llegará a estrenar dos obras a la vez en Madrid, en 1907: *El amor ciego* y *Día de Reyes*. Sin embargo, su consagración le vendría con *El gato montés*, estrenada el 13 de febrero de 1917 en el Teatro Principal y considerada como una ópera aunque esté más cerca de la zarzuela. La recaudación del estreno fue destinada al beneficio de un monumento dedicado a su maestro Salvador Giner. Vicente Lleó (1870-1922), autor nacido en Torrent (Valencia), tuvo su éxito más sonado con el estreno en 1910 de la zarzuela *La corte del Faraón*. Cabe recordar también a Miguel Asensi, Vicente Peydró y a los alicantinos Tomás López Torregrosa

<sup>133</sup> GALIANO ARLANDIS, A.: *La zarzuela: una pasión popular*, Op. cit., p. 86.

y Luis Foglietti que alternaron su labor de compositores con la de directores de orquesta de zarzuela y de revistas musicales.

En el periodo de 1912 a 1923 se estrenarán en los teatros valencianos numerosos títulos perteneciente al género lírico. Cabe precisar, por hacer honor a la verdad, que en sentido estricto no todo fueron zarzuelas. Entre las obras estrenadas en esta época hay zarzuelas, sainetes, fantasías, comedias líricas...hasta alguna opereta disfrazada como zarzuela. Como ya apuntábamos anteriormente, esto deriva del estrecho linde musical y teatral que separa unos géneros de otros. A este galimatías contribuyeron los cronistas del momento que, en muchos casos, atribuían sin ningún rigor un calificativo u otro a las obras estrenadas.

Presentamos a continuación unos gráficos sobre los estrenos de zarzuelas acontecidos entre 1912 y 1923 (hasta la dictadura de Primo de Rivera). Conviene señalar que aquí se reflejan únicamente los estrenos recogidos por la prensa; es decir, aquellos que tuvieron una incidencia cultural o social por diversos motivos y que suscitaron el interés de la crítica. En cada cuadro se especifican por año: las obras estrenadas, la fecha y el compositor.

<b>ZARZUELAS ESTRENADAS EN 1912</b>		
<b>Fecha</b>	<b>Título</b>	<b>Compositor</b>
18-1	• La canción del agua	Miguel Asensi
16-3	• El carro del sol	José Serrano

27-9	• Canto de primavera	Pablo Luna
4-10	• Los ángeles mandan	Jerónimo Jiménez
16-10	• Anita la Risueña	Amadeo Vives
14-12	• Al cantar de la jota	Amadeo Vives

<b>ZARZUELAS ESTRENADAS EN 1913</b>		
<b>Fecha</b>	<b>Título</b>	<b>Compositor</b>
10-1	• La hija del mar	T. Barrera
18-1	• Los grandes amadores	Miguel Asensi.
12-2	• Los hombres que son hombres	Jerónimo Jiménez
13-3	• Lucha de amores <sup>134</sup>	E. López del Toro
15-3	• Pruebas de amor	Manuel Cordero
10-4	• ¡ Si yo fuera Rey...!	José Serrano
2-5	• La tirana	Vicente Lleó
26-9	• El pretendiente	Amadeo Vives
7-10	• La fiesta de San Antón	T. López Torregrosa
8-10	• El bueno de Guzmán	F. Alonso

<sup>134</sup> Libreto de José M<sup>a</sup> López (*Mascarilla*), crítico musical de *El Mercantil Valenciano*, quien llegaría a ser presidente de la Asociación de la prensa de Valencia.



25-10	• La cucaña de Solarillo	Pablo Luna
4-11	• Arte y amor	Vicente Peydró
17-12	• Farsa real	Francisco Gimeno
19-12	• El gran simpático	Amadeo Vives

<b>ZARZUELAS ESTRENADAS EN 1914</b>		
<b>Fecha</b>	<b>Título</b>	<b>Compositor</b>
6-6	• La canción del trabajo	E. López del Toro
13-6	• La fiesta del clavel	José Sanchos
11-7	• Lluna de mel	Abelardo Alfonso
26-9	• El niño de Córdoba	Jaime Rivelles
30-9	• El arroyo	Foglietti y Valverde
9-10	• El amigo Melquíades	Valverde y Serrano
15-10	• Las llaves del cielo	Manuel Fernández
21-10	• El rey de la banca	José Serrano
29-10	• En Sevilla está el amor	Luis Foglietti
4-12	• La sombra del Miguelete	Miguel Asensi

<b>ZARZUELAS ESTRENADAS EN 1915</b>		
<b>Fecha</b>	<b>Título</b>	<b>Compositor</b>
9-1	• Aires de la huerta	José P. Requejo
4-3	• La ínsula barataria	E. Arrieta
13-3	• La piedra azul	R. Calleja
8-10	• El chico de las pañuelas	Rafael Millán

<b>ZARZUELAS ESTRENADAS EN 1916</b>		
<b>Fecha</b>	<b>Título</b>	<b>Compositor</b>
16-3	• La famosa	Rafael Millán
4-9	• La reina gitana	Lleó y Rodríguez
6-10	• Serafín el pinturero o contra el querer no hay razones	Foglietti y Roig
7-10	• La hija del payaso	Rafael Millán
10-10	• Poca Pena	Torregrosa y Alonso
13-10	• La isla de los placeres	Manuel Penella
3-11	• El patio de los naranjos	Pablo Luna
16-11	• El solo de trompa	José Serrano
17-11	• La canción del olvido	José Serrano
21-11	• La maldición gitana	E. López del Toro
8-12	• La sonata de Grieg	José Serrano

12-12	• El asombro de Damasco	Pablo Luna
29-12	• El rey del corral	José Serrano

### ZARZUELAS ESTRENADAS EN 1917

Fecha	Título	Compositor
5-8	• La canción del soldado	José Serrano
12-10	• La chicharra	C. Vela y E. Bru
9-11	• El amo del mar	Peydró y Asensi
20-11	• La primera de feria	José Cabas Quiles
29-11	• Las mil maravillas	Ruperto Chapí
30-11	• Era un príncipe...	Francisco Balaguer
10-12	• La corte del señor Matías	Miguel Asensi
21-12	• Esta noche es nochebuena	Jerónimo Jiménez

### ZARZUELAS ESTRENADAS EN 1918

Fecha	Título	Compositor
30-3	• El niño judío	Pablo Luna
25-5	• El tesoro	Amadeo Vives
3-10	• ¡También la corregidora es guapa!...	Vicente Lleó

31-10	• El Cristo de la Vega	Ricardo Villa
20-12	• La princesita de los sueños locos	Eduardo Granados

#### ZARZUELAS ESTRENADAS EN 1919

Fecha	Título	Compositor
7-3	• La hebrea	Enrique Estela

#### ZARZUELAS ESTRENADAS EN 1920

Fecha	Título	Compositor
9-1	• Los leones de Castilla	José Serrano

#### ZARZUELAS ESTRENADAS EN 1921

Fecha	Título	Compositor
29-4	• El Príncipe de Carnaval	José Serrano

<b>ZARZUELAS ESTRENADAS EN 1922</b>		
<b>Fecha</b>	<b>Título</b>	<b>Compositor</b>
14-1	• Canción de luna	Enrique Prats
21-1	• Colilla IV	Jacinto Guerrero
28-1	• La Alsaciana	Jacinto Guerrero
22-3	• La ciudad eterna	Eduardo Granados
10-5	• Bemoles y sostenidos <sup>135</sup>	Vicente Lleó
17-11	• Los fanfarrones	Eduardo Granados
24-11	• La dogaresa	Rafael Millán
9-12	• Los buscadores de oro	Rafael Millán
16-12	• El pájaro azul	Rafael Millán

<b>ZARZUELAS ESTRENADAS EN 1923</b> (hasta la dictadura de Primo de Rivera)		
<b>Fecha</b>	<b>Título</b>	<b>Compositor</b>
3-2	• El puente de Triana	López del Toro y Matheu
16-2	• Pascualica	López del Toro y Matheu
24-2	• La Montería	Jacinto Guerrero
10-5	• El valle de Ansó	Eduardo Granados

<sup>135</sup>. Libreto de José M<sup>a</sup> López (*Mascarilla*), crítico musical de *El Mercantil Valenciano*.

La zarzuela entrará en un periodo de crisis a partir de la segunda década del siglo XX, al igual que ocurriera con la ópera. Los factores que propiciaron esta crisis los encontramos principalmente en la dura competencia que ejercieron sobre la zarzuela otro tipo de espectáculos como el cine, la opereta y las revistas musicales.

La *invasión* de nuevos géneros experimentada por la escena valenciana en estos años, originó un arduo debate sobre diversos aspectos que atendían a la pervivencia de nuestro género lírico: la necesidad o no de defender nuestro patrimonio lírico ante la ofensiva de modismos extranjeros como la opereta; la reacción ante la proliferación de espectáculos *nocivos* para el arte y las buenas costumbres; la competencia desleal del cine que se proyectaba en los teatros; y en definitiva, cualquier otro elemento de valoración relacionado con la crisis de la zarzuela y la revitalización del teatro lírico nacional.

En este debate intervinieron todos los agentes sociales relacionados con la cuestión: autores, empresarios, críticos musicales, artistas, etc. Como testimonio muy ilustrativo de esta polémica, reproducimos algunos párrafos de un artículo de Vicente Peydró<sup>136</sup>, publicado en el diario *El Mercantil Valenciano*, los días 6 y 8 de septiembre de 1915:

*Hace mucho tiempo que viene discutiéndose en tertulias, cafés, teatros y saloncillos, la tremenda crisis teatral que atravesamos: Algunos reputados escritores han publicado artículos sobre el asunto en la prensa diaria, en periódicos y en revistas profesionales. Todos rompen lanzas, llenos de entusiasmo, en defensa de nuestro decaído teatro (...)*

---

<sup>136</sup> AA. VV.: *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*. Valencia 1972-1973 Vol. IV, p.45. Epígrafe elaborado por José Climent Barber que resume la biografía de Vicente Díez Peydró (Valencia 1861-1938): *Compositor y escritor*. Estudió con los maestros Segura y Giner (...) Colaboró con el maestro Valls en la creación del teatro lírico valenciano y estrenó obras de Caballero, Bretón, Jiménez y, sobre todo, de Chapí. Compuso zarzuelas, piezas para piano, orfeón, canto y piano.

*La decadencia está en el periodo álgido y el cuadro que ante nuestros ojos se presenta es verdaderamente desconsolador.*

*Estamos desquiciados. En las plazas de toros, en los cines, en los kursales se representan comedias, óperas y zarzuelas. En cambio en los teatros (hasta en los de primera categoría) donde han actuado todas las celebridades mundiales desde Gayarre, la Patti y Titta Ruffo a Calvo, Víco, la Boldún y la Guerrero; en los escenarios por donde han desfilaro Sarasate, Botessini, Rubinstein y las mejores compañías de zarzuela; en los coliseos donde han triunfando Echegaray, Benavente, Martínez Sierra y Linares Rivas; donde han dirigido Caballero, Bretón, Chapí y Jiménez, se ha entronizado el “cine”, se han refugiado las “varietés” y en algunos de ellos convertidos más que en cafés, en tabernas, se aplaude a rabiar a esas que se llaman “estrellas” entre el humo del cigarro, los vapores del vino y el vocabulario más soez y repugnante.*

*¡Esto es inaudito! Sencillamente vergonzoso.*

*¿Las causas? Muchas. ¿Los causantes? Muchos también. Unos, inconscientes. Otros, egoístas. Los más por indolencia o falta de arrestos.*

*La Sociedad de Autores despedazándose en luchas intestinas. La Asociación de Actores dividida, y arrastrando una vida lánguida y penosa; los públicos extraviados y frívolos; las empresas desunidas, desalentadas y sin entusiasmo; las autoridades sin energías; los gobiernos sin prestar ninguna protección a los teatros y agobiándolos con sus impuestos (...) La incultura de gran parte de nuestros artistas que a nuestro género se dedican; el sinnúmero de sociedades y teatros de aficionados, restando público a los teatros; la dificultad en organizar compañías que puedan interpretar óperas, operetas, zarzuela grande y chica al propio tiempo; las exigencias de autores y actores; la ignorancia de muchos empresarios; el gran número de los que asisten gratis o con entrada de favor a los teatros; la imposibilidad de rebajar los precios, dados los gastos e impuestos que pesan sobre las empresas, para poder competir con cines y kursales; todas estas causas, con ser tan importantes, no lo son tanto como la carencia de obras de éxito; el desvío del público y la falta de empresas inteligentes y de arraigo. Los pocos empresarios de prestigio que nos quedan van desapareciendo poco a poco, cansados de luchar y de perder sus intereses (...)*

*Si los dueños y empresarios de teatros siguen explotando el “cine”, la muerte de los espectáculos teatrales, y en particular del género chico, es inevitable.*

*El público que asiste por poco dinero y cómodamente a una butaca para ver películas durante la mayor parte del año, acaba por no sentir la necesidad de otro espectáculo.*

*Hay que deslindar los campos. Hay que unir todos los esfuerzos y todas las voluntades para separar las “varietés” y el “cine” de nuestro género.*

*Llénense en buena hora los salones y kursales para ver películas y aplaudir coupletistas; todos tienen derecho a la vida: pero queden los teatros para centros de cultura, templos de arte y escuela de buenas costumbres<sup>137</sup>.*

---

<sup>137</sup> El Mercantil Valenciano, 6 de septiembre de 1915.

Después de haber diagnosticado las causas de la enfermedad que sufre el género lírico español, V. Peydró receta los remedios que él considera convenientes para la cura:

*El remedio está en la mano de todos los que contribuyen a la realización del espectáculo (...)*

*Está en la **Sociedad de autores**, dando facilidades a las empresas, suprimiendo las exclusivas, el número obligado de representaciones y los aumentos de tarifa en los derechos de propiedad que a cada teatro corresponden. Prohibiendo la representación de los estrenos en los tetaros de aficionados y sociedades hasta pasar cierto número de años; activando el servicio de los archivos, base de la buena marcha y normalidad de los teatros, y finalmente produciendo sin descanso, trabajando con entusiasmo, desinterés y patriotismo por el resurgimiento de nuestro teatro lírico y dramático.*

*Está en la **Asociación de Actores**, rebajando los grandes sueldos que algunos disfrutan, haciendo imposible la vida de las empresas. No dejándose explotar por muchos de esos artistas fracasados que se erigen en empresarios, representantes y arregladores de negocios. Prestando más su apoyo a las empresas de buena fe, no resignándose a hacer un enorme número de representaciones sin tiempo material para ensayarlos, con detrimento de sus fuerzas físicas y en perjuicio de las obras representadas. Uniéndose para el mejoramiento de la clase, ilustrándose mucho, haciendo de la profesión un sacerdocio, guardando la más grande disciplina y teniéndose mutuamente más respeto y menos envidia.*

*Está en los **profesores de orquesta**, no creando dificultades a los empresarios. Procurando que los profesores unan a sus buenas condiciones musicales, las de perfecto caballero. Asistiendo con puntualidad a ensayos y representaciones, y compaginando sus intereses con los de las empresas.*

*Está en las **empresas**, que deben también unirse para su defensa y formar compañías con artistas de mérito y repertorio, poniendo su confianza en directores de escena y maestros de prestigio y autoridad, base de la buena marcha del trabajo y garantía de éxito en los estrenos. En no doblegarse ante las recomendaciones para admitir nulidades artísticas y obras que no reúnan condiciones para la escena, lo cual aparte de hacer perder el tiempo inútilmente, es causa de la muerte de los negocios, y nombrar, si es preciso, un Comité de lectura, formado por personas idóneas e imparciales que, bajo su responsabilidad, rechacen todo aquello que pueda redundar en menoscabo del arte y del buen nombre del teatro.*

*Está en los **propietarios de los teatros**, no arrendándolos a esas empresas de taquilla, sin responsabilidad ni pundonor artístico, que los convierten en centros de corrupción y relajamiento, dejándolos luego desacreditados e imposibles en mucho tiempo para que puedan actuar compañías dignas y empresarios de crédito.*

*Está en la **Prensa**, que tanto puede contribuir con sus escritos, sus críticas y sus campañas al engrandecimiento de nuestros teatros, juzgando con imparcialidad y alteza de miras obras y artistas y no extraviando la opinión de los públicos bajo el influjo de las amistades o las recomendaciones.*



*En las autoridades, que deben velar por el buen nombre y comportamiento en los espectáculos, y, finalmente, en los gobiernos, que deben fomentar los certámenes para premiar libretos y partituras, subvencionar teatros, pensionar artistas, y, sobre todo, rebajar los enormes impuestos y tributos que hacen imposible la vida de los teatros y las empresas, dejando en el mayor desamparo esos centros de cultura y grato solaz que tanto contribuyen a la prosperidad y engrandecimiento de los pueblos<sup>138</sup>.*

Resulta, pues, revelador este análisis minucioso de la crisis del género lírico en España que disecciona -una a una, y sin rodeos- las causas del problema y aporta además posibles soluciones. La intención de este artículo de Peydró parece responder, al menos aparentemente, al sincero anhelo de superar el declive del teatro lírico. Pero no se puede olvidar que Vicente Peydró, además de compositor, director de orquesta y escritor, ejerció también muchas veces de empresario y tuvo sus propias compañías, por lo que tampoco es descabellado deducir que en realidad el propósito que persigue es crear un estado de opinión favorable a sus intereses. Sorprende, al menos, que en un análisis tan pormenorizado se soslaye un tema de debate tan recurrente en la época como la competencia entre la opereta extranjera y nuestra zarzuela, y las consecuencias que ello tenía para la preservación de nuestro género lírico.

Sí que se da cuenta de este conflicto -¡y de que manera!- en la prensa valenciana de estos años (1912 a 1923) Como ejemplo, hemos extraído unos fragmentos de un artículo titulado *Musiquería*, que está firmado con el seudónimo *El pequeño Belcebú* y que se publicó en el diario valenciano *El Pueblo*:

---

<sup>138</sup> *El Mercantil Valenciano*, 8 de septiembre de 1915.

*Los músicos españoles se han reunido y han discutido un tema trascendente: la supresión de la ópera llamada vienesa (“La viuda alegre”, “La princesa del dollar”, etc., etc.) en los escenarios españoles. Afortunadamente no prevalece el criterio de los abolicionistas (...)*

*Pero, señores, convengamos que es audaz el propósito. ¿Cerrar el teatro español al arte extranjero? ¿Poner tapias a la música? Esto equivaldría a levantar murallas en el espacio para impedir el tránsito de aviadores. Pensad, músicos, lo peregrino de una petición de novelistas españoles prohibiendo la traducción de novelas francesas, inglesas, alemanas... ¿No os acordáis de la patriotería francesa que se negó a representar óperas wagnerianas? ¿No os acordáis de la trivial venganza del gran músico alemán consignando en cláusulas testamentarias, o poco menos, el número de años a que condenaba a los franceses a no oír su música? (...)*

*¿Prohibir la representación de la opereta extranjera, porque compite ventajosamente con la zarzuela nacional? Señores: ¡por el mismísimo Jesucristo! No es una cuestión aduanera (...) Las industrias españolas recurren al mercado extranjero, también para la adquisición de máquinas y otros instrumentos de trabajo. No se hacen en España con tanta perfección y solidez. ¿Qué hemos de hacer los consumidores cuando vemos lo nuestro en crisis, sino proveernos del mercado ajeno? (...)*

*(...)En último término, bueno es que los maestros españoles sepan que se impone una renovación. Quien la realice habrá conseguido, sin más mandato que el de su propio ingenio, desterrar del teatro español esas maquinillas de ganar dinero de más sólidas y perfectas apariencias y que nosotros de jamos de construir, no por incapacidad, sino por miedo, por pereza o por astenia<sup>139</sup>.*

Frente a esta opinión, favorable a la *cohabitación* entre opereta y zarzuela, encontraríamos otras divergentes. En todo caso, los textos citados nos sirven suficientemente para describir el contexto social y musical en el que se enmarcaba la zarzuela durante los años 1912 a 1923. Se nos sitúa en un contexto de crisis del género chico, amenazado por la importación de operetas extranjeras y por la proliferación de espectáculos frívolos que resultan del gusto del público. Entre las muchas causas de la crisis que se señalan, casi siempre se pone el acento en el público, en su ignorancia, en su dejadez, en su acomodación a lo fácil y comercial.

---

<sup>139</sup> *El Pueblo*, 5 de marzo de 1912.

Muchas veces, en mi opinión, las argumentaciones son meros clichés. Aunque este aspecto lo estudiaremos más adelante, cuando se trate la relación entre crítica y público, sólo hay que constatar el hecho de que el público, aunque generalmente es reacio a los cambios en cuestiones de arte y a cualquier innovación de la que carece de referencia previa, no es menos cierto que, más tarde o más temprano, sabe valorar cualquier manifestación artística de calidad. He aquí un dato para la reflexión: la zarzuela estaba en franco declive pero llega Serrano en 1916 con *La canción del olvido* y supera las 100 representaciones seguidas. Entonces: ¿dónde está la crisis?

Así y todo, si se estudia la evolución de la zarzuela con la necesaria perspectiva histórica hay que colegir que, al menos, en lo relativo a estrenos sí que se manifiesta un evidente descenso respecto a épocas anteriores. No es este el único indicador de la evolución del consumo social de zarzuela, puesto que había muchas reposiciones de piezas del género lírico, pero los datos que se observan en el siguiente gráfico expresan la progresiva decadencia de la zarzuela. Este retroceso se aprecia claramente a partir de 1919, con un ligero repunte en 1922:

<b>Año</b>	<b>Número de estrenos</b>
1912	5
1913	14
1914	10
1915	4
1916	13

1917	8
1918	5
1919	1
1920	1
1921	1
1922	9
1923	4

### 3.1.3. LA MÚSICA DE CÁMARA.

En las postrimerías del siglo XIX, tanto la música de cámara como el género sinfónico continuaban siendo un *rara avis* en el contexto socio-musical valenciano. El *entorno musical* estaba volcado con la ópera italiana y la zarzuela. Las sesiones de cámara o los conciertos sinfónicos se daban de forma muy esporádica y siempre con un aire de provisionalidad que se manifestaba en la propia actividad de los músicos y en el escaso seguimiento del público. Todo ello había convertido a Valencia en un páramo cultural, en el que la mayoría de profesionales de la música y gran parte de nuestra sociedad vivían ajenos a una parte esencial de la tradición musical.

La presencia de grandes intérpretes -maestros ilustres en el género de la música de cámara o reputados concertistas de fama internacional, aunque se daba en cuentagotas, no era extraña para los ciudadanos de Valencia. Ahora bien, la indiferencia con que se les acogía generalmente era manifiesta:

*Cuanto a música, no hubo eminencia que no pasara por aquí: Rubinstein, Sofía Menter, Sarasate, Sauer y Casals..., pero, a decir verdad, la afición del público nunca fue muy decidida por este arte, a pesar de lo que otra cosa parezca. Ya en 1870 (15 de febrero) se puede leer esta gacetilla: “El sábado anuncióse en el teatro Principal un concierto, género de funciones que no es muy del agrado del público, y que este recibe siempre con cierta prevención...” Esta disposición de ánimo ha persistido luego con Bauer y Casals, con Pugno y Granados, con Landowska... Decididamente, la música cuesta de arraigar entre nosotros.<sup>140</sup>*

El escaso eco que provocaban las actuaciones de estos insignes artistas fue motivo para que estos sólo dieran conciertos *de paso*. Este alejamiento progresivo se veía reforzado por otras circunstancias que contribuían a deteriorar más la imagen cultural de Valencia. Las instalaciones aptas para la práctica musical eran escasas. Se tenía que recurrir frecuentemente a teatros que no estaban bien acondicionados. Esto originaba situaciones tan esperpénticas como la que a continuación se relata:

*El gran Sauer se salía del Teatro Principal por el aire frío que corría por el escenario, y no consintió en sentarse al piano hasta que se le improvisó en la escena un resguardo contra el aire.<sup>141</sup>*

Si el *consumo* de música de cámara por parte del público era casi nulo, no hablemos de la práctica de dicho género entre nuestros músicos.

Remontándonos a épocas anteriores, descubrimos que, hacia la mitad del siglo XIX, la música de cámara era un género cultivado principalmente en el ámbito

<sup>140</sup> *Las Provincias: Cincuenta años de teatro Principal*, 31 de enero de 1916.

<sup>141</sup> LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, E.: *A la Sociedad Filarmónica de Valencia en su cincuentenario*. Artículo publicado en un programa dedicado a la conmemoración de esta efeméride por la Sociedad Filarmónica de Valencia, 1962

privado por melómanos aficionados. Así lo constata, al menos, Eduardo López-Chavarri Andujar:

*En aquellos días se fomentaba en Valencia la música de salón y en casa del banquero don Jaime Manén (excelente violonchelista) o del aficionado señor Asensi, con otros compañeros, se ejecutaban cuartetos, tríos o sonatas.<sup>142</sup>*

Benito Busó Tapia (1840-1913), crítico musical del diario valenciano *El Correo* y colaborador de diversas publicaciones musicales, también recuerda en una crónica publicada en el Almanaque de *Las Provincias* de 1907 las veladas musicales que se organizaban en tiempos anteriores en casas de ricos propietarios como los señores Manent<sup>143</sup> y Cort. También hace alusión Busó al canónigo señor Villalba, en cuya casa tenía instrumentos de arco y un piano, lo que le permitía organizar audiciones musicales.

Del impulso social generado por iniciativas de este tipo, surgirá la voluntad de recabar el apoyo de instituciones que promuevan el cultivo de la música de cámara. Este respaldo lo dará sobre todo la SEAP (Sociedad Económica de Amigos del País), creada en 1776, institución que, junto a otras como el Liceo Valenciano y la Sociedad Instituto Musical, formará el embrión del que germinará el Conservatorio.

---

<sup>142</sup> LÓPEZ-CHAVARRI ANDUJAR, E.: *Cien años de historia del conservatorio de Valencia*. Publicaciones del Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático de Valencia, 1979. Este autor es hijo de Eduardo López-Chavarri Marco, crítico también del diario *Las Provincias* después de su padre y profesor del Conservatorio de Valencia.

<sup>143</sup> Puede tratarse de la misma persona que antes citaba López-Chavarri Andujar como Jaime Manén.

La creación del Conservatorio –del que hablaremos más tarde- supondrá un nuevo impulso para la práctica y el consumo social de la música de cámara. En 1891, doce años después de su fundación, un cambio en el reglamento orgánico del centro propició este empujón:

*Vigorouso impulso dióse al conservatorio con estas nuevas y excelentes medidas, entre las cuales estaba la obligación de dar, todos los años, cinco conciertos de música clásica, a cuyo eficaz sentir nació la Sociedad Valenciana de Cuartetos que dirigida por don Roberto Segura e integrada por los profesores señores Goñi, Sánchez, Lluch y Calvo (...), fue también una ejemplar precursora de nuestra flamante Filarmónica.<sup>144</sup>*

Esta opinión de López-Chavarri Andujar contrasta con otra información suya manifestada en *Cien años de historia del conservatorio de Valencia*, un trabajo publicado un año más tarde, en 1979. En este último texto, se hace una reseña que evidencia sensibles diferencias respecto a la creación de esta sociedad camerística:

*En el orden camerístico fueron también profesores del Conservatorio los que en 1890 pusieron en pie la Sociedad de Conciertos, con los ya citados Segura y Goñi, quienes, con don Luis Sánchez, don José Lluch y don Raimundo Calvo ofrecieron su primera sesión “de cámara” el 21 de febrero del citado año en el Conservatorio, con un programa compuesto por obras de Beethoven, Rubinstein y Mendelsshon.<sup>145</sup>*

---

<sup>144</sup> LÓPEZ-CHAVARRI ANDUJAR, E. y DOMÉNECH PART, J.: *100 años de música valenciana: 1878-1978 (Memorias del centenario)* Valencia. Centenario de la Caja de Ahorros de Valencia, 1978, p. 128.

<sup>145</sup> LÓPEZ-CHAVARRI ANDUJAR, E.: *Cien años...*, *Op. cit.*, p. 28.

En primer lugar, hay una diferencia en las fechas. Mientras en la primera cita se señala 1891 como año de iniciación de la actividad de esta sociedad, en la segunda se especifica la fecha y se sitúa el concierto inaugural en el día 21 de febrero de 1890. Por otra parte, hay un matiz diferencial en la denominación que adquirió esta agrupación: en la primera información se habla de la *Sociedad Valenciana de Cuartetos*, y en la segunda de la *Sociedad de Conciertos*. Puede, no obstante, tratarse de un mero error tipográfico.

Aparte de esta agrupación, auspiciada desde el Conservatorio, no apareció ningún otro proyecto que cristalizara hasta llegar a la fundación de la *Orquesta Valenciana de Cámara*. El origen de esta orquesta arranca en 1903, a partir de la iniciativa del Círculo de Bellas Artes de Valencia que, con Eduardo López- Chavarri Marco al frente, organizó una serie de conciertos de cuerda:

*En marzo de 1903, el Círculo de Bellas Artes de Valencia organizó unos conciertos de orquesta de cuerda bajo su dirección. Esta agrupación estaba formada por profesionales y por socios aficionados, y sus actuaciones iban precedidas conferencias pronunciadas por su director. En 1905 darían lugar a la creación de la Orquesta Valenciana de Cámara, que llegó a ser la primera orquesta de Valencia que ofreció giras por España con éxito.*<sup>146</sup>

No obstante, la labor de esta orquesta de cámara se vería pronto interrumpida: *Sucesos como la guerra de Marruecos y los conflictos de tipo político –según señalan Díaz y Galbis- interrumpieron aquellas actividades.*<sup>147</sup> Hay que precisar que

<sup>146</sup> DÍAZ GÓMEZ, R. y GALBIS LÓPEZ, V.: *Eduardo López-Chavarri Marco, correspondencia*, Ed. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Generalitat Valenciana., p. 33.

<sup>147</sup> *Ibíd.*



durante el conflicto bélico de Marruecos López-Chavarri Marco fue enviado a la zona como corresponsal de guerra, por lo que necesariamente tuvo que paralizar sus actividades musicales. Los *conflictos políticos* a los que pueden referirse los autores citados debieron ser básicamente de índole municipal, ya que en estas fechas la ciudad de Valencia estuvo gobernada por los blasquistas.

Tras varios años, surgió de nuevo una orquesta que vino a llenar el hueco dejado por la anterior en el mundo camerístico. Esta se llamó *Orquesta de Cámara de Valencia* y ofreció su primer concierto el 14 de diciembre de 1915, también con López-Chavarri Marco como director. Se podría pensar que esta nueva orquesta no fue más que una refundación de su antecesora, la *Orquesta Valenciana de Cámara*. Aunque así fuera, las crónicas periodísticas de la época (entre las que se incluyen algunas del propio Chavarri) prefieren considerarla como una orquesta de nuevo cuño.<sup>148</sup>

La prensa valenciana – y especialmente *Las Provincias*, de la que era redactor y crítico musical López-Chavarri Marco- acogió con gran entusiasmo la consolidación de este nuevo proyecto. Se escriben en los días previos numerosas crónicas sobre la gestación de esta nueva orquesta y los esfuerzos ímprobos de Chavarri. Así por ejemplo, en un breve titulado *La Orquesta de Cámara de Valencia* que se publicó en *Las Provincias* el 10 de diciembre de 1915, cinco días antes de la presentación, se afirma:

---

<sup>148</sup> Es curioso, sin embargo, que en el propio periódico de Chavarri, *Las Provincias*, se refieran alguna vez a ella con el nombre anterior de Orquesta Valenciana de Cámara, como ocurre con la crítica publicada en dicho diario en la fecha de 12 de enero de 1916. Debió tratarse de un *lapsus* del crítico.

*El entusiasmo de jóvenes profesores músicos; el apoyo de otros que, aún teniendo más años no ceden en amor al arte ni en entusiasmo a los jóvenes, ha dado como resultancia gratísima la constitución de una orquesta de instrumentos de cuerda, organismo que nace con las mayores esperanzas, para el cual no se han regateado voluntad, ni sacrificios, ni trabajo; todo, en fin, cuanto supone un esfuerzo noble por el gran arte, y una distinción de alma poco frecuente en nuestros días de egoísmo y poltronería materialista.<sup>149</sup>*

La presentación de la orquesta tuvo lugar en el Salón de Actos del Conservatorio, el martes 14 de diciembre de 1915, y se realizó para los miembros de la Sociedad Filarmónica (entidad que respaldó desde el primer momento la iniciativa), interpretándose el siguiente programa: una *Suite* de Ole Olsen, *Flores Místicas* de Boellman y la *Serenade* op. 48 de Tschaikowsky. El crítico del diario *El Mercantil Valenciano*, Ignacio Vidal, empezaba así su crítica:

*Por fin es ya una realidad grata la existencia de esta agrupación, formada por profesores valencianos y dirigida por el ilustrado maestro E. López Chavarri. Ayer tarde asistimos a su bautismo artístico, que se celebró en el hermoso salón de actos del Conservatorio de Música, ante una concurrencia distinguida, como es la que compone la Sociedad Filarmónica, que le ha prestado cooperación de ahijada.*

*Muchos años ha durado su gestación; no pocos sinsabores y esfuerzos ha costado aunar voluntades, convencer a los ilusos que, a pesar de valer mucho, no sentían, llevados de la exagerada modestia, la necesidad de agruparse. Era preciso llegar al sacrificio, a la abnegación, y con ambas virtudes se ha conseguido agrupar elementos valiosos para la formación de una orquesta, que si ahora se limitará a la interpretación de Música de Cámara, andando el tiempo puede ser el núcleo de una orquesta sinfónica que será una gloria valenciana.<sup>150</sup>*

<sup>149</sup> *Las Provincias: La Orquesta de Cámara de Valencia*, 10 de diciembre de 1915.

<sup>150</sup> *El Mercantil Valenciano: La Orquesta de Música de Cámara de Valencia*, 15 de diciembre de 1915.

El propio López-Chavarri, en una crónica posterior al estreno de la orquesta, agradecía a la prensa valenciana el buen trato recibido por él y sus músicos. La crónica se publicó en *Las Provincias* del 16 de febrero de 1915, con el título de *De Música* y con la firma de *E.*

No obstante la euforia inicial, la presencia de la *Orquesta de Cámara de Valencia* en la vida musical valenciana fue bastante escasa. Su actividad se inicia en 1915 y se interrumpe, sin continuidad en el futuro, en 1919. Estas son las actuaciones que realizó la citada agrupación durante esos cinco años:

- **1915:** 15 de diciembre (concierto de presentación).
- **1916:** 21 y 25 de marzo, 4 y 6 de mayo, y media parte junto a la *Orquesta Sinfónica de Valencia* el día 8 de julio.
- **1917:** 25 y 26 de febrero, 17 y 24 de marzo.
- **1918:** 5 y 6 de marzo.
- **1919:** 30 de enero y 1 de febrero, y 27 de abril (acompañando al pianista Ricardo Viñes).

A parte de estos conciertos, salvo alguna gira realizada en los primeros años de existencia de la orquesta, no hubo más apariciones públicas de la *Orquesta de Cámara de Valencia*.

Merece también la pena constatar como actos relevantes, sucedidos en el ámbito de la música de cámara valenciana, el concierto de la *Orquesta del Conservatorio de Valencia* en el Círculo de Bellas Artes de Valencia, con Eduardo

López-Chavarri de director, y los conciertos que dio la *Orquesta de Cámara de Barcelona* en los años 1915 (7 y 8 de marzo) y 1916 (11 y 12 de marzo).

No obstante, la verdadera eclosión de la música de cámara se produce a raíz de la fundación de la *Sociedad Filarmónica* a finales de 1911. Esta institución actuará de catalizador del género entre la sociedad musical valenciana, facilitando la presencia en la ciudad de Valencia de numerosos grupos musicales y solistas de gran relevancia internacional. Asimismo, la Sociedad Filarmónica, junto al conservatorio, ejerció un papel dinamizador de la práctica musical de cámara. Muchos grupos autóctonos florecieron durante este período gracias al impulso pedagógico del conservatorio y al ejemplo de los prestigiosos músicos que llegaban del exterior a través de la filarmónica.

Los conciertos de cámara se incrementaron notablemente hasta desplazar la ópera como género musical predilecto de la *élite* cultural valenciana. La música sinfónica quedó todavía como una manifestación artística esporádica en la oferta cultural, como veremos más adelante.

Un simple ejercicio comparativo entre los eventos musicales acontecidos en 1912 y 1922 resulta relevador. En 1912 hubo 16 conciertos de música de cámara y 25 representaciones de ópera. Una década más tarde, en 1922, el número de conciertos de cámara asciende a 22, mientras las sesiones de ópera casi han desaparecido por completo. Sólo contabilizamos la representación de *La Serva Padrona* de Pergolesi, el 7 de septiembre, y el estreno de *Glorias del Pueblo* de Rafael Millán (obra que el propio autor proclamó como ópera), ocurrido ocho días más tarde en el Teatro Principal. Y nada más, salvo una breve campaña de poco

nivel a cargo de la compañía de Vicente Petri en la Plaza de Toros (seis representaciones en total) que no merece ni la atención de la crítica.

Los conciertos de cámara celebrados entre 1912 y el 23 de septiembre de 1923, fecha en la que se produce el levantamiento del general Primo de Rivera, fueron los siguientes:

Fecha	Conciertos Año 1912
27-1	Sala Cussó. Concierto de Mariano Perelló (violín) y Ricardo Vives (piano). Obras de Beethoven, Svendsen, Mozart, Wieniawsky y Grieg.
20-2	Inauguración de la Sociedad Filarmónica. Conservatorio. "Cuarteto Petri" de cuerda. Obras de Haydn, Schubert y Beethoven
14-3	Ateneo Musical. Actuación de grupos de cámara: Calvo, Tomás, Lullo, Sanz y García Badenes. Obras de Beethoven, Chopin y Mendelssohn.
4-5	Teatro Principal: 1er concierto de Wanda Landowska. Obras de Mozart, Bach, Haendel, Chopin, Kerl, Pasquín, Daquín, Purcell, Scarlatti, Couperin y Rameau.
6-5	Teatro Principal: 2º concierto de Wanda Landowska. Obras de Haydn, Schubert, Chopin, Haendel, Bach y Rameau.
9-5	Ateneo Musical: 3er concierto de Wanda Landowska.
18-5	Ateneo Musical. Concierto de piano de José García Badenes. Obras de Beethoven, Chopin, Scarlatti, Liszt y Granados.
27-5	Conservatorio: 1er concierto de violín de Juan Manén. Obras de Mozart, J.S. Bach, Beethoven, Paganini, Gluck, Martini, Schumann y Sarasate.
29-5	Conservatorio: 2º concierto de Manén. Obras de Beethoven, Mendelssohn, J.S. Bach, Manén, Chavarri y Sarasate.
2-6	Teatro Principal: 3er concierto de Manén Obras de Mendelssohn, Beethoven, J.S. Bach, Schubert, Paganini, Wieniawsky y Sarasate.
29-6	Teatro Eslava. Concierto del "Sexteto Eslava": Enrique Estela (piano), Tomás Martínez (trompa), Juan Doñate (fagot), José González (clarinete), Venancio Juan (Oboe) y Francisco García (flauta) Obras de Mendelssohn, Massenet y Tuhill.

31-10	Sociedad Filarmónica. Conservatorio: 1er concierto del "Trío Crikboom": Crikboom (violín), Gaillard (chelo) y Richards (piano). Obras de Beethoven, Locatelli, Grieg y Saint-Saëns.
1-11	Conservatorio: 2º concierto del "Trío Crikboom". Obras de Rameau, Bach, Beethoven, Couperin, Fauré, Saint-Saëns y Schubert.
20-11	Círculo de Bellas Artes: concierto de guitarra de Josefina Robledo. Obras de Beethoven, Gotschkalk, Massenet, Albéniz, Mendelssohn, Schumann, Bach, Malats y Tárrega.
21-11	Sociedad Filarmónica: concierto del violonchelista Hekking.
30-12	Ateneo Musical: audición de cámara. Molina (violonchelo) y Monzonís (violín/viola) acompañados al piano por Bellver. También José Iturbi al piano. Obras de Max Bruch, Tartini, Grieg, Saint-Saëns, Schumann, Liszt y Bach.

<b>Fecha</b>	<b>Conciertos Año 1913</b>
4-1	Sociedad Filarmónica: 1er concierto del "Cuarteto de cuerda Capet": L. Capet (violín), M. Hewit (violín), E. Casadesús (viola) y M. Casadesús (violonchelo). Obras: cuartetos de Beethoven
5-1	2º concierto del "Cuarteto de cuerda Capet". Obras de Mozart, Debussy y Schumann.
8-1	3er concierto del "Cuarteto de cuerda Capet". Obras de Haydn, Debussy y Brahms.
24-2	Conservatorio: concierto de piano de Pura Lago. Obras de Bach, Scarlatti, Mozart, Albéniz, Schumann, Fauré y Debussy.
17-3	Ateneo Musical: concierto de guitarra de Josefina Robledo Obras de Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Albéniz y Tárrega.
14-5	Ruzafa: actuación a beneficio de la prensa de una orquesta de cuerdas dirigida por López-Chavarri (entre otras actuaciones) que interpretó la suite de Ole Olsen.
21-5	Conservatorio: concierto de cámara de C. Figuerido (violín) y F.Furundarena (piano) Obras de Franck, Beethoven y Strauss.
18-11	Conservatorio: 1er concierto de guitarra de Emilio Pujol. Obras de Mendelsshon, Schumann, Bach, Mozart y Tárrega.
22-11	2º concierto de Emilio Pujol. Obras de Mendelsshon, Schumann, Bach, Mozart y Tárrega.

24-11	Conservatorio: 1er. concierto de violín de Benetó. Obras de Weniawsky, Grieg, Bach, Sarasate, Dvorak, Schubert y Hubay.
27-11	2º concierto de Benetó. Obras de Weniawsky, Grieg, Dvorak, Schubert y Hubay.
29-11	Círculo de Bellas Artes: concierto de guitarra de Emilio Pujol. Obras de Tárrega y Pujol.
30-11	Teatro Eslava: concierto de violín de Benetó, acompañado del sexteto Eslava y de piano. Obras de Bach, Dvorak, Sarasate, Hauser y Schubert.
1-12	Sociedad Filarmónica: 1er concierto de Quiroga (violín) e Iturbi (piano) en el conservatorio. Obras de Beethoven, Pugnani, Couperin, Cartier, Weniawsky, Paradies, Schubert y Saint-Saëns
2-12	2º concierto de Quiroga e Iturbi Obras de Max Bruch, Bach, Albéniz, Liszt, Tartini, Corelli, Kreisler y Paganini.
18-12	The Musical Art: concierto de guitarra de Josefina Robledo Obras de Tárrega, Beethoven y Giner.
29-12	Sociedad Filarmónica. Conservatorio: 1er concierto de Bordás (violín) Hekking (violoncelo) y Cortot (piano). Obras de Mendelsshon, Schumann, Zarzicki, Schubert y Breval.
30-12	2º concierto de Bordás, Hekking y Cortot Obras de Mendelsshon, Fauré, Bocherini, Cui, Weniawsky, Wagner, Chopin, Liszt y Beethoven.

<b>Fecha</b>	<b>Conciertos Año 1914</b>
22-1	Sala Beethoven. Recital de Arnau (voz), Monzonís (violín), Lloret (chelo) y Marco (piano) Obras de Tosti, Tabuyo, Beriot, Besnard, Hierro, Schumann, Tellam, Godard.
7-2	Sociedad Filarmónica: 1er concierto de cámara de la sociedad de instrumentos antiguos. Obras de Haydn, Nicoley, Lorenzit y Destouches
8-2	2º concierto de la sociedad de instrumentos antiguos. Obras de Destocuches, P.M. Bach, Nicolini, Monteclair y Berges.
15-2	Sala Beethoven: trío de cámara con J. Navarro (violín), R. Casademunt (chelo) y J. García Badenes (piano) Obras de Mendelssohn, Couperin, Kreisler, Chaminade y Dvorak.
14-3	Sala Beethoven: concierto del violinista Monzonís

	Obras de Rubinstein, Popper, Mendelssohn y Bach
17-3	Ateneo Musical: trío de cámara con J. Navarro (violín), R. Casademunt (chelo) y J. García Badenes (piano) Obras de Mendelssohn, Couperin, Kreisler, Dvorak y Chaminade.
21-3	Sociedad Filarmónica: 1er concierto del "Cuarteto checo" de cuerda. Obras de Dvorak, Beethoven y Schubert.
22-3	2º concierto del "Cuarteto checo" de cuerda. Obras de Tschaikowsky, Beethoven y Smetana.
16-4	Sociedad Filarmónica: 1er concierto del "Cuarteto Rosé" de cuerda. Obras de Mozart, Beethoven y Brahms
17-4	2º concierto del "Cuarteto Rosé" de cuerda. Obras de Schubert, Beethoven y Haydn.
30-4	Salón Beethoven: Consuelo Lapiedra (piano) y Juan Durá (violín) Obras de Mozart, Debussy, Granados, Bach, Hubay, Godard y Hierro.
15-5	Conservatorio: concierto de José Lloret (chelo) y Amparo Iturbi (piano) Obras de Breval, Bach, Mozart, Schütt y Grieg.
7-11	Concierto de guitarra de Emilio Pujol. Obras de Sor, Bach, Granados, Schumann, Tárrega y Albéniz.
20-11	Conservatorio: concierto de piano de José y Amparo Iturbi. Obras de Bach, Schubert, Couperin, Scarlatti, Chopin, Saint-Saëns, Schutt, López-Chavarri, Granados, Albéniz y Liszt.
21-11	Círculo de Bellas Artes: concierto de piano de José y Amparo Iturbi No constan las obras
26-11	Círculo de Bellas Artes: concierto de guitarra de E. Pujol. Obras de Sor, Mozart, Llobet, Malats, Tárrega y Albéniz.
15-12	Sociedad Filarmónica: 1er concierto del "Cuarteto Español" de cuerda. F. Corvino (violín), J. Cano (violín), E. Alcoba (viola) y D. Taltabull (chelo). Obras de Haydn, Beethoven y Borodine
16-12	2º concierto del "Cuarteto Español" de cuerda. Obras de Mendelssohn, Beethoven y Grieg.

<b>Fecha</b>	<b>Conciertos Año 1915</b>
3-1	Círculo de Bellas Artes: concierto de piano de José y Amparo Iturbi. Obras de Mussorgsky, Arensky y López-Chavarri.
9-1	Teatro Principal: concierto de piano de Guillermo Cases. Obras de Scarlatti, Mozart, Beethoven, Albéniz, Cases y Weber.
10-1	Teatro Eslava: concierto de piano de Elena Yepes. Obras de Chopin, Schumann, Saint-Saëns, Liszt, Beethoven, Bachner, Moscowski.



15-1	Ateneo Mercantil: concierto de piano de José y Amparo Iturbi. Obras de Paradisi, Couperin y Scarlatti, Chopin, Raff, Albéniz, Saint-Saëns y Arensky.
20-1	Teatro Principal: concierto de piano de José y Amparo Iturbi. Obras de Paradisi, Couperin y Scarlatti, Saint-Saëns, Mendelssohn, Liszt y Arensky.
21-1	Sociedad Filarmónica: 1er concierto de violín de Juan Manén. Obras de C. Franck, Bach, Porpora, Martini, Daquin, Manén, Max Bruch y Mussorgsky.
22-1	2º concierto de Juan Manén. Obras de Beethoven, Bach, Reger, Borodine, Gluck, Paradies y Lalo.
27-1	Teatro Eslava: concierto del Sr. Dalmau (violín) y piano. Obras de Wieniawsky, Mozart, Bazzini, Ivendesen, Naches y Paganini.
27-1	Salón Beethoven: concierto de chelo (Sr. Lloret). Obras de Delibes, Paderewsky, Grieg, Godard, Beethoven, Mozzowsky y Albéniz.
24-2	Teatro Principal: 1er concierto de piano de Emeric von Stefaniai. Obras de Liszt, Bach, Dohnany, Brahms, Schumann, Chopin y Schubert.
26-2	2º concierto de Emeric von Stefaniai. Obras de Brahms, Beethoven, Schumann, Chopin, Mendelssohn, Gluck y Liszt.
7-3	Sociedad Filarmónica: 1er concierto de la Orquesta de Cámara de Barcelona. Director: Raventós. Obras de Mozart, Bach, Grieg, Gluck, Paul Gibson y Brahms.
8-3	Sociedad Filarmónica: 2º concierto de la Orquesta de Cámara de Barcelona. Director: Raventós. Obras de Haendel, Corelli, Vivredo, Grieg y Brahms.
19-3	Salón Beethoven: concierto de guitarra, laúd y mandolina de las hermanas García Orts. Obras de Grieg, Tárrega, Mendelssohn, Schubert, Albéniz y Serrano.
23-3	Círculo de Bellas Artes: concierto de piano de Santiago Caballero. Obras de Albéniz, Scarlatti, Chaminach, Raff, Chopin, Mendelsohn, Grieg y Gottsehalk.
10-4	Círculo de Bellas Artes: concierto de la Orquesta (de cámara) del Conservatorio de Valencia. Director: E. López Chavarri. Obras de Francisco Cuesta, Brandts Buys, Bach y Saint-Saëns
21-4	Sala Beethoven: concierto de guitarra de Andrés Segovia. Obras de Bach, Beethoven, Mendelssohn, Chopin, Schubert, Tárrega, Malats, Sor, Costa y Segovia.
4-11	Sociedad Filarmónica: 1er concierto del "Cuarteto Español de cuerda". Cuartetos de Beethoven. Obras de Beethoven
5-11	2º concierto del "Cuarteto Español de cuerda". Obras de Beethoven

7-11	3er concierto del "Cuarteto Español de cuerda". Obras de Beethoven
8-11	4º concierto del "Cuarteto Español de cuerda". Obras de Beethoven
10-11	5º concierto del "Cuarteto Español de cuerda". Obras de Beethoven
11-11	6º concierto del "Cuarteto Español de cuerda". Obras de Beethoven
13-11	Conservatorio: concierto de guitarra de Pepita Roca. Obras de Sor, Bach, Schumann, Tárrega, Schubert y Mendelssohn.
4-12	Conservatorio: concierto de piano de Santiago Caballero (niño ciego) Obras de Bach, Grieg, Tschaikowsky, Chopin, Raff, Granados y Gotschkalk.
14-12	Teatro Principal: concierto de piano de García Badenes. Obras de Grieg, Bach, Chopin, Schumann, Albéniz y Liszt.
15-12	Sociedad Filarmónica: concierto de la Orquesta de Cámara de Valencia. Director: E. López Chavarri. Obras de Olsen, Boelmann y Tschaikowsky.
31-12	Círculo de Bellas Artes: concierto de piano de Rosa Fernández. Obras de Bach, Beethoven, Brahms, Haendel, Chopin y Saüer.

Fecha	Conciertos Año 1916
7-1	Sociedad Filarmónica: 1er concierto del Trío J. Boucherit (violín), A. Hekking (chelo) y R. Viñes (piano). Obras de Beethoven, Brahms, Chopin, Debussy, Mussorgsky y Haydn.
8-1	2º concierto del Trío J. Boucherit, A. Hekking y R. Viñes. Obras de Brahms, Boccherini, Beethoven, Tartini y Saint-Saëns
12-1	Sociedad Filarmónica: Orquesta de Cámara de Valencia. Obras de Goetze, Bach, Purcell, Villar y Tschaikowsky.
11-2	Ateneo Musical: concierto de piano de Leopoldo Magenti. Obras de Paradisi, Scarlatti, Bach, Pérez Aleixandre, Sosa, Chavarri, Liszt y Chopin.
12-2	Sala Beethoven: concierto de violín de Roman Jacowlew. Obras de Tartini, Corelli, Locatelli, Bach, Beethoven, Sarasate, Monti y Kreisler.
20-2	Círculo de Bellas Artes: concierto de Jacowlew (violín) y A. Iturbi (piano). Obras de Beethoven, Martini, Wieniawski, Sarasate, Tschaikowsky, Couperin y Hierro.
20-2	Ateneo Musical. Concierto del Trío V. Ortí (violín), F. Gassent (chelo) y

	E. Marco (piano). Obras de Beethoven, Sarasate, Chopin, Boellmann, Spohr y Mac-Dowell.
23-2	Círculo de Bellas Artes: concierto de Jacowlew (violín) y A. Iturbi (piano). Obras de Schubert, Tartini, Bach, Brahms, Granados, Boccherini, Couperin, Martini, Dadla, Sarasate y Wieniawsky.
26-2	Ateneo Mercantil: concierto de Jacowlew (violín) y A. Iturbi (piano). Obras de Tartini, Wieniawski, Granados, Tschaikowsky, Franconer, Dadla y Hubay
4-3	Sociedad Filarmónica: 1er concierto de piano de A. Rubinstein. Obras de Bach, Beethoven, Chopin, Szymanowski, Scriabine, Debussy y Liszt.
5-3	2º concierto de A. Rubinstein. Obras de Schumann, Chopin, Szymanowski, Ravel, Albéniz, Scriabine, Debussy y Wagner.
8-3	3er concierto de A. Rubinstein. Obras de Bach, Beethoven, Chopin, Brahms, Granados, y J. Strauss.
9-3	4º y último concierto de A. Rubinstein. Obras de Schumann, Scriabine, Debussy, Rachmaninoff, Medtner y Chopin.
11-3	Sociedad Filarmónica: 1er concierto de la Orquesta de Cámara de Barcelona. Director: Raventós Obras de Rameau, Haendel, Bach, Ropartz, Wilson y Brahms.
12-3	2º concierto de la Orquesta de Cámara de Barcelona. Obras de Niels von Gade, Corelli, Mozart, Arensky, Tschaikowsky, Saint-Saëns y Brahms.
21-3	Teatro Eslava: 1er concierto de la Orquesta de Cámara de Valencia. Director: López Chavarri. Obras de Weber, Purcell, Rogelio del Villar y Boellmann.
25-3	2º concierto. Obras de Goetze, Francisco Cuesta y Tschaikowsky
6-4	Ateneo Musical: concierto del Trío Ortí (violín), Gassent (chelo) y Marco (piano). Obras de Mozart, Beethoven, Saint-Saëns, Godard, Paderewski y Grieg.
11-4	Sociedad Filarmónica: concierto de chelo de G. Cassadó. Obras de Haydn, Couperin, Chopin, Schumann, Popper, Bach, Dvorak, Dunkler, Granados y Cassadó.
4-5	1er concierto de la Orquesta de Cámara de Valencia. Obras de Olsen, Grieg, Rogelio del Villar, Tschaikowsky y Giner.
6-5	2º concierto de la Orquesta de Cámara de Valencia. Obras de Skizzen, Boellmann, Fco. Cuesta y Grimm.
26-5	Sala Beethoven: concierto de chelo de F. Gassent y Ventura (piano) Obras de Godard, Popper, Merke, Boellmann, Scarlatti, Haydn,

	Beethoven y Chopin.
31-5	Sala Beethoven: recital homenaje a E. Granados. Obras de Granados.
8-7	Ateneo Musical. Conservatorio. 2ª parte: Orquesta de Cámara de Valencia. Obras de Tschaikowsky y S. Giner.
11-8	Palacio de Bellas Artes: concierto de guitarra (Pepita Roca), chelo (Julieta Corella) y arpa (María Sanchis). Obras de Schumann, Tárrega, Granados, Hasselmans, G. Verdall, Saint-Saëns y G. Marie.
23-11	Sociedad Filarmónica: 2º concierto de J. Manén (violín) y J. Nin (piano) Obras de Beethoven (sonatas)
24-11	3er concierto de J. Manén y J. Nin. Obras de Beethoven (sonatas)
13-12	Sala Beethoven: concierto de guitarra de Pepita Roca. Obras de Mendelssohn, Suman, Bach, Mozart, Martini, Chopin, Sor, Granados y Tárrega.
17-12	Sociedad Filarmónica: 1er concierto de piano de A. Rubinstein. Obras de Beethoven, Albéniz, Scriabine.
19-12	2º y 3er conciertos de A. Rubinstein. Obras del 2º concierto: integro de Chopin. Obras del 3er concierto: Bach, Beethoven, Chopin, Debussy, Ravel y Liszt.
20-12	4º y último concierto de A. Rubinstein. Obras de Schumann, Brahms, Szymanowsky y Chopin.

<b>Fecha</b>	<b>Conciertos Año 1917</b>
14-1	Ateneo Mercantil: concierto de Pepita Roca (guitarra) Obras de Sor, Schumann, Mozart, Granados, Albéniz y Tárrega.
25-1	Sociedad Filarmónica: 1er. Concierto de la Orquesta Valenciana de Cámara. Director: Eduardo López-Chavarri. Obras de Haendel, Tostini, Hamerick, Monsigny, Sokolow y Brahms.
27-1	2º concierto de la Orquesta Valenciana de Cámara. Obras de Grima, Bocherini, Raff, Schubert y Brandts-Buys
25-2	Sociedad Filarmónica: 1er. Concierto del "Trío de Barcelona": Ricardo Vives (piano), Mariano Perelló (violín) y J. Pedro Marés (violonchelo). Obras de Schubert.
26-2	2º concierto del "Trío de Barcelona". Obras de Locillet, Granados, Beethoven y Rachmaninoff.
8-3	Ateneo Musical: José Borrero (violín) y Angel Ripoll (piano).

	Obras de Beethoven, Viotti, Paganini, Hierro, Schubert y Wieniawski.
8-3	Círculo de Bellas Artes: Guillermo Serra (violín) e Ignacio Gall (piano) Obras de Beethoven y Chopin.
11-3	Teatro Olympia: 1er. Concierto de Arturo Rubinstein Obras de Beethoven, Albéniz, Rachmaninoff, Liszt y Chopin.
12-3	Lo Rat-Penat: concierto de guitarra de Pepita Roca. Obras de Sor, Schumann, Martini, Schubert, Albéniz, Mendelsshon y Tárrega.
17-3	Teatro Principal: 1er concierto de la Orquesta de Cámara de Valencia. Obras de Weingartner, Francisco Cuesta, Grimm, Monsigny, Tschaikowsky, Sokolow y Brahms.
18-3	Concierto de A. Rubinstein. Obras de Chopin y Albéniz.
24-3	2º concierto de la Orquesta de Cámara de Valencia. Obras de A. Hamerick, Bocherini, Francisco Cuesta y Brandts-Buys.
29-3	Sociedad Filarmónica: 1er. Concierto del "Cuarteto Renacimiento" de cuerda: E. Toldrá, J. Recasens, L. Sánchez y A. Planas. Obras de Haydn, Beethoven y Glazunov.
30-3	2º concierto del "Cuarteto Renacimiento". Obras de Mozart, Mendelsshon, y C. Franck.
24-4	Sociedad Filarmónica: concierto de G. Cassadó (chelo) y J. Nin (piano) en el Conservatorio. Obras de Couperin, Rameau, Daquin, Scatlatti, Hollman, Wagner y Max Bruch.
25-4	2º concierto de G. Cassadó y J. Nin. Obras de Saint-Saëns, Bach, Granados, Debussy, Moussorgsky y Grieg.
16-5	Ateneo Musical: recital de piano de Francisco Balaguer. Obras de Chopin, C. Franck, Borodine, Rachmaninoff, Falla, Granados, Albéniz, Sosa, R. Martínez y Balaguer.
23-5	Ateneo Mercantil: concierto de piano de Carmencita Pérez. Obras de Chopin, Schubert, Albéniz, Rubinstein, Mendelsshon y Liszt.
25-5	2º concierto de Carmencita Pérez. Obras de Scarlatti, Mendelsshon, Chopin, Saint-Saëns, Granados, Scharwenka, C. Pérez y Liszt.
26-5	Conservatorio: 1er concierto de violín de Teodoro Werner. Obras de Henri Wieniawski, Chopin, Sarasate, Paganini, Bach y H. W. Ernst.
27-5	2º concierto de Teodoro Werner. Obras de Chopin y Wieniawski.
31-5	Círculo de Bellas artes: recital de Carmencita Pérez (piano) y Pascual Roig (tenor). Obras de Bach, Grieg, Saint-Saëns, Wagner, Liszt y Massenet.
2-6	Ateneo Mercantil: recital de Amparo Iturbi. Obras de Scarlatti, Arenda, Granados, Scriabin, Rachmaninoff, Villar,

	Chopin y Schutt.
1-8	Conservatorio: concierto de violín de Teodoro Werner. No constan las obras
6-11	Sociedad Filarmónica: concierto de Pau Casals, con una orquesta de cámara (de Valencia) dirigida por Raventós. Obras de Haydn, Bach, Max Bruch, Schumann, Mozart y Beethoven.
3-12	Sociedad Filarmónica: concierto de piano de Carmencita Pérez. Obras de Bach, Daquin, Beethoven, Chopin, Debussy, Liszt, Schubert, Albéniz, Granados y Rameau.

<b>Fecha</b>	<b>Conciertos Año 1918</b>
8-1	Sociedad Filarmónica: concierto de piano de Pilar Bayona Obras: Bach, Haendel, Albéniz, Chopin, Ravel y Liszt.
12-1	Sociedad Filarmónica: concierto del "Cuarteto Arbós": Arbós (violín), Francés (viola), Cassaux (chelo) y Viana da Motta (piano).
14-1	Sala Beethoven: concierto de guitarra de García
14-1	Conservatorio: concierto de violín de Werner.
18-1	Sala Beethoven: concierto de piano de José García Badenes
21-1	Sala Beethoven: concierto de piano de José García Badenes. Obras: Beethoven, Chopin, Debussy, Granados, Mendelshon, Fco. Cuesta, R. Villar y A. Salazar.
24-1	Sociedad Filarmónica: 1er concierto de piano de Emeric von Stefaniai Obras: Beethoven, Schumann, Brahms, Dohnany, Chopin, Granados, Mendelshon, Kreisler y Liszt.
26-1	2º concierto de Emeric von Stefaniai. Obras: Bach, Schumann, Liszt, Chopin, Mendelshon y Schubert.
10-2	Sala Beethoven: concierto de José y Amparo Iturbi Obras: Galuppi, Mozart, Schubert, Saint-Saëns, Chabrier y Chavarri
12-2	Conservatorio: 1er concierto del "Cuarteto Arbós": Arbós (violín), Francés (viola), Cassaux (chelo) y Viana da Motta (piano). Obras: Beethoven, Grieg y Fauré.
14-2	2º concierto del "Cuarteto Arbós". Obras: Brahms, Fauré, Dvorak y Weber.
5-3	Sociedad Filarmónica (Conservatorio): 1er. concierto de la Orquesta de Cámara de Valencia. Eduardo López-Chavarri (director) y Joaquin Nin (piano). Obras de, J. S. Bach y Ph. E. Bach, Parry y Corelli
6-3	2º concierto de la Orquesta de Cámara de Valencia. Obras de J.S. Bach, J Ch. Bach, Weingartner, Cuestay Taylor. Sólo Nin: Scarlatti y Liszt.

15-3	Teatro Principal: 1er concierto de Arturo Rubinstein. Obras: Beethoven, Albéniz y Chopin.
18-03	2º concierto de Arturo Rubinstein. Obras: Chopin, Albéniz, Medtner, Debussy y Liszt.
20-3	3º concierto de Arturo Rubinstein. Obras: Schumann, Chopin, Albéniz y Liszt.
22-3	4º concierto de Arturo Rubinstein. Obras: Schumann, Chopin, Albéniz, Granados, Falla, Scriabin, Liszt y Wagner.
25-3	5º y último concierto de Arturo Rubinstein. Obras: Chopin, Albéniz, Rachmaninof, Mendelssohn, Ravel, Liszt y Schubert.
21-4	Teatro Olympia: 1er. concierto de Mario Mateo (violín) Obras: Ríes, Beethoven, Schumann, Gemianini, Wienawsky, Kreisler y Sarasate.
25-4	2º concierto de Mario Mateo. Obras: Mendelssohn, Svendsen, Ríes, Zarzicky, Schumann, Náchér y Gemianini.
3-5	Conservatorio: conciertos de Guillermo Cases (piano). Obras 1er concierto: Scarlatti, Mozart, Beethoven, Chopin, Sauer, Mendelssohn, Liszt y Borodin Obras 2º concierto: Gluck, Mozart, Sindnig, Granados, Albéniz, Chopin y Liszt.
28-6	Teatro Principal: 1er concierto Pau Casals y Eduardo Risler. Obras de Beethoven y Mozart.
29-6	Concierto del Trío Ortí (violín), Gassent (chelo), y Marco (piano)
30-6	Teatro Principal: 2º concierto de Casals y Risler. Obras de Saint-Saëns, Rameau, Couperin, Doquin, Debussy, D'Indy, Sammartini, Fauré y Rachmaninoff.
30-11	Sociedad Filarmónica: 1er concierto del "Cuarteto Londres" de cuerda. Obras: Beethoven, Debussy y Mac Ewen.
1-12	2º concierto del "Cuarteto Londres" de cuerda. Obras: Schubert, H. Waldo Warner y Dvorak.
22-12	Sociedad Filarmónica: 1er concierto de Francisco Costa (violín) y Tomás Terán (piano). Obras: Beethoven, Bach, Granados, Mozart, Couperín, Kreisler.
24-12	2º concierto de Francisco Costa y Tomás Terán. Obras: Lazzari, Scarlatti, Brahms, Chopin, Sarasate y Kreisler

Fecha	Conciertos Año 1919
30-1	Sociedad Filarmónica: Conservatorio 1er concierto de la Orquesta de Cámara de Valencia. Obras: Corelli, Weingaertener, Jorge de Saint-Gorges, José García Badenes y Grieg.
S 1-2	// 2º Concierto de la Orquesta de Cámara de Valencia. Obras: Händel, Raff, Weinwurm y A. Noguera.
13-2	Sala Beethoven: 1er concierto Leopoldo Querol (piano) Obras: Chopin, Rachmaninoff, Debussy, Cuesta y Granados.
16-2	2º concierto Leopoldo Querol (piano) Obras: Beethoven, Chopin, Borodine, Debussy, Albéniz y Granados.
23-2	Apolo: 1er. concierto Llácer-Cassadó (al piano J.Mª Franco) Obras que interpretó Llácer: Gluck, Verdi, Usandizaga, Villar; Schubert y Mozart. Obras de Cassadó : Locatelli, Fauré, Saint-Saëns, Chopin y Schumann.
25-2	2º concierto Llácer-Cassadó. Obras Llácer: Paisiello, Mozart, Schumann, Massenet, Puccini, Bellini y Catalani. Obras de Cassadó: Boccherini, Rameau, Dunkler, Wagner, Bach y Haendel. Al final los dos juntos.
26-2	Sociedad Filarmónica: Conservatorio 1er concierto "Trío de Barcelona": Mariano Perelló (violín), Pedro Marés (chelo) y Ricardo Vives (piano) Obras: Mozart, Loillet, Beethoven, Arensky.
27-2	2º concierto "Trío de Barcelona". Obras: Beethoven, Brahms, Gade y Granados.
16-3	Teatro Principal: 1er concierto de Juan Manén (violín). Obras: Mozart, Bach, Paganini, Sarasate, Chopin y Bazzini.
18-3	2º concierto de Juan Manén. Obras: Saint-Saëns, Tartini, Paganini, Raff, Schubert y Sarasate.
6-4	Conservatorio: 1 <sup>er</sup> . concierto de Angel Grande (violín) y Leopoldo Querol (piano). Obras: Mendelsshon, Beethoven, Chopin, Wieniawsky, Kreisler, Paganini, Moreno Torroba.
7-4	2º concierto de Angel Grande y Leopoldo Querol. Obras: Beethoven, Max Bruch, Vieuxtenyes, Granados, Schubert, Wieniawsky, Couperin-Kreisler y Sarasate.
25-4	Sociedad Filarmónica: 1 <sup>er</sup> . concierto de Ricardo Viñes (piano) Obras: Bach, Luigi Rossi, P. Antonio Soler, Balakirev, Glinka, Ravel, E. Satie, Debussy, Albéniz, Falla, Turina y Granados.
27-4	2º concierto de Ricardo Viñes. Acompañado por la Orquesta de Cámara de Valencia. Director: E. López Chavarri.



	Obras: C. M <sup>o</sup> Weber, R. Korsakoff, Borodine, Liadow, Mussorgsky, Grieg.
27-4	Teatro Principal: 1 <sup>er</sup> concierto de Juan Manén (violín) y García Badenes (piano). Obras: Max Bruch, Saint-Saëns, Wagner y Manén.
30-4	2 <sup>o</sup> concierto de Juan Manén y García Badenes. Obras: Lalo, Paganini, Wieniawsky, Chopin, Sarasate, Albéniz y Granados.
6-5	Principal: 1 <sup>er</sup> . concierto de Emil Rislér (piano) Obras: Beethoven, Liszt, Schumann, Weber y Chopin.
8-5	2 <sup>o</sup> concierto E. Rislér. Obras: Beethoven, Liszt, Chopin, R. Han. Cholviner, Granados.
9-5	Concierto García Badenes (piano) y José Navarro (piano y director de orquesta) Obras: Weber, Giner, Schubert, Debussy, Chopin, Grieg y Francisco Cuesta.
21-5	Sociedad Filarmónica: Conservatorio. 1 <sup>er</sup> . concierto de Francisco Benetó (violín) y E. Aroca (piano). Obras: C. Franck, Bach; Couperin, Wieniawsky, Sarasate y Rachmaninoff, Debussy, Turina y Chopin.
22-5	2 <sup>o</sup> concierto de Francisco Benetó y E. Aroca. Obras: Schumann, Albéniz, Chapín, Bach, Saint-Saëns, Martín, Mozart y Leken.
28-5	Sala Beethoven: Amparo Peris (violín), Trío Monzonís: Monzonís (violín), Hurtado (Chelo) y Balaguer (piano) y voces femeninas.
1-6	Sociedad Filarmónica: Conservatorio 1er. concierto de Aga Lahowska (cantante) y Joaquín Turina (pianista y compositor). Obras de Turina
3-6	2 <sup>o</sup> concierto de Aga Lahowska y Joaquín Turina. Obras: Lully, Weckerlin, Schumann, Brahms, Obradors, Balakirev, Mussorgsky, Paderewsky, Chopin, Szopsky y Turina.
9-11	Sociedad Filarmónica. Conservatorio: 1er concierto de Miccio Horszowski (piano) Obras: Frescobaldi, C. Franck, Ravel, Debussy, E. Granados y Chopin.
10-11	Sociedad Filarmónica: 2 <sup>o</sup> concierto de Horszowski. Obras: Frescobaldi, Mozart, Beethoven y Schumann.
20-11	Principal: 1 <sup>er</sup> . concierto de Cassadó (violonchelo) Obras: Bach, Locatelli, Beethoven, Schumann, Wagner, Casals, Mozowsky, Valls, Arensky y Chopin.
22-11	2 <sup>o</sup> concierto de Cassadó. Obras: Mozart, Haydn, Boccherini, Fauré, Oidor, Debussy, Ravel, Saint-Saëns, Max Bruch, J. Cassadó, Buxó y Popper.
6-12	Sociedad Filarmónica. Conservatorio: 1er concierto del "Trío de París". Ivonne Austruc (violín), Margarita Caponsachi (chelo) y Lucía Caffaret

	(piano) Obras: Mozart; V. d'Indy, Schumann,
7-12	2º concierto del "Trío de París". Obras: Schubert, Saint-Saëns, Liszt, Bach, Beethoven.
14-12	Teatro Principal: 1º concierto de A. Rubinstein. Obras: Bach, Saint-Saëns, Debussy, Ravel, Albéniz y Chopin.
16-12	2º concierto A. Rubinstein. Obras: Schumann, Chopin, Albéniz, Scott, Ravel Liszt y Beethoven.
18-12	// 3er. concierto A. Rubinstein. Obras: Bach, Liszt, C. Franck, Ravel, Albéniz, Vuillemin, Chopin, Debussy, Schubert y Beethoven.

Fecha	Conciertos Año 1920
14-1	Conservatorio: 1º concierto del Trío formado por Bilewsky (violín), Andrés Levy (violonchelo) y Ricardo Viñes (piano). Obras de Beethoven, Brahms y Saint-Saëns
15-1	2º concierto del Trío Bilewsky, Andrés Levy y Ricardo Viñes. Obras de Beethoven, Breval, Pugnani, Lully, Francoeur, Moret y Mendelsshon.
20-1	Teatro Principal: 1º concierto de clavecín de Wanda Landowska. Obras de Byrd, Chopin, Praetorius, Champion, Bach, Mozart, Martini, Couperin, Schubert y Weber.
22-1	2º concierto de Wanda Landowska con acompañamiento de pequeña orquesta. Obras de Bach, Kuhnán, Mozart, Couperin, Rameau y Haendel.
24-1	// 3er concierto de Wanda Landowska. Obras: Mozart, Haydn, Daguin, Scarlatti y Bach.
1-2	Teatro Apolo: 1er concierto de Costa (violín) y Longas (piano). Obras de C. Franck, Chopin, Granados, Couperin, Schubert, Back, Francoeur, Buxó y Mozart.
4-2	2º concierto Costa y Longas. Obras de Mozart, Fauré, Beethoven, Martín, Tartini, Pugnani, Albéniz y Granados.
10-2	Teatro Principal: 1er concierto de Andrés Segovia (guitarra). Obras de Sor, Bach, Mendelsshon, Mozart, Tárrega, Vieuxtemps, Granados y Albéniz.
12-2	2º concierto de Andrés Segovia. Obras de Lloret, Tárrega, Malats, Coste, Chopin, Bach, Haendel, Sor,

	Granados y Albéniz.
15-2	Eslava: 3er concierto de Segovia. Obras de Sor, Tárrega, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Albéniz, Malats y Coste.
29-2	Principal: Concierto de Emilia Frassinetti (violín) y José Badenes (piano) Obras de C. Franck, Saint-Saëns, Wieniawski, Sarasate y Paganini.
3-3	Eslava: 1er. concierto del violonchelista Gálvez Obras de Saint-Saëns, Bach, Rubio y Popper.
15-4	Principal: 1er. concierto de Manén (violín) y Pura Lago (piano) Obras de Mendelssohn, Beethoven, Doguin, Bach y Sarasate.
17-4	2º concierto de Manén y Pura Lago. Obras de Max Bruch, Bach, Saint-Saëns, Schubert, Sarasate, Chopin y C. Franck.
26-4	Sociedad Filarmónica: 1 <sup>er</sup> concierto del "Cuarteto Rose" de cuerda Obras: Mozart, Debussy y Beethoven.
27-4	2º concierto del "Cuarteto Rose". Obras de Haydn, Schumann y Dvorak.
13-5	Conservatorio: 1 <sup>er</sup> concierto de piano de Leopoldo Querol. Obras de Paradís, Friedmann Bach, Haydn, Rachmaninoff, Debussy, Castelnuovo-Tedesco.
14-5	2º concierto de Leopoldo Querol. Obras de Bach-Liszt, Mac Dowell, Oscar Esplá, Falla, López Chavarri y Francisco Cuesta.
28-11	Teatro principal: 1er concierto de piano de Friedman. Obras: Bach-Busoni, Chopin, Gartner-Friedman y Liszt.
29-11	2º concierto de Friedman. Obras de Schubert, Chopin, Friedman y Wagner-Liszt.
30-11	3er concierto de Friedman. Obras de Wagner-Liszt, Johann Strauss, Gluck, Mozart, Daudrien y Friedman.
3-12	En la Filarmónica: 1 <sup>er</sup> concierto del Trío Hayot (violín), Hekking (violonchelo) y Ciampi (piano). Obras de Beethoven, Rachmaninoff y d'Indy.
4-12	2º concierto del Trío Hayot, Hekking y Ciampi. Obras de Brahms, C. Franck y B. Lalo
17-12	Actos de celebración del 150 aniversario del nacimiento de Beethoven. Ateneo Musical: "Romanza en fa" para violín y piano a cargo de Jimeno y Balaguer. "Variaciones" para chelo y piano por Molina y Balaguer. "Sonata patética" por el pianista García Badenes.
18-12	En la Filarmónica: 1 <sup>er</sup> concierto de Wanda Landowska. Obras de Haendel, Mozart, Bach, Beethoven; Couperin, Pasquín, Daquin y Daudrien.
19-12	2º concierto de W. Landowska. Obras de Bach, Pachelbel, Mozart, Scarlatti, W. Byrd, Couperin y Rameau.

20-12	3er. concierto de W. Landowska. Obras de Haendel, Kulman, Bach y Rameau.
-------	---

Fecha	Conciertos Año 1921
13-1	Principal: 1er. concierto de Emil Saüer. Obras de Bach, Beethoven, Schubert, Mendelsshon, Chopin, Sauer y Liszt.
15-1	2º concierto de Emil Saüer. Obras de Rameau, Beethoven, Shumann, Chopin, Liszt y Sauer
26-1	Sociedad Filarmónica: 1er. concierto del "Cuarteto Wendling" de cuerda de Stuttgart. Obras de Brahms, Mozart y Borodin.
27-1	2º concierto del "Cuarteto Wendling". Obras de Beethoven, Debussy, Borodin y Haydn.
23-2	Conservatorio. Sociedad Filarmónica: 1er. concierto de Tina Lerner. Obras de Mozart, Sgambatti, Weber, Chopin, Schumann, Balakirev, Rachmaninoff, Debussy y Liszt.
24-2	2º concierto de Tina Lerner. Obras de Chopin (solo)
4-3	Conservatorio. Sociedad Filarmónica: presentación del "Trío Valencia": Ismael Simó (violín), J.Mª Lloret (chelo) y Emilio Moreno (piano) Obras de Mozart, Beethoven y Arensky.
7-3	Conservatorio. Sociedad Filarmónica: 2º concierto del "Trío Valencia". Obras de Mozart, Brahms, Haydn y Schumann.
9-3	3er. concierto del "Trío Valencia" y Antonio Fornet (piano) Obras de Gurlitt, Paradies, Schumann, Chopin, Debussy, Rachmaninoff y Arensky.
13-3	Sociedad Filarmónica: "Cuarteto Rose" de cuerda de Viena. Obras de Beethoven.
18-3	Ateneo Musical: Concierto de Fernando Molina (chelo) y José Alonso (piano). Obras de Saint-Saëns Rubinstein, Glazunow, Bach, Martini, Cesar Cui y Fco. Cuesta.
18-5	Olympia: 1er concierto del "Cuarteto vocal de la Capilla Sixtina". Obras de Palestrina, Debussy, Letory, Donati y Muller.
19-5	2º concierto del "Cuarteto vocal de la Capilla Sixtina". Obras de Donavan, E. Torres, Rossini, Somma, Perosi, Gastoldi, Verdelot, Muller y Jannequin.
20-5	Sociedad Filarmónica: 1er. concierto del "Quinteto de la Haya" (cuarteto de cuerda y piano).

	Obras de Mozart, C. Franck y Meter van Turcoy.
21-5	2º concierto del "Quinteto de la Haya". Obras de Mozart, Ravel y C. Franck.
21-5	4º concierto del "Cuarteto vocal de la Capilla Sixtina". Obras de Victoria, Palestrina, Viadana, Marenzio, Jannequin, Gastoldi, Kahler y Letory.
22-5	5º concierto del "Cuarteto vocal de la Capilla Sixtina". Obras de Perosi, Breithembach, Rofice, Rossini, Palestrina, Gastoldi, Verdelot, Donati y Muller.
23-5	6º concierto del "Cuarteto vocal de la Capilla Sixtina". Obras de Victoria, Palestrina, Somma y Viadana,
26-5	Principal: 1er concierto de la "Agrupación vocal de la Capilla Sixtina". Obras de Perosi, Palestrina, Victoria y Viadana.
28-5	2º concierto de la "Agrupación vocal de la Capilla Sixtina". Obras de Perosi, Palestrina y Victoria
12-6	Principal: 1er concierto de la "Agrupación vocal de la Capilla Sixtina". Obras de Palestrina, Victoria y Perosi.
14-6	2º y último concierto de la "Agrupación vocal de la Capilla Sixtina". Obras de Perosi, Victoria, Viadana, Palestrina y Marenzio.
15-6	Sociedad Filarmónica: 1er concierto de Carlota Dahmen (soprano) y J. Turina. Obras de Schumann, Schubert, Brahms, Wagner, Massenet y Tchaikowsky.
16-6	2º concierto de la "Agrupación vocal de la Capilla Sixtina". Obras de Cornelius, Grieg, Marx, Franz, Rubinstein, Henschel, Strauss, Wagner y Weber.
16-11	Sociedad Filarmónica: 1er. concierto de Renée Chemet (violín) Obras de Haendel, Mozart, Samman, Field, Heffat, Dussek, Beethoven, Saint-Saëns y Kreisler.
17-11	2º concierto de Renée Chemet. Obras de Tartini, Pugnán, Beethoven, Sinigaglia, Sanmartín, Couperin y Scarlatti.
15-12	Sociedad Filarmónica: el Coro Nacional de Ucrania. Obras de Stetzenko, Leontovitch, y otros compositores de Ucrania.

<b>Fecha</b>	<b>Conciertos Año 1922</b>
24-1	Sociedad Filarmónica: concierto de piano de Fernando Ember. Obras de Chopin, Grieg, Liszt, Schumann, Dohnany, y Kodaly.
14-2	Sociedad Filarmónica. Conservatorio: concierto de piano de José Iturbi. Obras de Mozart, Chopin, Debussy, S. Rosa y Liszt.

3-3	2º concierto de José Iturbi. Obras de Chopin, Brahms, Paganini, Ravel, Balakirew, Granados y Albéniz.
9-3	Teatro Principal: 1er concierto del “Cuarteto Wendling” de cuerda. Obras de Hugo Wolff, Beethoven, Debussy y Tchaikowsky.
10-3	2º concierto del “Cuarteto Wendling”. Obras de Beethoven, Mozart y Borodin.
24-3	Teatro Principal: 1er concierto de piano de Emil Saüer. Obras de Haydn, Beethoven, Chopin, Sgamlatti y Liszt.
26-3	2º concierto de Emil Saüer. Obras de Schumann, Bach, Schubert, Mendelssohn, Chopin y Liszt.
27-3	Sociedad Filarmónica. Conservatorio: concierto del “Quinteto Rose” (cuarteto de cuerda con piano) Obras de Mozart, Borodin y Schumann.
2-4	Teatro Principal: 1er concierto de piano de Pilar Bayona. Obras de Liszt, Beethoven, Schumann, Debussy, Falla, Albéniz y Usandizaga.
4-4	2º concierto de Pilar Bayona. Obras de Haendel, C. Franck, Chopin, Debussy, Padre José Antonio y Albéniz.
30-4	Teatro Principal: 1er concierto de Thibaud (violín) y Terán (piano). Obras de G. Enesco, Albéniz, Schubert, C. Franck, y Granados.
2-5	2º concierto de Thibaud y Terán. Obras de Scarlatti, Rachmaninoff, Schumann, Liszt y Granados.
12-5	Teatro Principal: 1er concierto de piano de A. Rubinstein. Obras de Albéniz, C. Franck, Brahms, Scriabin, Prokofieff, Stravinsky y Beethoven.
13-5	Sociedad Filarmónica: concierto de Pablo Kochanski (violín) y José Cubiles (piano). Obras de Beethoven, Tartini, Rachmaninoff, Scriabin, Albéniz y Schubert.
14-5	Teatro Principal: 2º concierto de piano de A. Rubinstein. Obras de Bach, Beethoven, Chopin, Debussy, Poulenc, Liszt y Albéniz.
21-5	3er. concierto de piano de A. Rubinstein. Obras de Bach, Liszt, Beethoven, Albéniz, Debussy y Scriabin.
23-5	4º concierto de piano de A. Rubinstein. Obras de Chopin y Liszt.
17-11	Sociedad Filarmónica (Conservatorio): Cuarteto Inglés de cuerda. Obras de Schubert, H. Waldo Warner y Beethoven.
28-11	Sociedad Filarmónica. Conservatorio: concierto del “Quinteto de Madrid”: Joaquín Turina (piano), Conrado del Campo (viola), Julio Francés (1er violín), Odón González (2º) y Luis Villa (chelo) Obras de Schumann, C. Franck y Dvorak
5-12	Sociedad Filarmónica. Teatro Olympia: concierto de piano de José Iturbi.

	Obras de Beethoven, Liapunow, Rachmaninoff, Balakirew, Granados y López Chavarri.
17-12	Sociedad Filarmónica: concierto de piano de José Iturbi. Obras de Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Debussy, Chopin y Liszt.
21-12	Sociedad Filarmónica: concierto de lieder: Vera Janacópulos (soprano) y Lola Schelepianoff (piano). Obras de Schumann, Albéniz, Granados, Braga y Debussy.

<b>Fecha</b>	<b>Conciertos Año 1923</b> (Hasta el inicio de la dictadura de Primo de Rivera: 23 de septiembre)
9-1	Teatro Principal: concierto de piano de Leopoldo Querol. Obras de Beethoven, Schubert, Chopin, Debussy, Palau, López Chavarri y Albéniz.
16-1	Sociedad Filarmónica: concierto de la violinista Noelia Cousin. Obras de Mendelssohn, Paganini, Beethoven, Bach, Tartini, Habay, Saint-Saëns y Chopin.
16-2	Teatro Ruzafa: 1er concierto de piano de Emil Saüer. Obras de Bach, Beethoven, Schumann, Hummel, Chopin, Smetana, Wagner y Granados.
17-2	2º concierto de Emil Saüer. Obras de Beethoven, Schubert, Chopin y Grieg.
20-2	3er concierto de Emil Saüer Obras de Beethoven, Schumann, Chopin, Saüer y Liszt.
15-3	Sociedad Filarmónica. Teatro Principal: concierto del "Cuarteto Budapest" de cuerda. Obras de Mozart, Smetana y Beethoven.
22-3	Sociedad Filarmónica. Teatro Principal: concierto del violinista Joseph Szigeti. Obras de Haendel, Bach, Mozart, Schubert, Milhaud, Dvorak y Habay.
8-4	Sociedad Filarmónica. Teatro Principal: concierto del "Cuarteto Capet" de Paris de cuerda. Obras de Mozart, Beethoven y Debussy.
12-4	Teatro Eslava: 1er concierto de Marcel Derrieux (violín) y José García Badenes (piano). Obras de Cesar Franck, Bach, Schumann, Chopin, Saint-Saëns, Dittersdorf, Ravel y Kreisler.
14-4	Sociedad Filarmónica. Concierto de Kochanski (violín) y Terán (piano) Obras de Grieg, Tartini, Rimsky-Korsakow, Wieniawsky, Chopin y Albéniz.
15-4	Teatro Eslava: 2º concierto de Marcel Derrieux (violín) y José García Badenes (piano). Obras de Brahms, Rachmaninoff, Leverac, Falla, Wagner, Franchoeur, Schumann, Kreisler, Wieniawsky, Dittersdorf y Pierné.
18-4	Sociedad Filarmónica: concierto de piano de Jacinto Ruiz Manzanares

	con trío de cuerda. Obras suyas.
19-4	Teatro Eslava: 1er concierto de E. Saüer (piano). Obras de Haydn, Beethoven, Chopin, Liszt y J. Strauss.
22-4	2º concierto de E. Saüer. Obras de Beethoven, Chopin, Sgambatti, Schubert, Schumann, Saint-Saëns, Mendelsshon y Liszt.
1-5	Sociedad Filarmónica: concierto de violonchelo de Guillermina Suggia con José Balsa (piano). Obras de Sammartini, Bach, Saint-Saëns, Fauré, Schumann, y Bocherini.
2-11	Sala Beethoven: concierto de piano de Encarnación y Abelardo Mus. Obras de Kreisler, Mozart y Beethoven.

Del análisis de los datos que acabamos de exponer, podemos colegir bastantes conclusiones interesantes. Recapitulemos, por el momento, aquellas que conciernen a la práctica y el consumo social del género musical camerístico:

- Hay un desarrollo manifiesto de la música de cámara a partir de la creación de la Sociedad Filarmónica.
- Se advierte una numerosa presencia de grupos de cámara (en sus diferentes modalidades: solistas, dúos, tríos, cuartetos, quintetos, orquestas de cámara y otro tipo de formaciones) que indican la progresiva penetración de este género en la cultura musical valenciana.
- El crecimiento de la música de cámara se constata tanto por el incremento de actuaciones de músicos y de conjuntos foráneos como por la cada vez más habitual presencia de grupos formados por músicos españoles y valencianos.



- La prensa valenciana, a través de la crítica musical, ejercerá durante los años que ocupan este estudio (1912-1923) un cometido esencial para promover la implantación y difusión de la música de cámara entre la sociedad valenciana. Desde los diarios valencianos, se respalda y potencia el nacimiento y desarrollo de los músicos y grupos autóctonos. La crítica musical ejercerá en este contexto una clara función orientadora que chocará, en bastantes casos, con la indiferencia del público, como veremos más adelante. La programación musical, durante estos años, suele incluir a artistas valencianos como José Iturbi, Amparo Iturbi, Guillermo Casas, José García Badenes, Leopoldo Querol, Leopoldo Magenti (pianistas), Pepita Roca (guitarrista) y Francisco Benetó (violinista), por citar algunos de los más frecuentes. También los grupos de cámara integrados por músicos de la tierra -entre los cuales podemos citar al *Trío Ortí*, *Trío Monzonís*, *Trío Valencia*, *Sexteto Eslava* y la ya mencionada *Orquesta de Cámara de Valencia*- tienen su cuota de protagonismo en la vida musical valenciana gracias al esfuerzo de los programadores (empresarios e instituciones) y al apoyo de la prensa, mediante la promoción previa y la posterior crítica musical.

#### **3.1.4. LA MÚSICA SINFÓNICA.**

Comentábamos anteriormente el retraso cultural de la sociedad valenciana por lo que se refiere a la música de cámara, en el periodo que enmarca el final del siglo

XIX y el principio del XX. Respecto a la música sinfónica, la situación no era distinta.

Una anécdota relatada por López-Chavarri Marco así lo refleja:

*Ocurrían casos en la Valencia musical verdaderamente inimaginables, tal, por ejemplo, el de Sarasate, (...), la última vez que aquí estuvo, de dos conciertos anunciados no dio el segundo por no haber orquesta asequible para el caso.*<sup>151</sup>

En una entrevista publicada en la revista *Ritmo* algunos años antes, López-Chavarri Marco se refería al mismo suceso, poniendo el énfasis en la pobre respuesta del público:

*Cuando por vez primera tocó en Valencia Sarasate, produjo el delirio: teatro lleno, serenatas y cortejos con antorchas, banquetes,... ¡qué se yo! En cambio, la última vez que a Valencia vino, vio tan desanimado el Teatro Principal (además de ciertas cuestiones con los profesores de orquesta, que Sarasate hubo de marcharse sin dar el segundo anunciado concierto. Valencia no se daba cuenta de lo que perdía su crédito musical en tales ocasiones. Y no fue el caso de Sarasate el último.*<sup>152</sup>

En Valencia, durante aquellos años, no existía una orquesta estable:

---

<sup>151</sup> LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, E.: *A la Sociedad Filarmónica de Valencia...*, *Op. cit.*, p. 24

<sup>152</sup> BERENGUER, E.: *Eduardo L. Chavarri y la música valenciana.*, *Op. cit.*, pp. 9-10.

*La denominada Orquesta Sinfónica del Teatro Principal, por ejemplo, se disolvía al terminar la temporada lírica para la que habían sido contratados.*<sup>153</sup>

Conciertos de orquesta sinfónica sólo se daban ocasionalmente, hasta que organizó algunas series el maestro Valls.

José Valls (Cocentaina 1847-1909) era un músico que *después de dirigir zarzuelas en Valencia, llegó a dirigir en el teatro de la Zarzuela de Madrid. Efectuó varias tournées por el norte de España, desplazándose también por otros lugares en compañía del tenor Berges y otras notabilidades de la época*<sup>154</sup>. Más tarde retornaría Valls a Valencia. Fue entonces cuando fundó la *Sociedad de Conciertos Artístico-Musical* en un intento de impulsar los conciertos sinfónicos:

*En el teatro Princesa se dieron las primeras sesiones de Cuaresma, que tuvieron gran éxito, dándose a conocer por primera vez en esta con obras de Saint-Saëns, como la “Danza Macabra”, “Phaeton”, etc.*<sup>155</sup>

Esta Sociedad de Conciertos estaba integrada inicialmente por sesenta y cuatro músicos. La actividad de esta orquesta se repartía entre los conciertos que se daban durante el invierno en el teatro Princesa, y los que tenían como escenario el *Skating-Garden*, en el periodo estival. Esos últimos fueron los que tuvieron una mayor repercusión:

<sup>153</sup> GONZÁLEZ, C.: *La Música Orquestal*. En Bueno Camejo, F. C. (dir.): “Un siglo de Música en la Comunidad Valenciana”. El Mundo Unidat Editorial, Valencia, 1998, p. 39.

<sup>154</sup> LÓPEZ-CHAVARRI ANDUJAR, E.: *Cien años...*, *Op. cit.*, p. 35.

<sup>155</sup> *Idem*, p. 27.

*Los conciertos orquestales más significados eran los de verano, en terrenos del jardín del Santísimo, donde un parque de patinar (“Skating-Garden” se llamaba) fue convertido en patio de butacas. Este lugar estaba por donde hoy se ven, cerca de la entrada de la Alameda, los colegios de las Esclavas y las Escuelas Pías.<sup>156</sup>*

No obstante, aunque el teatro Princesa y el *Skating-Garden* fueron los escenarios habituales de la orquesta de Valls, hay constancia documental de la presencia previa de la Sociedad de Conciertos en la temporada 1878-79 del Teatro Principal. El propio López-Chavarri Marco, en una amplia crónica titulada *Cincuenta años de teatro Principal* lo confirma:

*Entonces presentóse otra novedad: la de los conciertos sinfónicos. Organizose la Sociedad de Conciertos y la dirigió el maestro Valls, teniendo los conciertos mucha aceptación.<sup>157</sup>*

La labor del maestro Valls y la Sociedad de Conciertos, en aras de la implantación de la música sinfónica en Valencia, fue encomiable. Si bien no abordaron el repertorio sinfónico de más calado -las sinfonías clásicas y románticas-, dieron a conocer al público valenciano gran número de poemas sinfónicos y piezas orquestales. Entre otras consideraciones, a la orquesta del maestro Valls le cabe el honor de haber estrenado algunos de los poemas sinfónicos más famosos de Salvador Giner como *Una nit d'albaes* y *Es chopá hasta la Moma*. Pero por encima de cualquier circunstancia, el esfuerzo del maestro Valls sirvió para crear, en

<sup>156</sup> LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, E.: *A la Sociedad Filarmónica...*, *Op. cit.*, pp. 24-25.

<sup>157</sup> *Las Provincias: Cincuenta años de teatro Principal*, 31 de enero de 1916.

palabras de López-Chavarri Andujar, *un público preparado para posteriores empresas orquestales*.<sup>158</sup>

Un salto de calidad, en lo que respecta a la música sinfónica en Valencia, se produjo a partir del impulso personal de otro gran músico, Andrés Goñi:

*Esta elevación de la música sinfónica la trajo más tarde a Valencia don Andrés Goñi, quien dio a conocer sinfonías de Beethoven, acaso de Mozart, y fragmentos de Wagner.*<sup>159</sup>

Goñi representó en aquellos tiempos de letargo musical un acicate para la cultura musical valenciana, consiguiendo que esta despertara del sueño en el que estaba dormida. Con un sólido prestigio –excelente violinista, ocupó la cátedra de esta especialidad en el Conservatorio de Valencia y había sido, anteriormente, director de la Orquesta del Gran Casino de San Sebastián- aglutinó una serie de músicos de la ciudad en torno a él (profesores y estudiantes del Conservatorio, en su mayoría) y fundó una Orquesta con la que interpretó una gran cantidad de obras clásicas y románticas, muchas de ellas desconocidas por el público de Valencia.

No obstante, este impulso que insufló en el mundo musical valenciano fue efímero. Al ser nombrado para un cargo eminente en el Conservatorio de Lisboa, abandonó Valencia y sumió a nuestra ciudad otra vez en el letargo musical.

Y así continuó bastante tiempo, pero no sin que se dieran experiencias fallidas de formar orquestas estables durante estos años, como el intento del maestro Bellver

---

<sup>158</sup> LÓPEZ-CHAVARRI ANDUJAR, E.: *Cien años...*, *Op. cit.*, p. 27.

<sup>159</sup> BERENGUER, E.: *Eduardo L. Chavarri...*, *Op.cit.*, pp.9-10.

allá por el año 1912. En agosto de ese año se habla en la prensa valenciana de los esfuerzos del citado maestro y de otros músicos, como el violonchelista Molina, por formar una agrupación orquestal llamada *Orquesta Sinfónica*. Incluso el Sr. Pérez Aleixandre elaboró un reglamento y fue aprobado por el Gobernador Civil. La edición de *Las Provincias* del 19 de junio de 1913 incluye una crítica musical de la actuación en los Viveros de una orquesta sinfónica dirigida por el maestro Bellver.

Sin embargo, este proyecto no cristalizó y hubieron de pasar casi cuatro años hasta que al fin surgió en el panorama musical valenciano la *Orquesta Sinfónica de Valencia*.

La noticia relativa a la formación de esta nueva orquesta produjo una gran expectación en los círculos musicales y entre los representantes de la prensa especializada, que vieron cumplido el anhelo de que Valencia pudiera contar, por fin, con una orquesta sinfónica estable. Valgan como ejemplo estas líneas que escribe Ignacio Vidal, crítico musical de *El Mercantil Valenciano*, en una crónica titulada *La nueva Orquesta Sinfónica*:

*Mañana sábado, en el teatro Principal, comenzará su labor artística la Orquesta Sinfónica de Valencia, de reciente constituida, con lo que se verá satisfecha una aspiración hace muchos años acariciada por los profesores y aficionados valencianos.*

*No haremos mención de las tentativas malogradas, de los ensayos llevados a cabo que abortaron durante ese largo periodo; la gestación de la nueva entidad musical ha sido laboriosa y fecunda en incidentes que hicieron desmayar y desistir a los que gestionaban la realización de tan noble empresa. Referir el vía-crucis que pasaron los que, animados de gran voluntad y sentido práctico, la acometieron, sería cosa larga, y además no conduciría a nada esta mirada retrospectiva, sino a lamentar la carencia de principios societarios que convertía a los profesores en seres a merced de los audaces, de los agiotistas y faltos de ideal.*

*Pero los tiempos han cambiado. La semilla que arrojaron primero el maestro Valls y luego el maestro Goñi, fundador de nuestra escuela de violín, que tantos frutos ha dado, contribuyendo a la eficacia de las nuevas orientaciones de la interpretación artística, no cayó*

*en el terreno estéril, sino que estaba mal cultivado. Esto, unido a las ideas sociológicas y de solidaridad artística que van echando raíz aún entre los más escépticos en estas materias, han creado un ambiente favorable entre el profesorado valenciano músico a la creación de la Orquesta Sinfónica, que ha aprovechado la celosa junta directiva de esta corporación, dignamente presidida por D. José Pérez, el inteligente concertino de violín, y en la que actúa de secretario el experto profesor D. Luis Gallego (...)*<sup>160</sup>

En parecidos términos se pronunciaba el cronista (sin firma) del diario *Las Provincias*:

*Diríase que la primavera ha sido fecunda esta vez y produce flores musicales, de las que andábamos tan ayunos: primero la Orquesta de Cámara y ahora la Sinfónica, vienen a reanimar la vida musical aquí, en donde tanto tiempo nos hemos pasado sin conciertos orquestales*<sup>161</sup>.

El diario *El Pueblo* informaba asimismo, el mismo día 12 de mayo, de la reunión del director de la orquesta, el maestro Arturo Saco del Valle, con los críticos musicales de la prensa valenciana para explicarles el proyecto de la *Orquesta Sinfónica de Valencia*.

Así pues, bajo estos auspicios tan halagüeños, la nueva orquesta realizó su bautismo musical, con su recién nombrado director Arturo Saco del Valle, el día 13 de mayo de 1916 en el Teatro Principal. El concierto constó de tres partes: se interpretó en la primera la obertura nº 3 *Leonora* de Beethoven, el *Preludio* del acto tercero de la ópera *Morel* de Salvador Giner, la *Danza española* nº 3 de Granados y

<sup>160</sup> *El Mercantil Valenciano: La nueva Orquesta Sinfónica*, 12 de mayo de 1916.

<sup>161</sup> *Las Provincias*, 12 de mayo de 1916.

el *Preludio y Muerte de Iseo* de la ópera *Tristán é Isolda* de Wagner. La segunda parte la ocupó la 8ª sinfonía de Beethoven y se cerró el concierto con una tercera parte integrada por las siguientes obras: *Los Preludios* de Liszt, el *Aria* de la *Suite en Re* de Bach y el *Preludio* de *Los maestros cantores* de Wagner.

Desgraciadamente, las expectativas generadas por la creación de esta nueva orquesta nunca se cumplieron y no se consiguió paliar el escaso desarrollo de la música sinfónica en Valencia. La observación atenta de los datos sobre los conciertos realizados por la *Orquesta Sinfónica de Valencia* entre los años 1916 y 1923 confirma esta idea:

Fecha	Conciertos Año 1916
14-5	Teatro Principal: concierto de presentación de la Orquesta Sinfónica de Valencia. Director: Saco del Valle. Obras de Beethoven, Granados, Wagner, Liszt y Bach.
16-5	Viveros Municipales: concierto de la Orquesta Sinfónica de Valencia, con Saco del Valle. Obras de Dvorak, Chapí, Tchaikowsky y Berlioz.
17-5	Teatro Principal: concierto. Director: Saco del Valle. Obras de Mendelsshon, Haendel, Saco del Valle, Saint-Saëns, Wagner, Borodine y Chabrier.
18-5	Teatro Principal: concierto vocal e instrumental. Actuación de la Orquesta Sinfónica de Valencia junto a la Banda Municipal con L. Ayllón en un homenaje a Enrique Granados. Director: Saco del Valle. Obras de Wagner, Bach, Liszt, Saco del Valle, Granados y Barbieri.
8-7	Ateneo Musical. Conservatorio. 1ª parte: Orquesta Sinfónica de Valencia: obras de Beethoven. Director: Saco del Valle. 2ª parte: Orquesta de Cámara de Valencia.
3-8	Plaza de toros. Concierto de la Orquesta Sinfónica de Valencia. Director: Saco del Valle. Obras de Berlioz, Saint-Saëns, Strauss y Wagner.



<b>Fecha</b>	<b>Conciertos Año 1917</b>
8-5	Teatro Apolo: 1er. Concierto de la Orquesta Sinfónica de Valencia. Director: Saco del Valle. Obras de Liszt, R. Strauss, Wagner, S. Giner y Mozart.
9-5	2º concierto. Obras de Weber, Schubert, S. Giner, Beethoven y Wagner.

<b>Fecha</b>	<b>Conciertos Año 1918</b>
18-4	1er concierto de la Orquesta Sinfónica de Valencia. Director: Saco del Valle. Obras: Weber, Saint-Saëns, Wagner, Beethoven, Borodin y García Badenes.
20-4	2º concierto. Obras: Beethoven, Bach, Wagner, Dvorak, Saint-Saëns, Rogelio Villar y Chabrier.
22-4	3er concierto. Obras: Mendelssohn, Rodríguez Pons, Svendsen, Beethoven, Wagner, Granados, Berlioz y Chabrier.

<b>Fecha</b>	<b>Conciertos Año 1920</b>
25-3	Sociedad Filarmónica: Orquesta Sinfónica de Valencia. Director: Matías Guzmán. Obras de Mendelssohn, Wagner, Dvorack, Berlioz y Svendsen.
18-5	Apolo: 1er.concierto de la Orquesta Sinfónica de Valencia. Director: Saco del Valle Obras de Francisco Balaguer, Dvorack, Rimsky Korsakov, Saint-Saëns y Salvador Giner.
20-15	2º concierto Obras de Weber, Mendelssohn, Saint-Saëns, Schumann y Wagner.

<b>Fecha</b>	<b>Conciertos Año 1923</b>
1-3	Teatro Principal: concierto de la Orquesta Sinfónica de Valencia y el pianista Leopoldo Querol. Director: José Lassalle.

	Obras de Mozart, Paderewsky y Wagner.
4-3	2º concierto Obras de Beethoven, Schumann, Chopin, Granados, Jiménez y Cuesta.
17-5	Teatro Principal: concierto de la Orquesta Sinfónica de Valencia y el pianista Leopoldo Querol. Director: José Lassalle. Obras de Haendel, Mozart, Couperin y Haydn.
24-5	2º concierto Obras: integral de Beethoven
27-5	3er concierto Obras de Gretry, Cesar Franck y Berlioz

El primer análisis de los datos ofrecidos nos conduce a afirmar que el impulso ilusionante que supuso la fundación de la *Orquesta Sinfónica de Valencia* fue efímero. La presencia de esta agrupación en la programación musical de la ciudad fue mínima a la vista de los conciertos celebrados durante estos años. El año de arranque de la orquesta (1916), con la euforia que acompaña el inicio de cualquier proyecto, son seis los conciertos realizados. En 1917 son únicamente dos. Tres en 1918. La programación de 1919 no recoge ninguna actuación de la orquesta. En 1920 se realizan tres conciertos. Los años siguientes (1921 y 1922) confirman la caída de la *Orquesta Sinfónica de Valencia* en el pozo del olvido y sólo en 1923 se observa una recuperación que en el futuro nunca llegaría a culminar.

La lectura de estos datos nos lleva las siguientes preguntas: ¿Hay en ese momento histórico un verdadero interés social por la música sinfónica?, ¿Cuáles son los motivos del escaso protagonismo de la *Orquesta Sinfónica de Valencia* en la vida musical valenciana de aquellos tiempos?

Si contrastamos el número de conciertos de cámara realizados -por no decir el de funciones de zarzuela, o incluso la cantidad de representaciones de ópera efectuadas- con el de conciertos sinfónicos, el resultado es evidente: hay un predominio claro de la música de cámara en la programación musical que se ofrece a los valencianos. ¿Responde esto a un desinterés del público por este tipo de música? ¿O más bien son los empresarios y organizadores los que no tienen interés alguno por promocionar ese género musical?

En realidad, no existe una tradición sinfónica en Valencia (salvo aquellas iniciativas de Valls, Goñi o Bellver que hemos comentado al principio de este apartado) que nos incite a pensar en una gran demanda de este género, ni siquiera que garantice una buena acogida de esta forma de manifestación musical. Ante esta coyuntura, tampoco hay que creer que los empresarios van arriesgar su dinero para contratar eventos que no sean del agrado del público y no reporten beneficios comerciales.

Sin embargo, lo que resulta curioso es que mientras la *Orquesta Sinfónica de Valencia* lucha por instaurarse definitivamente en la vida cultural de la ciudad sin conseguirlo, otras formaciones sinfónicas de fuera de Valencia sí encuentran su hueco en la programación de cada año.

Veamos con detenimiento los siguientes datos referidos a conciertos de otras orquestas sinfónicas en Valencia:

Fecha	Conciertos Año 1914
8-6	Sociedad Filarmónica: concierto de la Orquesta Sinfónica de Madrid.

	Director: Enrique Fernández Arbós. Obras de Gluck, Bach, Dukas, Beethoven, R. Strauss y Wagner.
30-10	Sociedad Filarmónica: 1er concierto de la Orquesta Sinfónica de Barcelona. Director: Juan Lamote de Grignon Obras de Bach, César Franck, Granados, Beethoven, R. Strauss, Brahms, Wagner y C.Mª von Weber.
31-10	2º concierto de la Orquesta Sinfónica de Barcelona. Obras de Schumann, Chabrier, L. de Grignon, Brahms, Tschaikowsky, Debussy y Wagner.
6-12	1er concierto de la Orquesta Lassalle. Director: Lassalle Obras de Grieg, Tschaikowsky y Wagner.
7-12	2º concierto de la Orquesta Lassalle. Obras de Grieg, Wagner, Giner y Chavarri.
8-12	3er. concierto de la Orquesta Lassalle. Obras de Wagner, Mozart y Giner.

<b>Fecha</b>	<b>Conciertos Año 1915</b>
1-6	Sociedad Filarmónica: 1er. concierto de la Orquesta Sinfónica de Madrid. Director: Enrique Fernández Arbós. Obras de Wagner, Mozart, Liszt, C. Franck, Elgar y Debussy.
2-6	2º concierto de la Orquesta Sinfónica de Madrid. Obras de Beethoven, Albéniz, Mozart y R. Strauss.

<b>Fecha</b>	<b>Conciertos Año 1916</b>
3-6	Sociedad Filarmónica. Teatro Apolo: 1er. concierto de la Orquesta Sinfónica de Barcelona con Lamote de Grignón. Obras de Berlioz, Borodine, R. Strauss, Rimsky-Korsakow, Manén, Mozart y Wagner.
4-6	2º concierto Obras de Glazunnow, Beethoven, Humperdink, R. Strauss y Rimsky-Korsakow.
18-10	Teatro Principal: 1er. concierto de la Orquesta Sinfónica de Madrid con el maestro Arbós. Obras de Rimsky-Korsakow, Beethoven y Wagner.
19-10	2º concierto Obras de Bach, Beethoven, R. Strauss, Strawinsky, Granados y Wagner.

<b>Fecha</b>	<b>Conciertos Año 1917</b>
22-5	Sociedad Filarmónica: 1er. concierto de la Orquesta Filarmónica de Madrid. Director: Pérez Casas. Obras de Mendelsshon, Dvorak, Glazunow y Wagner.
23-5	2º concierto. Obras de Schumann, Rimsky-Korsakow, Beethoven, C. Franck, Isasi y Borodine.

<b>Fecha</b>	<b>Conciertos Año 1918</b>
17-6	Sociedad Filarmónica: 1er. concierto de la Orquesta Sinfónica de Madrid. Director: Enrique Fernández Arbós Obras de Lully, R. Strauss, Isasi, Bach, Albéniz y Wagner.
18-6	2º concierto. Obras de R. Korsakow, Liadow, Strawinsky y Tschaikowsky.

<b>Fecha</b>	<b>Conciertos Año 1919</b>
18-6	Sociedad Filarmónica: 1er. concierto de la Orquesta Sinfónica de Madrid. Director: E. Fernández Arbós Obras: Tschaikowsky, Mozart, R. Strauss, Beethoven, Mozart, Bach y Albéniz.
19-6	2º concierto Obras: Schubert, Rimsky-Korsakow y Wagner.

<b>Fecha</b>	<b>Conciertos Año 1920</b>
16-6	Apolo: Sociedad Filarmónica: 1er. concierto de la Orquesta Sinfónica de Madrid. Director: E. Fernández Arbós Obras de Ravel, Rimsky Korsakov, C. Franck, Guridi, Borodin y Litz.
17-6	2º concierto Obras de Berlioz, Bretón, F. Cuesta, Beethoven, Mussorgsky, Wagner y Sibelius.

<b>Fecha</b>	<b>Conciertos Año 1921</b>
11-5	Principal: 1er. concierto de la Orquesta Sinfónica de Madrid. Director: E. Fernández Arbós Obras de Goldmark, Francoeur, Wagner, Beethoven, Dukass, Ravel, Albéniz y Sibelius.
12-5	2º concierto. Obras de Beethoven, C. Franck, R. Strauss, Granados y Wagner.

<b>Fecha</b>	<b>Conciertos Año 1922</b>
13-6	Sociedad Filarmónica. Teatro Apolo: 1er. concierto de la Orquesta Sinfónica de Madrid. Director: E. Fernández Arbós. Obras de Dvorak, Respighi, Mussorgsky, Turina y Ravel.
14-6	2º concierto. Obras de Gluck, Wagner, Debussy, Borodin y Beethoven.
15-6	3er. concierto. Obras de Mendelsshon, Beethoven, Rimots, Bretón y Sibelius

<b>Fecha</b>	<b>Conciertos Año 1923</b>
26-6	Sociedad Filarmónica: concierto de la Orquesta Sinfónica de Madrid. Director: E. Fernández Arbós. Obras de Debussy, Beethoven, Cesar Franck, Albéniz, Schubert y Ravel.
27-6	2º concierto Obras de Rimsky-Korsakow, Glazunow y Saint-Saëns.

Un somero análisis de estos datos nos permite hacer las siguientes observaciones:

- En los años 1912 y 1913 no hay ningún concierto de música sinfónica en Valencia. Al menos, no hay ninguno reseñado en las páginas de los

periódicos valencianos. Desde 1914 a 1923 hay una presencia ininterrumpida de orquestas sinfónicas.

- La formación más habitual es la *Orquesta Sinfónica de Madrid*. Esta agrupación, con su maestro Arbós al frente, está presente en todas las temporadas musicales de Valencia (desde 1914 a 1923), realizando generalmente dos programas. Sólo falla en 1917, año en el cual es sustituida por la *Orquesta Filarmónica de Madrid*.
- Aparte de las mencionadas formaciones, la *Orquesta Sinfónica de Barcelona* aparece en la programación de los años 1914 y 1916 con el director Lamote de Grignón. También hay que constatar la presencia de la *Orquesta Lassalle* –esta agrupación debió estar integrada por músicos valencianos reclutados para la ocasión- que actuó tres días consecutivos en 1914.

Sin embargo, el ejercicio verdaderamente revelador es el que nos lleva a cotejar estos datos con los anteriores referidos a los conciertos realizados por la *Orquesta Sinfónica de Valencia*. Como ya se ha dicho, la creación de este conjunto orquestal, que tan denodados esfuerzos costara y que tantas ilusiones alumbró en la sociedad musical valenciana, no supuso como se podía esperar –salvo el fugaz impulso inicial- una activación del sinfonismo en Valencia.

Todavía más llamativo resulta comprobar que la poca cuota de protagonismo que le correspondió a la música sinfónica fue asumida en su mayor parte por formaciones de fuera de Valencia. A la vista de los datos, se puede afirmar que no hubo una apuesta firme y decidida por apoyar y consolidar el proyecto de la *Orquesta Sinfónica de Valencia*. El número de conciertos realizados por la orquesta valenciana

y las restantes orquestas sinfónicas durante los años que van de 1916 a 1923 es el mismo: diecinueve. No obstante, mientras se observa una presencia constante de orquestas *foráneas* en la escena musical valenciana entre 1916 y 1923 (especialmente de la *Orquesta Sinfónica de Madrid*), la formación de la tierra, la *Orquesta Sinfónica de Valencia*, desaparece de la escena pública los años 1919, 1921 y 1922.

### 3.2. LOS FOROS MUSICALES: LOS TEATROS, EL CONSERVATORIO Y LA SOCIEDAD FILARMÓNICA.

#### 3.2.1. LOS TEATROS.

Durante la etapa de 1912 a 1923 funcionaban en la ciudad de Valencia los siguientes teatros: *Principal*, *Princesa*, *Ruzafa*, *Apolo*, *Eslava*, *Serrano*, *Marina*, *Olympia*<sup>162</sup>, *Martí*<sup>163</sup>, *Benlliure*<sup>164</sup>, el *Trianon-Palace* que cambiaría su nombre en 1916 por el de teatro *Lírico*<sup>165</sup> y el teatro *Regües*. Merece la pena resaltar también, aunque no se trate de un recinto teatral, la Plaza de Toros como escenario que fue en los periodos estivales de compañías de ópera, opereta y zarzuela.

De todos ellos, sin duda alguna, fue el Teatro Principal el que acaparó la mayor parte de la actividad musical, destacando especialmente las representaciones de ópera que tenían en este proscenio su escaparate habitual. La zarzuela, la música

---

<sup>162</sup> El teatro Olympia fue inaugurado el 10 de noviembre de 1915

<sup>163</sup> La inauguración del teatro Martí tuvo lugar el 15 de julio de 1916.

<sup>164</sup> El teatro Benlliure celebró su función inaugural el 28 de octubre de 1915

<sup>165</sup> El teatro Lírico abrió sus puertas con esta nueva denominación el día 16 de noviembre de 1916.



instrumental y la coral también tuvieron cabida en su programación. Muchas de las sesiones musicales organizadas, a raíz de la fundación de la Sociedad Filarmónica, se dieron en el recinto de la calle las Barcas.

Este teatro se había inaugurado en 1832 y perteneció desde su fundación al Hospital Real y General de Valencia que dependía a su vez de la Diputación. El nombre de *Principal* se le puso en 1853 para diferenciarlo del teatro Princesa inaugurado el mismo año.

La historia del Teatro Principal concentra, en gran parte, la historia de la música en Valencia. La prensa y todos los estamentos culturales de esta ciudad siempre consideraron el Principal como el referente de la vida musical valenciana. De tal manera que el estado de salud de la música en Valencia –hasta la creación del *Palau de la Música*- siempre se ha valorado tomando la programación del Principal como termómetro o indicador. Este fue, no cabe duda, uno de los temas recurrentes para los cronistas musicales de la prensa valenciana del primer tercio del siglo XX que vieron, en el paulatino languidecer del Teatro Principal, la constatación del progresivo deterioro de nuestra cultura musical. Aunque este es un tema que retomaremos más tarde, al analizar la relación de los críticos musicales y las instituciones, son suficientemente ilustrativas las palabras que, en el almanaque de *Las Provincias* de 1924, escribía A. V. Salva. Tales palabras reflejan la decadencia de los teatros, como centros artísticos, y la idea predominante entre los cronistas musicales de aquella época de que para el Principal cualquier tiempo pasado fue mejor:

*Los teatros, que en la vida moderna tanta importancia han tomado, no solo como lugar de esparcimiento y recreo, sino como centros de cultura –“escuela de las costumbres”, decían nuestros abuelos- llevan en nuestra ciudad una vida bien poco gloriosa y menos adecuada a ese fin cultural que le hemos reconocido. Concretándonos en nuestro hermoso y mal tratado Teatro Principal, centro un día de la sociedad elegante y aristocrática valenciana, en el que nuestros padres oían –y en largas temporadas- grandes compañías de ópera, y por cuyo escenario han desfilarado los nombres más gloriosos del arte lírico, como Mario, Gyarre, Stagno, Massini, Selva, la Patí y tantos otros, ha venido a parar en albergue de compañías que convierten en “atracción” el canto por parte del público del “!hay que ver!” o la celebración de un “match” de fútbol en la platea.*

*Y no hay que echar toda la culpa de ello a los empresarios que sobre la escena se suceden, y que, como es natural, van a su negocio y a defender su dinero, y tienen del vulgo la misma opinión que Lope, sino que gran parte de ella alcanza a la Excm. Diputación que no ve en el Principal más que una finca de explotación, poco más o menos que si fuese una plaza de Toros, olvidando el carácter cultural y de representación ciudadana que debe tener un teatro oficial, cuya misión en la vida social ha de ser análoga a la de un parque o un museo, que nunca se ha considerado como una mera fuente de ingresos, sino como algo necesario a la vida moderna. Y no hablemos de la parte que corresponde a este público de ahora, compuesto por tanta gente enriquecida de pronto, sin gusto y sin cultura, que miden la valía de un espectáculo por el número de miles de duros invertidos en la “presentación” o el de chistes de calendario contenidos en cada acto.<sup>166</sup>*

Los restantes teatros acogieron sobre todo funciones de zarzuela, opereta o revista musical. Ocasionalmente, algunos de estos teatros (principalmente el Apolo) sirvieron para albergar conciertos de la Sociedad Filarmónica, al carecer esta asociación de sala propia.

### **3.2.2. EL CONSERVATORIO.**

El Conservatorio de Valencia ha tenido, desde su fundación en 1879, una importancia trascendental para el desarrollo musical de esta ciudad. Aportó, desde sus aulas, alumnos que más tarde ocuparían puestos de relevancia en el escalafón

<sup>166</sup> Almanaque de *Las Provincias* de 1924: *La Sociedad Filarmónica: su vida y su estado actual*, pp. 85-86.

artístico nacional e internacional. Proporcionó también profesores que, además de ser en su mayoría excelentes pedagogos, animaron la vida musical de la ciudad desde diferentes ámbitos de actuación que iban desde la interpretación, la dirección de orquesta y la composición, hasta la crítica musical. Fue este, asimismo, un foro de intensa actividad musical; no en vano, contaba y cuenta todavía el Conservatorio con una joya acústica, el *salón de actos*, escenario que en su día acogió a los más renombrados artistas en las sesiones que organizaba la Sociedad Filarmónica.

Un detalle que revela la importancia que tenía el Conservatorio para la sociedad valenciana nos lo da el hecho de que las audiciones realizadas por los alumnos del centro durante el curso tenían un seguimiento en todos los periódicos de la ciudad a través de crónicas bastante pormenorizadas. En estas crónicas se facilitaba una amplia información sobre los alumnos que participaban y sobre el programa interpretado. Esto era práctica común en la prensa valenciana de aquel tiempo.

El Conservatorio supuso la consecución de un anhelo largo tiempo perseguido por las fuerzas sociales valencianas vinculadas a la cultura:

*Nació no como el capricho de unos pocos ni por causas fortuitas percederas, sino porque el ambiente, las necesidades de la ciudad así lo reclamaban, y ello era lógico, ya que en la época en que surgió se multiplicaban las pruebas de este interés de la sociedad por el arte musical con la formación de secciones musicales en diversas entidades artísticas o mercantiles que así testimoniaban la atmósfera, el clima de predisposición para que surgiera el centro que nos ocupa.*<sup>167</sup>

---

<sup>167</sup> LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, E.: *Cien años...*, *Op. cit.*, p. 7.

La música, como actividad artística y también en su faceta pedagógica, estaba plenamente implantada en la sociedad valenciana. En muchos pueblos se habían creado bandas y escuelas de música; se habían levantado también teatros en bastantes municipios donde se organizaban de vez en cuando compañías de ópera y zarzuela; las capillas de Catedral y las iglesias seguían con su tradición y se perpetuaban como centros de estudio y de divulgación de la cultura musical.

El impulso definitivo para la creación del Conservatorio lo dieron un grupo de entidades valencianas. Entre ellas cabe destacar la SEAP (Sociedad Económica de Amigos del País), fundada en 1776 y que desde sus inicios mostró su inquietud por los temas culturales, promoviendo todo tipo de manifestaciones musicales e instaurando clases y premios para los alumnos de música y declamación. El Liceo Valenciano (abierto el 3 de febrero de 1841) fue otra institución que estuvo vinculada a la pedagogía musical. Merece la pena resaltar también la contribución que aportó la Sociedad Instituto Musical, inaugurada el 30 de diciembre de 1868, a la difusión de la cultura musical.

La presión social y el empujón de las citadas entidades hicieron, pues, que definitivamente el Conservatorio de Valencia fuera una realidad en el año de 1879:

*Ante la concurrencia y aprovechamiento de las sesiones musicales que desde 1869 se daban en la SEAP y en el citado Instituto, volvió a plantearse la conveniencia y aún necesidad de crear el Conservatorio, y la que este fin se nombró una comisión con amplios poderes, a la que encargó de tomar contacto con los estamentos oficiales para que gestionasen la puesta en pie de tan caro proyecto. La acogida fue positiva, entusiasta, y ello permitió que se aprobara rápidamente un Reglamento, en febrero de 1879, lo que dio constitución oficial al arranque fundacional, y ya el nueve de noviembre se pudo celebrar, en la Real Academia de San Carlos, su jornada inaugural, instalándose provisionalmente en el noble y tradicional caserón de la calle Na Monforta, en el que, así mismo, se instalaron las Escuelas de Artesanos, tan*

*cerca de la plaza de las Barcas. Posteriormente, en 1882, con mayores alientos y en vista de la feliz acogida, el Conservatorio se trasladó a un nuevo edificio, el de la plaza de San Esteban (...)*<sup>168</sup>

El protagonismo del Conservatorio en la vida musical de Valencia fue inmediato y contó, desde el inicio, con el máximo reconocimiento social. A ello contribuyó un cuadro de profesores de gran prestigio y de clara vocación pedagógica:

*El claustro de aquel alborear tan lejano lo constituían: don José María Ubeda (órgano y armonía), don Salvador Giner (composición), don Roberto Segura (piano), don José Valls (piano), don Antonio Marco (solfeo-armonía), don Pedro Varvaró (canto), Don Manuel Soriano (cello y contrabajo), don Pascual Faubel (violín-viola), don José Rodríguez (clarinete y flauta), don Quintín Matas (violín, al que sucedió Andrés Goñi) y don Manuel Coronado (solfeo)*<sup>169</sup>

Es importante resaltar también el papel de los sucesivos directores del Conservatorio: Salvador Giner; José Valls, Ramón Martínez –director del centro durante los años que abarca nuestro estudio-, Amancio Amorós, José Bellver, etc. Gracias al esfuerzo de estas personas se consiguieron logros importantes que propiciaron el crecimiento del nivel de calidad de la enseñanza y tuvieron repercusiones prácticas en la actividad musical de Valencia. Así, por ejemplo, merece reseñarse que éste fuera el primer Conservatorio de nuestro país que implantó en su programa de estudios las llamadas *asignaturas de complemento* (historia de la música, estética, etc.) También cabe destacar iniciativas como la

---

<sup>168</sup> *Idem*, p. 10.

<sup>169</sup> *Ibíd.*

creación de la *Sociedad Valenciana de Conciertos* – de la cual ya hemos hablado, auspiciada desde el Conservatorio por Roberto Segura- que obligaba al compromiso de ofrecer cinco conciertos al año.

Si el prestigio de un centro educativo se mide por la calidad de sus alumnos, podemos decir que el Conservatorio de Valencia, en ese sentido, gozaba de gran reputación allá por los años de la segunda década del siglo XX. De sus aulas salieron artistas de la talla de José Iturbi, Lucrecia Bori o María Ros, que triunfaron internacionalmente en el mundo de la interpretación. Otros que brillaron como compositores: José Serrano, Joaquín Rodrigo, Manuel Palau o Francisco Cuesta. Además de una larga lista de músicos que sin llegar a ese nivel también desempeñaron un gran papel en el desarrollo de la música en España.

El claustro de profesores del Conservatorio (e incluso algunos alumnos avanzados) fue, durante esta época, un vivero del que se nutrieron las redacciones de los periódicos valencianos para captar a sus críticos musicales. Así lo atestigua Eduardo López-Chavarri Andujar:

*Un capítulo tan interesante como nada corto merecería especial atención como es el de los profesores y alumnos que han desempeñado ese difícil trabajo de extensión artística y social que es la crítica musical. Sobre todo en las páginas de los periódicos valencianos y también en sus emisoras, varios nombres han hecho posible una prolongación de la luz informativa que enciende el centro, y bastarían los nombres de López-Chavarri y Gomá en largos años de docencia periodística en “Las Provincias” y “Levante” para acreditar una valía y un prestigio indudables. ¿Cuántos cientos de artículos y comentarios sirven hoy en las colecciones de ambos diarios para estudiar el pasado de la vida musical de Valencia? El Conservatorio trasladó el buen saber y hacer de algunos de sus miembros a la crítica musical valenciana y ahí quedan servicios tan estimables como los de Bernardo Morales (profesor que fue de Historia de la Literatura Dramática) en “El Mercantil Valenciano”, Leopoldo Magenti en “La Voz Valenciana”, Eduardo Ranch en “La Correspondencia de Valencia”, Daniel Nueda en Radio Nacional de España, León Tello, Llácer, Seguí y María Teresa Oller en*

“Levante”, J. Doménech en “Valencia Semanal”, J. Casal en “Monsalvat”, J. Gassent en *Radio Valencia*, etc.<sup>170</sup>

Es necesario precisar por nuestra parte que de los críticos citados, los que realizaron su labor durante los años en que se centra nuestro estudio fueron: Eduardo López-Chavarri Marco (crítico musical de *Las Provincias*), Enrique González Gomá (durante este periodo: primero crítico musical de *La Voz de Valencia* y después del *Diario de Valencia*), Bernardo Morales San Martín (colaborador habitual de *El Correo* y después crítico de *El Mercantil Valenciano*), Leopoldo Magenti (crítico no de *La Voz Valenciana* -como asegura López-Chavarri Andujar en el texto anterior- sino del *Diario de Valencia*, al menos en este período). Y otros que aquí no se nombran como Manuel Palau en *La Correspondencia de Valencia* o Francisco Balaguer en *La Voz Valenciana*.

### 3.2.3. LA SOCIEDAD FILARMÓNICA.

La fundación de la Sociedad Filarmónica de Valencia, el mes de diciembre de 1911, resultó decisiva para modificar el panorama desolador que presentaba la vida musical valenciana. Por fin, un proyecto cultural de esta envergadura se consolidaba y permitía que la ciudad de Valencia brindara una oferta musical al nivel de las principales ciudades españolas, ofreciendo a su vez la posibilidad de escuchar a algunos de los más acreditados músicos del mundo. La puesta en marcha, sin

---

<sup>170</sup> *Idem*, p. 110.

embargo, de esta iniciativa o de cualquier otra similar, no era tarea fácil por los condicionamientos propios de la sociedad valenciana:

*No es el ambiente de nuestra ciudad, y en general de nuestra región, propicio a las manifestaciones de vida colectiva. Sea la herencia arábica, sea la influencia del clima, que convida a la vida callejera y campesina, y no obliga sino muy contadas veces a refugiarse en un lugar cerrado y en donde se viva por unas horas en comunidad espiritual, sea la falta de constancia y la versatilidad características del alma levantina, es lo cierto que la vida de relación en sus manifestaciones culturales y artísticas apenas existe en Valencia.*

*Las escasas –dado el número de habitantes de nuestra urbe- Sociedades y Asociaciones literarias y artísticas viven una vida lánguida y premiosa, limitada en la mayoría de casos a recaudar difícil y trabajosamente las cuotas sociales indispensables para el pago del alquiler de la habitación que ocupan y la escasa remuneración de un personal reducido a los límites más exigüos (...) A lo sumo, se llega a una sesión inaugural más o menos solemne y concurrida ...y los socios de aquella Corporación no vuelven a poner los pies en ella hasta el año siguiente.<sup>171</sup>*

Esta lúcida descripción de las costumbres sociológicas de los valencianos, la realizaba A. V. Salva al analizar, en un extenso artículo publicado en el almanaque de *Las Provincias* de 1924, el contexto social previo a la inauguración de la Sociedad Filarmónica de Valencia. Este cronista –con la perspectiva que le dan los doce años de existencia de esta sociedad- resalta el mérito de llevar a buen puerto la nave de la Filarmónica, en unas condiciones como las señaladas anteriormente:

*En medio de este yermo cultural desolado y triste, se alza con vida singular, pujante y progresiva, gracias al esfuerzo de unos cuantos hombres de buena voluntad, la Sociedad Filarmónica de Valencia. Fundada esta agrupación en Diciembre de 1911, ha cumplido ahora los doce años de su existencia, y ha conseguido, en este lapso de tiempo, arraigar y afirmarse en un medio tan hostil: No era ello empresa fácil en una ciudad que había llegado a*

---

<sup>171</sup> Almanaque de *Las Provincias* de 1924: *La Sociedad Filarmónica...*, *Op. cit.*, p. 85.



*ser eliminada de las “tournées” que por España hacían los grandes virtuosos nacionales y extranjeros, que había dejado en la más triste soledad a artistas como Sarasate en su gloriosa ancianidad, Casals, Bauer, Rislér, Landowska, Friedman..., que había vuelto la espalda a la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por maestros como Bretón y Mancinelli, que ha dejado morir todas las colectividades que han intentado hacer arte, como la Orquesta Sinfónica de Valencia, la de Música de Cámara que dirigió Chavarri y cualquier otra análoga.*<sup>172</sup>

La Sociedad Filarmónica de Valencia se fundó inicialmente con 250 socios y tenía como local de audiciones el salón de actos del Conservatorio de Valencia, en la Plaza de San Esteban. La calidad de socio daba derecho a una entrada gratuita de señora. Probablemente, la razón de limitar a tal cantidad el número de socios de la Filarmónica se debiera al limitado aforo del salón de actos del Conservatorio.

En los primeros días de 1912 fue aprobado el reglamento de esta sociedad por el Gobernador Civil de Valencia. Algunos de los periódicos de la prensa valenciana recogieron los detalles más novedosos que aportaba dicho reglamento. *La Voz de Valencia* en fecha de 1 de febrero del mismo año se hacía eco de esta información. Ambos diarios reproducían idénticamente algunos aspectos:

*A esta sociedad sólo podrán asistir estrictamente los socios, quienes tendrán derecho a un billete gratuito de señora.*

*Las cláusulas de admisión resultan un tanto estrechas, a fin de asegurar el carácter de distinción y de verdadera afición a la música que debe reinar en tales entidades...*<sup>173</sup>

---

<sup>172</sup> *Ibíd.*

<sup>173</sup> *La Voz de Valencia*, 1 de febrero de 1912.

En *La Correspondencia de Valencia* se señala también que *el sello de la Sociedad es una hermosa alegoría, tomada de un cuadro del Museo del Carmen.*

En ambas informaciones se felicita al Dr. Candela, presidente de la sociedad, y a toda su junta directiva por haber llevado a éxito esta empresa y haber situado la ciudad de Valencia al nivel de las primeras capitales musicales de Europa.

El concierto inaugural de la Sociedad Filarmónica se celebró el 19 de febrero de 1912, en el salón de actos del Conservatorio, contando para esta brillante ocasión con el concurso del *Cuarteto de cuerda Petri* de Dresde que interpretó el siguiente programa: *Cuarteto en Re Mayor nº 5, opus 76* de Haydn; *Cuarteto en La menor, opus 29* de Schubert; y *Cuarteto en Mi menor nº 2, opus 59* de Beethoven. Tal evento tuvo una amplia difusión en la prensa valenciana que, a partir de este momento, no dudó en considerar la Sociedad Filarmónica como el principal motor de la cultura musical valenciana.

El artículo de A. V. Salva al que hacíamos referencia anteriormente, publicado en 1924, resume la trayectoria artística de la Sociedad Filarmónica en los doce años que por entonces llevaba de vida y nos permite valorar la importancia de las programaciones realizadas por dicha sociedad y su repercusión en la vida musical valenciana:

*En los doce años que lleva de existencia, ha dado esta Sociedad a sus asociados 155 audiciones (...) No podemos mencionar aquí, por no hacer sobradamente largo este artículo, todos u cada uno de los virtuosos y de las agrupaciones artísticas que en ese tiempo han desfilado ante nuestra Filarmónica. Citaremos solamente los más sobresalientes, y que primero acuden a nuestra memoria: Orquestas Sinfónica y Filarmónica de Madrid; Sinfónica de Barcelona y Sinfónica de Valencia; de Música de Cámara de Barcelona y de Valencia; el célebre Coro Nacional de Ucrania –uno de los más grandes éxitos de esta sociedad; pianistas*

*como el ya citado Rubinstein, nuestro ya famoso paisano Iturbi, el malogrado Granados, Risler, Cortot, Horszowski, Brailowsky, Stefaniai, Nin, Ricardo Viñes y Tina Lerner; la gran clavecinista Landowska; violinistas como Crickboom, Kochanski, Quiroga, Manén, Costa, Szigeti, Renée Chemet y Noela Cousin; entre los violonchelistas, el máximo Pablo Casals y su mejor discípulo Cassadó, Andrés Hekking y Guillermina Suggia; cantantes como la exquisita “liederista” Vera Janacopulos, la eminente soprano Carlota Dahmen, Aga Lahowska, Helena Demellier, y una infinidad de agrupaciones de música de cámara, tríos cuartetos de cuerda y con piano, quintetos; Sociedad de Instrumentos Antiguos de París, el “Decem” de la misma ciudad, y otros muchos artistas y agrupaciones de casi todas las nacionalidades: españoles, portugueses, franceses, belgas, ingleses, holandeses, alemanes, austriacos, húngaros, checos, polacos, rusos, brasileños, etc.*<sup>174</sup>

Y así, con etapas de más o menos esplendor, prosiguió la existencia de la Sociedad Filarmónica de Valencia hasta nuestros días. Hubo, como en cualquier actividad humana, voces críticas que cuestionaron levemente –siempre bajo un común denominador de encomio a la labor de esta entidad- el funcionamiento de la Sociedad Filarmónica. Pero no cabe ninguna duda que esta entidad fue, desde su fundación y durante toda su historia, el referente principal de la vida musical valenciana.

Un tema que llama la atención es la inexistencia de local propio por parte de la Sociedad Filarmónica. Se pensó en un principio, según relata Eduardo López-Chavarri Marco, en construir una sede con su correspondiente sala de conciertos, al igual que ocurriera con la Sociedad Filarmónica de Bilbao, pero como reconocía el mismo Chavarri *entre nosotros no hubo este coraje*.<sup>175</sup> La solución que se adoptó fue acoger el salón de actos del Conservatorio como escenario habitual de las sesiones musicales organizadas por la Filarmónica. Cuando el aforo del salón de actos resultó

<sup>174</sup> Almanaque de *Las Provincias* de 1924: *La Sociedad Filarmónica...*, *Op. cit.*, p. 87.

<sup>175</sup> LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, E.: *A la Sociedad Filarmónica...*, *Op. cit.*, p. 25.

insuficiente para albergar al número de socios inscritos, se dieron conciertos en distintos teatros de la ciudad y finalmente se decidieron por el Teatro Principal como auditorio estable.

Sobre este problema de ubicación, A. V. Salva comentaba lo siguiente:

*No es, ciertamente, el Principal la sala ideal para conciertos que pudiera y casi debiera soñarse, como la tiene Barcelona con el “Palau de la Música” y como abundan en el extranjero, pero dentro de nuestra mediocridad y de los inconvenientes que presenta todo teatro, “el aristocrático coliseo de la calle de las Barcas”, como decían hace años nuestros cronistas de salones, que por su capacidad, situación céntrica, relativo “confort” y buenas condiciones acústicas, a pesar de la desdichada reforma que sufrió bajo la dirección de Don Joaquín Belda<sup>176</sup>, es el único que en Valencia reúne las circunstancias precisas para esta clase de espectáculos.*

*Antes de llegar a él, y a más de la sala del Conservatorio, en la que se han celebrado la inmensa mayoría de los conciertos organizados por la entidad de que nos ocupamos, ha recorrido la Filarmónica algunos otros teatros, como los de Apolo, Ruzafa, Olimpia y Eslava. Esta peregrinación permitió apreciar las deficiencias de que todos adolecían y confirmaron el juicio que antes hemos emitido<sup>177</sup>.*

En cualquier caso, fuera cual fuese el aforo utilizado, el efecto dinamizador que tuvo la Sociedad Filarmónica sobre la vida musical valenciana fue extraordinario y ello ha sido motivo suficiente para justificar el inicio de nuestro estudio en 1912, año en que comenzó su andadura.

Además de la Filarmónica, existieron en aquella época sociedades más pequeñas que contribuyeron con su modesto papel a la animación musical de

<sup>176</sup> La reforma realizada por Joaquín Belda afectó a los pisos de arriba del Principal. En la opinión de López-Chavarrí Marco —expresada en el artículo *A la Sociedad Filarmónica de Valencia en su cincuentenario*— esta reforma “mengua los efectos acústicos (y hasta visibilidad de la escena) y desfigura la armonía arquitectónica de la sala”.

<sup>177</sup> Almanaque de *Las Provincias* de 1924: *La Sociedad Filarmónica...*, *Op. cit.*, p. 87.

Valencia, desarrollando una actividad social y cultural muy importantante. Entre estas sociedades merece destacarse: la *Sociedad coral "El Micalet"*, el *Ateneo Mercantil*, la *Agrupación musical de ciegos de El Porvenir* o lo *Rat-penat*.

También hay que resaltar la encomiable labor que realizaron algunas entidades como la *Sala Beethoven*, el *Círculo de Bellas Artes*, la *Sala Cussó* o *The Musical Art* en la organización de conciertos y audiciones musicales.

#### 4. LA INVESTIGACIÓN PERIODÍSTICA COMO METODOLOGÍA PARA EL ESTUDIO HISTÓRICO DE LA CRÍTICA MUSICAL.

A lo largo de la historia de la comunicación social, la crítica musical ha hecho uso de los distintos soportes técnicos que han ido surgiendo: escritura impresa, audio, audiovisual, etc. Durante el siglo XX adquirieron un protagonismo extraordinario algunos medios de comunicación de masas como la radio o la televisión.

La crítica musical se ha valido de todos estos medios de comunicación para ejercer su función. El propósito final siempre ha sido que el mensaje crítico llegara al máximo número de receptores (lectores, oyentes o espectadores). A medida que han ido desarrollándose los *mass media* ha aumentado el alcance y la capacidad de influencia de la crítica. Actualmente, el desarrollo de las nuevas tecnologías de la comunicación, con Internet a la cabeza, posibilita un avance espectacular en este sentido.

Si nos remontamos a los años en que situamos nuestro estudio (1912-1923), el papel impreso era el único canal de comunicación posible para la crítica. Existían diferentes modos de expresión escrita para difundir la crítica musical: el libro (generalmente monográfico, sobre un autor y su obra), el ensayo, la revista musical especializada, el programa de concierto y, fundamentalmente, el periódico. Indiscutiblemente, fue este último el medio más usado y el que permitió que la crítica alcanzase la difusión social que hoy en día tiene.

La crítica musical periodística nace de la necesidad por conjugar el interés de promotores y artistas en difundir y publicitar sus propuestas artístico-musicales con el anhelo del público por saber acerca de ellas. Esa necesidad se ve colmada con un tipo de crítica, la periodística, que sin entrar en análisis excesivamente profundos es capaz de ofrecer al público una radiografía informativa y analítica del evento musical asequible e inmediata.

La crítica musical periodística, por tanto, se distingue de la crítica publicada en revistas especializadas porque más allá del rigor del análisis busca ser inteligible para el lector. Por supuesto, según qué casos, la crítica periodística salvaguarda en mayor o menor grado el rigor del análisis y la calidad literaria de los textos.

Por otra parte, la inmediatez que exige la función del crítico musical de prensa es un aspecto determinante que ha marcado desde su génesis la configuración del modelo de crítica musical periodística. Las limitaciones de espacio y tiempo que impone la prensa diaria dieron lugar a la aparición de la crítica musical como un género periodístico específico.

No cabe duda que cualquier intento de aproximación a la crítica musical periodística debe partir del estudio de la propia fuente de donde emana: la prensa diaria. En tal sentido, este trabajo pretende reivindicar la investigación a través de la prensa, en las hemerotecas, como procedimiento útil y necesario en la tarea de reconstruir la historia. Nos hacemos eco aquí de las palabras de Enric Sebastiá:

*Por el rechazo de unos y por inhibición de la mayoría, el periódico diario esta ausente de la reconstrucción histórica de la historia de la sociedad española. De ahí que, con las excepciones de rigor, el rastreo de huellas periodísticas en una bibliografía considerable*

ofrece un resultado desalentador: *El polvo de las hemerotecas no ha contaminado a gran parte del investigador académico, quien salva su mala conciencia negando a la hemeroteca su condición de archivo, consecuencia de su negación de fuente a la prensa diaria.*

*Las consecuencias son graves. Las condiciones de la investigación de las ciencias sociales en España reducen esta actividad al aspirante a profesor universitario, quien suele entregarse de manera oportunista y, por lo general, única en su vida. Será con ocasión de elaborar la más académica de las investigaciones: la tesis doctoral, tarea a la que un indeterminado consenso pide fundamentación en fuentes singulares, únicas, originales y sobre todo manuscritas (...) Estará de la suerte del futuro historiador el superar el trauma de la hemeroteca, si es de esa su suerte el acudir alguna vez a una de ellas.*<sup>170</sup>

Nos acercamos, pues, al estudio de la prensa desde una doble vertiente, como muy bien apunta Antoni Laguna: *El periódico, por lo tanto, deviene fuente de estudio de la realidad al tiempo que, como parte de esa realidad, objeto por sí mismo de análisis.*<sup>171</sup> Partiendo de este principio, nuestra metodología de investigación ha consistido, en su primera fase, en el rastreo de todos los periódicos diarios publicados en la ciudad de Valencia durante el periodo de 1912-1923. Estos son: *Las Provincias*, *La Correspondencia de Valencia*, *La Voz de Valencia* (más tarde cambiaría el título de cabecera por el de *La Voz Valenciana*), *El Diario de Valencia*, *El Mercantil Valenciano*, *El Pueblo*, *Eco de Levante* y *El Correo*.

Una vez compilados los diarios, el trabajo de documentación se ha basado en hacer un seguimiento, día a día, de las críticas musicales y de otros textos complementarios publicados (crónicas, entrevistas, artículos, etc.) referidos a la misma temática. Esta recopilación de datos nos ha aportado *la memoria del devenir*

<sup>170</sup> SEBASTIÁ DOMINGO, E.: En Laguna Platero, A.: *Historia del periodismo valenciano. 200 años en primera plana* (prólogo) Publicacions de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1990, p.11.

<sup>171</sup> LAGUNA PLATERO, A.: *Historia del periodismo valenciano, 200 años en primera plana*. Publicacions de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1990, p. 21.



*noticioso, con todos sus matices y deformaciones*, como señala Laguna<sup>172</sup>. A partir de estos textos hemos podido recomponer, en la medida de lo posible, las diferentes piezas del rompecabezas que constituía la realidad cultural y musical de aquellos años.

Pero los datos, por sí solos, no proporcionan ningún sentido al investigador, hay que interpretarlos. Para eso hemos intentado aplicar a la investigación histórica un modelo de análisis dividido en dos partes. La primera parte ha consistido en efectuar un estudio formal a partir de distintos indicadores:

- El tratamiento formal que da cada diario a la crítica musical es un indicador que revela la importancia que dicho medio concede a la cultura musical. Hablamos de criterios tipográficos como el pie de letra del titular o de los subtítulos de la crítica y los elementos gráficos (recuadros, subrayados...) empleados para resaltar un texto. También de criterios de orden espacial: el número de la página en que suele aparecer la crítica musical, la extensión del texto, etc.
- El dato sobre el número de críticas con firma y sin firma nos sirve para determinar la manera de proceder de cada uno de los diarios, el grado de implicación de los críticos, la frecuencia de participación de cada uno de ellos y en qué ocasiones participa.
- La forma de expresión escrita de los críticos musicales valencianos es un indicador significativo para conocer la estructura literaria de los textos de crítica musical. A partir de este análisis podremos averiguar si los

---

<sup>172</sup> *Idem*, p.19.

musicógrafos aplicaban un patrón estructural común o si por el contrario había una variedad de modelos formales. Además, trataremos de descubrir si existen rasgos específicos en la redacción de los textos de crítica musical que revelen unos hábitos expresivos distintivos.

La segunda parte se ha basado en el análisis del contenido de los textos críticos. Para llevar a cabo este cometido, seleccioné previamente aquellos textos que podían tener una especial significación: sea por la relevancia artística del acto, por la polémica que en su momento generaron o porque ofrecían algún matiz interesante para el desarrollo de la investigación. Del resultado de este análisis pretendíamos obtener algunas respuestas a las siguientes preguntas:

- ¿Son similares o diferentes los contenidos referidos a un mismo acontecimiento musical? ¿Es posible deslindar, a partir de este análisis, diferentes concepciones estéticas?
- La clasificación de las críticas publicadas por géneros (ópera, zarzuela, música de cámara, música sinfónica) nos permitirá saber cuál es el género que tiene mayor protagonismo en los medios de comunicación de la época y, consecuentemente, mayor incidencia social. ¿Existe entre los periódicos y los críticos que en ellos escriben preferencia por uno u otro género musical? Y en caso afirmativo, ¿responde esa preferencia a la ideología del periódico y del público al que se dirige?
- La crítica parte de unos supuestos éticos de objetividad e imparcialidad. Sin embargo, es costumbre arraigada entre los humanos sospechar que la crítica persigue otros intereses además del que se le presupone. Estos

intereses pueden ser de diversa índole: económicos, de implicación política o empresarial, derivados de vínculos profesionales o de amistad... ¿Hay elementos significativos en nuestro estudio que puedan contribuir a aclarar lo que ocurre en esa *trastienda* de la crítica? ¿Es posible demostrar, a partir del análisis del contenido de los textos y de otras informaciones colaterales, que son ciertos aquellos males que muchos achacan a la crítica o, al menos, a cierta parte de la crítica?

Esta última cuestión es la que puede generar más controversia. Antes de hablar de ella, proponemos unas cuantas reflexiones que son necesarias si se quiere hacer un estudio honesto de la crítica musical.

La primera reflexión nos conduce a considerar que la crítica musical - demostrado el poder de influencia social de la prensa- podía ser vista como un procedimiento ideal para la promoción de determinados intereses comerciales. Entra dentro de una realidad posible pensar que cualquiera de los agentes implicados en actividades artísticas, consciente de que su éxito depende de la respuesta del público, estaría en disposición de actuar en connivencia con algún crítico desaprensivo para salvaguardar sus intereses particulares. En este grupo se incluirían los empresarios teatrales, las compañías de ópera o zarzuela, compositores, directores de orquesta, intérpretes solistas, cantantes, y en general todos aquellos agentes que de una u otra manera pudieran tener algún vínculo con la organización o producción de espectáculos artísticos. Esto, sin embargo, no deja de ser una sospecha mientras no se pueda probar. En esta investigación hemos podido

descubrir algunos indicios. Hay constatación documental de la existencia de la *claque* en el mundo de la ópera y de su funcionamiento, como un grupo agitador financiado, para promover bien el éxito o el fracaso de una representación o de un cantante en concreto: ¿qué nos impide pensar, entonces, que algún crítico no actuara de la misma manera?

En segundo lugar, es conveniente formularnos esta hipótesis de trabajo: al ser los periódicos órganos de expresión de una determinada concepción ideológica, ¿es factible descubrir, a través del análisis del contenido, la ideología reflejada en los textos críticos? Observaremos como en algunos casos las críticas musicales muestran un sesgo político, moral o religioso claramente identificable con la ideología del medio escrito en el cual se publica.

La última reflexión atañe al compromiso ético que me he impuesto yo mismo como investigador de actuar con rigor, no queriendo llegar más allá de donde mi trabajo de investigación me permita llegar. Hay que acabar con esa leyenda negra que persigue a algunos periodistas cuyo lema es: *no dejes que la realidad te estropee una buena noticia*. Si reivindicamos la honestidad para el desempeño de la crítica, hemos de aplicar el mismo criterio en el estudio histórico de la crítica.

Este trabajo de investigación pretende hacer una historia crítica de la crítica musical durante el periodo que va de 1912 a 1923. Antoni Laguna nos dice al respecto:

*La investigación de la Historia del Periodismo, especialmente en su fase de recogida de datos, viene predeterminada por esta variedad de aspectos que ofrece un título periodístico cualquiera. La Hemeroteca, lógicamente, se convierte en el principal fondo de consulta, en*

*tanto la lectura directa del periódico constituye el primer paso obligado de la investigación. Este trabajo hemerográfico nos proporciona un importante cúmulo de datos: desde tratamientos informativos de determinados acontecimientos en los que la neutralidad es imposible, hasta los datos básicos sobre la evolución formal de los periódicos. Sin embargo, demasiados interrogantes fundamentales no encuentran respuesta en las páginas del periódico.*<sup>173</sup>

Es verdad que generalmente las páginas del periódico por sí solas no pueden facilitarnos las respuestas que buscamos. No obstante, a veces sí tenemos al alcance -incluso en las propias páginas del periódico- otro tipo de datos que podríamos llamar *contextuales*. Estos datos aportan una información suplementaria que ayuda a descifrar la intención oculta del texto y captar así el verdadero sentido de las palabras. Si se dispone de esa información adyacente se puede hacer una interpretación más profunda del texto y extraer conclusiones que un lector normal, desprovisto de esa información anexa, ni por asomo vislumbraría.

Reconozco de antemano que este es un terreno resbaladizo en el cual hay que andar con mucho tacto. Hay que ser honestos en el desempeño de nuestra labor – como he sostenido antes- pero no cobardes. Merece la pena arriesgarse con un tipo de análisis histórico que no sea una mera reproducción de fechas y datos. En cualquier caso no hacemos otra cosa distinta de la que hace el crítico: emitir juicios de valor a partir de datos pretendidamente objetivos. Como dice Filiberto Menna en su libro *Crítica de la crítica*:

---

<sup>173</sup> *Idem*, p. 22.

*El crítico es aquel cuyo trabajo consiste en la construcción de un discurso que se sitúa, con una autonomía relativa, en un espacio intermedio entre la pura subjetividad de la lectura y la presunta objetividad de la interpretación.*<sup>174</sup>

---

<sup>174</sup> MENNA, F.: *Crítica de la crítica*. Valencia. Colección estética & crítica. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia, Valencia, 1997, p. 11.

## 5. LA PRENSA DIARIA VALENCIANA DURANTE EL PERIODO DE 1912-1923.

### 5.1. LOS DIARIOS PUBLICADOS EN LA CIUDAD DE VALENCIA EN ESTA ÉPOCA: RASGOS GENERALES.

En el año 1912 se publicaban en Valencia los siguientes periódicos diarios:<sup>175</sup>

- *Las Provincias*. Diario de Valencia. Matutino. Año XLIII. Director: Teodoro Llorente Falcó. Imprime Doménech, C/. Mar, 65.
- *El Mercantil Valenciano*. Diario político, independiente, literario, comercial y de anuncios. Matutino. Año XLI. Director: Tomás Peris Mora. Imprenta propia, C/. Ballesteros, 1.
- *La Correspondencia de Valencia*. Diario de noticias, eco imparcial de la opinión y de la Prensa. Vespertino. No se publica los domingos, excepción hecha de alguna solemnidad. Año XXXV. Director: José Clemente Lamuela. Imprime Guix, C/. Miñana 7 y 9.
- *El Pueblo*. Diario republicano de Valencia. Matutino. Director: Félix Azzati. Año XIX. Imprenta propia, C/. Don Juan de Austria, 14.
- *El Correo*. Vespertino (Defiende ideas liberales) No se publica los domingos. Director: José García Rodríguez de Lis. Año XIV. Imprenta propia, C/. Comedias, 22. Cerró el 30 de marzo del año en curso. El 23 de abril, con la misma correlación numérica, salía de nuevo a la calle aunque con un nuevo título en la cabecera: *El Correo de la Noche*. La iniciativa de

nuevo fue efímera. El diario dejó de publicarse definitivamente el 11 de mayo del año en curso.

- *La Voz de Valencia*. Matutino (Defiende las ideas católicas, sin estar afiliado a partido político alguno) Director: Juan Pérez Lucía. Año XII. Imprenta propia, Pl<sup>a</sup> Villarasa, 2.
- *Diario de Valencia*. Órgano del partido tradicionalista. Director: Luis Lucía Lucía. Año II. Imprenta propia, C/. San Martín, 2.

Desde el año 1912 hasta el final de nuestro periodo de estudio (1923) hubo algunas variaciones:

- Se produjeron cambios en la dirección de algunos periódicos:
  - Juan Luis Martín Mengod retoma el cargo de director al frente del *Diario de Valencia* entre 1914 y 1916. Después le sustituye Manuel Simó Marín.
  - Rogelio Chillida sustituye a Juan Pérez Lucía como director de *La Voz de Valencia* en 1916. Más tarde, ya con el nuevo nombre de *La Voz Valenciana*, le sustituirán en el cargo Enrique Bohorques y posteriormente Ambrosio Huici Miranda. A partir de 1920 será Manuel Castillo quien asuma la dirección.
  - Salvador Mencheta es nombrado director de *La Correspondencia de Valencia* a partir de 1917.
- Aparecieron nuevos diarios y reaparecieron otros:

---

<sup>175</sup> Esta lista ha sido obtenida a partir de los datos facilitados por el Almanaque de *Las Provincias de 1912*, que aparecen agrupados con el título de *La prensa periódica de Valencia en el año 1912*, p. 257.



- Aparece, el 6 de julio de 1913, *Eco de Levante*, “Diario Liberal de la Mañana”, que cuenta como director con Isidro Boronat Garrigues de la Garriga. El 21 de agosto de 1914, este diario se convierte en “Diario liberal independiente vespertino”, se añade la sílaba *El* a la cabecera del periódico (a partir de esa fecha, se llamará *El Eco del Levante*), y así permanece hasta mayo de 1915 en que desaparece.
- El hueco dejado por *El Eco de Levante* en la prensa liberal, lo ocupará un viejo conocido, *El Correo*, “Diario Liberal Independiente”. *El Correo* reaparece, en su tercera etapa, dirigido por Isidro Boronat, que tras el fracaso de *El Eco de Levante* intentará esta nueva aventura empresarial. La recién estrenada trayectoria de *El Correo*, una vez más, será corta: se publica del 31 de mayo de 1915 al 11 de diciembre el mismo año.
- En 1916 aparece *El Faro*. Se autocalifica como diario independiente de la tarde y es su director Faustino Valentín. Aparece el 1 de febrero y deja de salir a la calle el 31 de marzo del mismo año con sólo sesenta números publicados.
- El 27 de septiembre de 1917 el diario matutino católico *La Voz de Valencia* se reconvierte en vespertino con el nuevo nombre de *La Voz Valenciana*.
- En enero de 1918 reaparece por tercera vez el “Diario Republicano Regionalista” llamado *El Radical*. Se cierra definitivamente en octubre de ese año con sólo 248 números publicados. Lamentablemente no

hemos podido obtener ninguna información de este periódico al no conservarse fondos documentales del mismo. Antonio Laguna señala las causas de la corta vida de este diario valenciano:

*Las suspensiones que sufrió, la inestabilidad económica que le obligaba a cambiar constantemente de imprenta, a salir con irregularidad y diferentes formatos, acabaron con la vida de este periódico.*<sup>176</sup>

- El día 22 de julio de 1922 aparece *La Mañana*, “Diario de las Izquierdas”, dirigido por García Torres. Desapareció de forma casi inmediata, dada la excesiva oferta de diarios republicanos con los que debía de competir.
- Durante la etapa que va de 1912 a 1923 surgen, además de los citados, nuevos diarios de corta vida cuya misión generalmente es servir de medio propagandístico en momentos políticos coyunturales, sobre todo en período de elecciones. El año 1914, inicio de la primera contienda mundial, *coincidirá con el mayor número de diarios que nunca tuvo la ciudad.*<sup>177</sup> En ese año salen a la calle dos nuevos diarios: el vespertino *El Noticiero Valenciano*, que dirige José Lemes, arranca su andadura el 1 de febrero y es una conversión al formato diario del semanario *Porta-Coeli* fundado por el Dr. Moliner. El 28 de febrero inicia su publicación el diario republicano radical *El Progreso*

---

<sup>176</sup> LAGUNA PLATERO, A.: *Historia del periodismo valenciano...*, 1997, *Op. cit.*, p. 253.

auspiciado por Luis Simarro. Concluidas las elecciones estos periódicos desaparecerán: *El Progreso* lo hace el 10 de marzo y *El Noticiero Valenciano* lo hará el 20 de mayo.

Un aspecto que hay que aclarar, sobre los datos que hemos facilitado, es el relativo a los periódicos publicados o no en domingo. El 11 de septiembre de 1904 se había promulgado la ley sobre el descanso dominical para la prensa. Según constata Antoni Laguna, desde esa fecha, los periódicos vespertinos *La Correspondencia de Valencia* y *El Correo*, y el matutino *La Voz de Valencia* dejaron de publicar el número del domingo. Los restantes periódicos como *Las Provincias*, *El Mercantil Valenciano* y *El Pueblo* repartían el ejemplar del domingo el día antes.<sup>178</sup>

La importancia que había adquirido la prensa en la Valencia de principios del siglo XX, se puede demostrar a partir de este dato facilitado por Antoni Laguna:

*Durante el primer cuarto del nuevo siglo aparecieron en Valencia una media de 8 publicaciones diarias y cerca de 100 de distinta periodicidad, lo que implicaba ser la tercera capital del periodismo español frente a Barcelona y Madrid, quedando muy rezagada en cuarto lugar Cádiz. En términos comparativos significaba una oferta aproximada de una publicación por cada 2000 habitantes, lo que constituía un porcentaje medio frente a la proporción de 1321 para Madrid o 2458 para Barcelona<sup>179</sup>.*

El número de publicaciones que salían en la ciudad de Valencia en esta etapa podemos hallarlo en el siguiente cuadro elaborado por Antoni Laguna a partir de los

---

<sup>177</sup> *Idem*, p. 247.

<sup>178</sup> *Idem*, p. 211.

<sup>179</sup> *Idem*, p. 205.

informes ofrecidos anualmente por Navarro Cabanes en los Almanques de *Las Provincias*:

<b>AÑO</b>	<b>DIARIOS</b>	<b>NO DIARIOS</b>	<b>TOTAL</b>
<b>1912</b>	11	102	113
<b>1913</b>	10	11	121
<b>1914</b>	15	112	137
<b>1915</b>	10	110	120
<b>1916</b>	9	123	132
<b>1917</b>	9	100	109
<b>1918</b>	9	100	109
<b>1919</b>	10	92	102
<b>1920</b>	9	91	100

Además de estos datos, disponemos de otros obtenidos de la *Estadística de la Prensa Periódica en España* para los años 1913 y 1920. Los resultados obtenidos al cotejar los datos de ambas fuentes ofrecen escasa garantía de fiabilidad.<sup>180</sup> Así lo confirma el propio Laguna: *la estadística oficial sobre el periodismo valenciano arroja*

<sup>180</sup> Estadística de la prensa periódica en España, por la Dirección general del Instituto Geográfico y Estadístico para los años de 1913 y 1920, pp.138, estado VIII y p. 149-150.

*unos datos que difieren en varios puntos de los elaborados por nosotros mismos*<sup>181</sup>.

Por lo cual, algunos aspectos como el número real de periódicos diarios, el de lectores por periódico, o el número de redactores que integraban las plantillas, son difíciles de precisar.

En cualquier caso, el número de redactores que configuraban las plantillas de los periódicos valencianos durante las primeras décadas del siglo XX era bastante escaso: oscilaba entre los siete u ocho de *El Mercantil Valenciano* o *Las Provincias* y los quince del *Diario de Valencia*. La escasez de redactores explicaría la aparición ocasional de *críticos de encargo* que eran mandados por las empresas, como sustitutos de los críticos habituales, para cubrir periodísticamente determinados eventos artísticos ante la imposibilidad de contar con recursos humanos suficientes.

La adquisición del periódico se podía hacer por compra directa en los quioscos o bien por suscripción, sistema muy empleado en la época. El precio habitual en esta época era de 5 céntimos. La Real Orden de 26 de julio de 1.920 fijará el precio de venta al público en 10 céntimos y regulará la superficie de papel empleado, no debiendo superar los 18.000 centímetros cuadrados. Esta era una medida gubernamental adoptada ante la carestía del papel: se pretendía incrementar el precio del periódico conforme aumentaba su tamaño y, por tanto, se consumía más papel. Dos años más tarde, al cambiar la tendencia alcista del papel se modificó esta norma.

La tirada media de los principales diarios valencianos podríamos establecerla en estos años –con ciertas reservas por lo comentado anteriormente- en unos 7.000

---

<sup>181</sup>LAGUNA PLATERO, A.: *Historia del periodismo valenciano...*, *Op. cit.*, p. 205.

ejemplares. Destacaría por encima de todos los diarios, *Las Provincias*, con una tirada superior a los 10.000 ejemplares. Algunos datos incluso la sitúan cerca de los 15.000.

La suscripción mensual era un sistema de venta y adquisición que funcionaba bien. Como señala Antoni Laguna, permitía a cada empresa *establecer un volumen mínimo de demanda que satisfacer*.<sup>182</sup> De tal forma que en 1.913, *Las Provincias* contaba aproximadamente con un número estable de 4.000 suscriptores, *El Pueblo* tenía unos 2.000 y *El Mercantil Valenciano* algo más de 1.500.

La población de la ciudad de Valencia iba incrementándose paulatinamente, por lo que el mercado potencial que tenían las publicaciones iba *in crescendo*. La evolución que siguió la población de nuestra ciudad nos la facilita *El Boletín de Estadística Municipal* y oscila entre los 236.392 habitantes con los que contaba Valencia capital en 1913 y los 244.825 registrados en 1921. La relación establecida al contabilizar el número de habitantes por periódico en Valencia ciudad pasa de 2.992 en 1913 a 5.374 en 1920, según la *Estadística de la Prensa Periódica en España*. La tarta parece demasiado pequeña para tantas raciones. La competencia entre los diarios será, durante todo este período, atroz.

Por lo que se refiere a los rasgos de tipo formal característicos de los diarios valencianos durante los años 1912 a 1923, diremos lo siguiente:

- En general, tenían un formato de grandes dimensiones (modelo *sábana*).

---

<sup>182</sup> *Idem*, p. 206.

- En el año de inicio de este estudio, constaban de cuatro páginas (salvo el *Diario de Valencia* que tenía seis). Más adelante, la mayoría pasó a ocho páginas.
- Estaban diseñados o *maquetados* –como se dice en el argot periodístico- a seis columnas. Con la excepción de *El Mercantil Valenciano* y de la *Voz Valenciana* que iban a siete columnas. Hay que puntualizar, no obstante, que *El Mercantil Valenciano* empezó con seis columnas pero pasó a siete durante este periodo.

## 5.2. LA PRENSA DIARIA VALENCIANA EN EL CONTEXTO POLÍTICO, ECONÓMICO, SOCIAL Y CULTURAL DEL MOMENTO.

Conocer la realidad política, económica, social y cultural de Valencia, nos puede dar las claves necesarias para entender mejor el papel de la crítica musical en la prensa valenciana de estos años.

Durante el periodo citado (1912-1923), la historia de Valencia se caracteriza por una fuerte agitación política y social, con dos fuerzas enfrentadas: un republicanismo en retroceso y un movimiento conservador reorganizado gracias al resurgimiento del tradicionalismo carlista.<sup>183</sup>

---

<sup>183</sup> Cfr. Sobre la confrontación entre republicanos y conservadores valencianos en los albores del s. XX y sobre todo el contexto de agitación política y social de esta época, véase: RUIZ TORRES, P.: *Historia del País Valenciano, Época contemporánea*, Cupsa-Planeta, Madrid, 1981, vol. VI y SALOM COSTA, J. y MARTÍNEZ RODA, F.: *Historia Contemporánea de la Comunidad Valenciana*, Fundación Universitaria San Pablo CEU, Valencia, 1990.

## La prensa diaria valenciana entre 1912 y 1923: un reflejo del conflicto político y social.

Los periódicos de la época son un fiel reflejo de las turbulencias de la época:

*Un periodo tan conflictivo como el que nos ocupa, con una agudización progresiva de las contradicciones sociales, necesariamente tuvo que ser prolífico en manifestaciones periodísticas de signo socialista o republicano y, dialécticamente, de signo conservador en sus vertientes tradicionalista, carlista o católica. Y así fue. Junto a los portavoces de organizaciones sindicales (...), aparecen múltiples publicaciones de diversa periodicidad, críticas con la burguesía dominante o con la monarquía existente, partidaria de una u otra tendencia política. Y a la vez, acérrimas defensoras del orden establecido, de la religión, o de la tradición.*<sup>184</sup>

Se produce además en esta coyuntura una reactivación del *adormecido nacionalismo valenciano* que también alcanzará un cierto eco en la prensa:

*Líderes conservadores al frente de instituciones culturales valencianistas, problemas de mercado para los sectores exportadores, organizaciones regionalistas criticadas por republicanos blasquistas, planteamientos nacionalistas con fundamentos agrarios..., tales serían algunos de los parámetros que nos permiten comprender los distintos periódicos que aparecerán en esta etapa”.*<sup>185</sup>

La prensa en este contexto jugó, por tanto, un papel determinante como vehículo propagador de las diferentes tendencias ideológicas y como plataforma mediática desde la cual librar las batallas políticas y adoctrinar a las masas, en

<sup>184</sup> LAGUNA PLATERO, A.: *Historia del periodismo valenciano...*, Op. cit., p. 255.

<sup>185</sup> *Idem*, p. 259.



beneficio de unos supuestos ideales políticos, que en la mayoría de las veces no eran más que simples intereses partidistas.

El movimiento republicano, que había arrancado con el proceso transformador iniciado en 1834, alcanzará su refrendo oficial con el triunfo de la revolución de 1868, conocida como la *Gloriosa*<sup>186</sup>:

*En la Valencia de septiembre de 1868, banqueros e industriales con serias dificultades de reproducir su capital, proletarios y jornaleros que no encuentran dónde vender su fuerza de trabajo, campesinos que aspiraban a privatizar la tierra que heredaron del feudalismo, así como a dejar de pagar cánones reales que pervivían de épocas pasadas, coincidirán coyunturalmente en una alianza que provocará el fin del reinado de Isabel II y el inicio de un nuevo futuro para el país.*

*Y en esta acción insurgente contra el gobierno y la monarquía, el republicanismo jugará un papel de primera magnitud.*<sup>187</sup>

El levantamiento del general Manuel Pavía, en enero de 1874, acabó con el llamado *sexenio revolucionario* y con la primera República; sin embargo, el espíritu republicano ya había calado en un amplio sector de la población y de la prensa valenciana. La restauración, además del restablecimiento de la monarquía borbónica en la figura de Alfonso XII, provocó un retroceso del impulso publicista de los periódicos republicanos, los cuales vieron cercenadas sus aspiraciones de expansión e incluso tuvieron serias dificultades para proseguir con sus ediciones habituales.

Esta situación empezaría a cambiar al cabo de unos años. Es, aproximadamente, hacia la última década del siglo XIX, cuando el movimiento

---

<sup>186</sup> Cfr. LAGUNA PLATERO, A.: *La génesis de la conciencia republicana en la Valencia del Ochocientos: Satanás*, en *Republicanos y repúblicas en España*, Siglo XXI editores, Madrid, 1996.

republicano -como consecuencia del deterioro progresivo de los dos grandes partidos dinásticos, el liberal y el conservador- recobra fuerza y la prensa republicana vuelve a adquirir el protagonismo perdido.

Ya en 1889, como señala Laguna, en la escena política valenciana acontecían novedades importantes:

*Morían los restauradores de 1874, los marqueses de Campo y de Cáceres, al tiempo que la publicística republicana reaparecía con notable fuerza. Llegaban unos nuevos autores-actores de la vida política.*<sup>188</sup>

En la provincia de Valencia, y especialmente en su capital, es donde los republicanos se constituyen como una fuerza dominante, sobre todo en la primera década del siglo XX. Dentro de este movimiento, emerge la figura carismática de Vicente Blasco Ibáñez:

*Había surgido ya entre ellos la figura del joven Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928), quien fundó en 1894 el periódico “El Pueblo” con el fin de combatir el régimen restaurador y sus formas oligárquicas y caciquiles (...)*<sup>189</sup>

---

<sup>187</sup> LAGUNA PLATERO, A.: *Historia del periodismo valenciano...*, Op. cit., p. 127.

<sup>188</sup> *Idem*, p. 178.

<sup>189</sup> SALOM COSTA, J. y MARTÍNEZ RODA, F.: *Historia Contemporánea de la Comunidad Valenciana*, Fundación Universitaria San Pablo CEU, Valencia, 1990, p. 203. Sobre Blasco Ibáñez y su acción política a través del periodismo militante véase también las siguientes obras de LAGUNA PLATERO, A.: *Vicente Blasco*

En realidad, el diario *El Pueblo* había surgido de la transformación de *La Bandera Federal* una de las revistas que, junto a la *Antorcha Valentina*, más incitó a la rebelión contra las fuerzas conservadoras: monárquicos, carlistas y clericales. El nacimiento de este rotativo coincidió con un trágico conflicto: el inicio de la guerra de Cuba. Con su llegada, la animación –como diría Laguna- estaba servida.

El ideario republicano estuvo representado desde diversos sectores sociales que se organizaron en corrientes políticas, pero el movimiento que adquirió un auge extraordinario, imponiéndose sobre las demás, fue el *blasquismo*:

*Surgió como una escisión del partido republicano federal de Pi y Margall, constituyó un movimiento que adoptaría distintos y sucesivos nombres –partido Republicano Federal, Unión Republicana, Fusión republicana, y otros...- pero sin que variasen sustancialmente sus caracteres sociales e ideológicos. Era una fuerza que se pretendía interclasista si bien estaba constituida esencialmente por las clases media y popular, y con una ideología democrática, radical pero no revolucionaria, y pronunciadamente anticlerical (...) La aparición y desarrollo del blasquismo significó un importante cambio en la política valenciana pues con él se daba una inédita participación de las masas, una fuerte politización popular y una organización estable de partido<sup>190</sup>.*

La influencia del proyecto blasquista, aunque sólo tuvo plasmación política en el gobierno municipal de la ciudad de Valencia, fue muy importante.<sup>191</sup>

---

*Ibáñez, periodista del pueblo*, en José Altabella, libro homenaje. Universidad Complutense, Madrid, 1997; *Blasco Ibáñez: y el periodismo se hizo combativo*, Diputació de València, Valencia, 1998; y *De propagandista de la política a propagador de la cultura*. Vicente Blasco Ibáñez, un comunicador de éxito, en DEBATS, nº 64-65, invierno/primavera 1999, pp.121-135.

<sup>190</sup> *Idem*, p. 204.

<sup>191</sup> Cfr. La trayectoria de Blasco Ibáñez y su influencia en la política valenciana puede seguirse en ALOS, V.R.: *Vicente Blasco Ibáñez. Biografía política*. Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 1999.

La respuesta por parte de las fuerzas conservadoras al incipiente crecimiento del republicanismo blasquista y a la movilización obrera, cada vez más significativa, se tradujo en una *organización de los sectores tradicionalistas católicos para la acción política y social*, y en una *reanimación del partido carlista*, tal y como explican Julio Salom y Federico Martín. Este contraataque de los conservadores se iba a producir en todo el territorio español:

*Este movimiento se enmarcaba en otro más amplio manifestado en toda España, en el cual la Iglesia y otros sectores más conservadores procuraban, tras la crisis del 98 y ante la cada vez más aguda problemática social, crear una fuerza política que actuase decididamente en el sistema institucional restaurador, hacia el cual siempre se había mostrado reticente el integrismo. De ahí la sucesión de Congresos Católicos desde 1889 y la idea de constituir una Liga Católica con esos fines, idea que encontraría su mejor materialización en Valencia en 1903 (...)<sup>192</sup>*

El avance del republicanismo se había basado en su capacidad para influir sobre las masas populares. Esto se consiguió gracias a la acción decidida de este movimiento, contemplado en sus diferentes facciones, que condujo a la creación de órganos de penetración social (agrupaciones sindicales, círculos obreros, y -por supuesto- periódicos) con los que ejercer su dominio político y promover la expansión de su ideología entre la masa social. La Liga Católica intentó contrarrestar la influencia social de las fuerzas republicanas aplicando la misma receta; es decir, creando a su vez gran número de gremios obreros, sindicatos católicos,

---

<sup>192</sup> *Idem*, p. 205.

cooperativas, círculos, etc. Como no podía ser menos, también contó la Liga Católica con periódicos afines.

### **Los periódicos valencianos de la época: voceros de los diferentes grupos políticos.**

Así pues, los periódicos de aquella época fueron expresión de la fuerte confrontación política reinante en la ciudad de Valencia, básicamente bipolarizada por dos sectores opuestos: el republicano y el conservador. La mayor parte de ellos se proclamaban independientes, sin embargo eran más las ocasiones en que actuaban como voceros, predicando la doctrina de la fuerza política que cada uno representaba. Los diarios que se publicaron en estos años se alineaban en uno de los dos sectores mencionados, aunque sin abandonar sus señas de identidad más genuinas. Por un lado, el republicanismo contaba con *El Pueblo*, órgano de difusión del blasquismo<sup>193</sup>, y con *El Mercantil Valenciano*, menos radical, defensor de unas ideas más reformistas.<sup>194</sup> Por el otro lado, el sector conservador disponía de cuatro medios periodísticos afines: *Las Provincias*, *La Correspondencia de Valencia*, *La Voz de Valencia* y *el Diario de Valencia*. Cada uno de estos cuatro diarios, aunque aglutinados en torno al núcleo común del conservadurismo político, representaban ópticas políticas distintas.

---

<sup>193</sup> Cfr. LAGUNA PLATERO, A.: *El Pueblo. Historia de un diario republicano, 1894-1939*. Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 1999.

<sup>194</sup> Cfr. Sobre la historia de este periódico se puede consultar a LAGUNA A. y MARTÍNEZ, F. (Coord.): *Historia de Levante, El Mercantil Valenciano (1834-1992)*. Valencia, Editorial Prensa Valenciana, S.A., 1992.

La tradición conservadora valenciana tenía en *Las Provincias* su medio de expresión natural.<sup>195</sup> Este era, además, un diario que siempre había aspirado a convertirse en el primero de la ciudad –pretensión ya conseguida - y en el referente del segmento conservador de la sociedad. La corriente de pensamiento político difundido por este periódico, estaba personificada en la figura del que fue durante muchos años su director, Teodoro Llorente Olivares, y posteriormente en su hijo Teodoro Llorente Falcó, su sucesor al frente del diario. Durante bastante tiempo *Las Provincias* ejerció un monopolio de la opinión conservadora. No obstante, la situación cambiará durante estos años, debido a la consolidación de *La Correspondencia de Valencia*, *La Voz de Valencia* y el *Diario de Valencia*.

*La Correspondencia de Valencia*, diario fundado por Francisco Peris Mencheta, defiende desde sus páginas el régimen monárquico vigente. Por otra parte, *los integristas católicos valencianos, el sector más conservador del carlismo, editarán un diario “defensor de la religión” bajo el título de “La Voz de Valencia”,* como apunta Antoni Laguna.<sup>196</sup> El propósito más importante de este diario: organizar una liga católica junto a los otros periódicos conservadores. Sorprendentemente, a partir de 1920, ya con el nombre en la cabecera de *La Voz Valenciana*, este periódico sufrirá un cambio radical: pasa a ser órgano del partido de izquierda liberal que acaudilla Santiago Alba. Esto supondrá una reorientación absoluta de su línea editorial.

En 1911, había aparecido el *Diario de Valencia*, órgano de difusión de las ideas carlistas y, en concreto, portavoz del partido jaimista valenciano. Según Laguna:

---

<sup>195</sup> Cfr. Sobre la historia de *Las Provincias* y su influencia en la prensa valenciana puede verse ALTABELLA, J.: *Las Provincias, eje histórico del periodismo valenciano, 1866-1969*, Editora Nacional. Madrid, 1970.

<sup>196</sup> LAGUNA PLATERO, A.: *Historia del periodismo valenciano...*, *Op. cit.*, p. 222.

durante la etapa de 1912 a 1914, en la que es dirigido por Luis Lucia Lucia, este periódico se convertirá *en manual de lectura del católico, del conservador y del carlista, tanto legitimista como tradicionalista, que una vez más no desdeña el habla valenciana en aras de su propia tradición*. En el intervalo de 1914-16, con la vuelta de Mengod a la dirección, el periódico matizará su posición ideológica y la reorientará hacia nuevos postulados. Como señala Laguna, *el regionalismo preocupado por las cuestiones culturales para ocultar las políticas, encuentra en el “Diario de Valencia” un propulsor*.<sup>197</sup>

También *La Correspondencia de Valencia*, a partir de mayo de 1918, fecha en la que el grupo financiero encabezado por Ignacio Villalonga y respaldado por la Lliga Catalana, reorientará su rumbo ideológico hacia la *Defensa de los intereses regionales* como rezará desde ese momento en el subtítulo de la cabecera.

### **El esfuerzo de la prensa liberal por abrirse hueco entre los diarios conservadores y los republicanos.**

Hemos hablado de dos bandos políticos opuestos y de sus respectivos medios de comunicación gráfica, creados con la misión básica de defender los postulados ideológicos y los intereses de cada sector. ¿Pero quedaba espacio en el mercado de la prensa valenciana para otras opciones, fuera del eje bipolarizador representado por conservadores y republicanos? En realidad, muy poco. Esto quedó demostrado con la dificultad que tuvieron los liberales en Valencia para consolidar un periódico

---

<sup>197</sup> *Idem*, p. 229.

que defendiera sus tesis ideológicas. Esta tendencia había perdido mucha fuerza en el escenario político de esta ciudad:

*La organización liberal quedaba en nuestra ciudad prácticamente estrangulada por el poderosos republicanismo y prácticamente desdibujada ante sus colegas de la oposición conservadora: Esta debilidad, al margen de lo que puedan dar de sí los resultados electorales, tiene su puntual reflejo en el número de publicaciones que salieron con este signo<sup>198</sup>.*

El liberalismo contó en Valencia con dos diarios que sirvieron de plataforma de expresión de sus ideas: *El Correo* y el *Eco de Levante*. El primero dejó de publicarse el 30 de marzo de 1912, tras 14 años de vigencia. El desencadenante del cierre fue la huelga de tipógrafos que, por estas fechas, tenía lugar en Valencia. Este hecho descubrió las dificultades por las que atravesaba el diario:

*Se trataba de una publicación con problemas económicos tan insuperables, o de un diario dirigido por un empresario tan impecable, que dio el cierre por respuesta a las demandas obreras<sup>199</sup>.*

Pero no quedó ahí la cosa. Unos días más tarde, el 23 de abril, reaparecía la publicación con un título nuevo *El Correo de la Noche* y con la misma correlación numérica. Esta vez también duró poco la aventura. El diario dejó de imprimirse el 11 de mayo.

---

<sup>198</sup> *Idem*, p. 224.

<sup>199</sup> *Idem*, p. 245.



En 1913 los liberales valencianos volvían al frente periodístico con un nuevo diario: *Eco de Levante*. Esta nueva publicación –como ya se ha comentado anteriormente- tras diversos vaivenes (primero fue diario matutino, después vespertino) desapareció de la escena pública en mayo de 1915. Su lugar lo recuperaría una vez más *El Correo*, en la que sería su última tentativa puesto que cerró definitivamente el 11 de diciembre de 1915.

La historia de Valencia, desde 1912 hasta la llegada de la dictadura de Primo de Rivera, como señala Laguna, es además de una intensa historia de tensiones políticas internas y de agitaciones sociales, también *la historia de reflujos económicos y bélicos*.

La ciudad durante este periodo crece a un ritmo lento: pasara de 236.392 habitantes en 1914 a 244.825 en 1921, según los datos del *Boletín de Estadística Municipal*. La evolución de los periódicos valencianos estará marcada, por tanto, por un destino cada vez más competitivo.

El tema que ocupó más portadas fue el conflicto bélico que asoló Europa entre 1914 y 1918: la primera Guerra Mundial. El diferente posicionamiento ante la guerra creó dos facciones opuestas: por una parte los *aliadófilos*, encabezados por *El Pueblo* y *El Mercantil Valenciano*; por la otra, los *germanófilos* liderados por *Las Provincias*. La polémica entre estas dos facciones tuvo un ligero reflejo en la crítica musical a partir de los distintos alineamientos públicos de algunos autores y artistas, o de los propios críticos.

## Los conflictos económicos en la sociedad valenciana de aquellos años.

Los conflictos económicos también tuvieron un amplio seguimiento en los diarios. Estos reflejaron en cada caso, según cual fuera su orientación política, una diferente visión de los problemas que surgieron durante estos años en la economía valenciana. También en estos temas los diarios actuaban de correa de transmisión de los diferentes intereses de partidos políticos y grupos de presión económicos.

Las consecuencias del estallido de la primera Guerra Mundial tuvieron su efecto en la economía valenciana.

*Desde principios del siglo XX, las exportaciones agrarias valencianas habían llegado a ser un factor decisivo para el equilibrio y el desarrollo económicos de España. En esta situación, la primera Guerra Mundial incidió sobre la neutral España favoreciendo, en general, a su economía por las peticiones de productos que recibió de las naciones beligerantes. Pero la región valenciana, si bien conoció una coyuntura buena para su sector industrial, tuvo otra mala en lo referente al “agrario”, ya que éste se basaba en una exportación que sufrió las consecuencias del trastorno mundial.<sup>200</sup>*

Se sucedieron los conflictos y poco a poco se fue creando un clima de agitación social debido a la mala situación económica:

*La carestía de precios y el incremento del desempleo fueron los mejores caldos de cultivo para el estallido de conflictos sociales.<sup>201</sup>*

---

<sup>200</sup> SALOM COSTA, J. y MARTÍNEZ RODA, F.: *Historia Contemporánea...*, *Op. cit.*, p. 251.

<sup>201</sup> LAGUNA PLATERO, A.: *Historia del periodismo valenciano...*, *Op. cit.*, p. 250.

El ambiente de tensión social generado por la crisis económica se trasladó también, como era natural, a los periódicos. La conflictividad, manifestada en 1912 con las organizaciones tipográficas, se acrecentó sobre todo a partir de 1917:

*En este intenso período, desde el movimiento huelguístico de 1917 en que los periódicos quedaron paralizados durante varios días, hasta la huelga de diciembre de 1920 que tuvo igual efecto, se desarrollarán numerosas acciones obreras con los tipógrafos, casi siempre, como protagonistas.<sup>202</sup>*

### **El contexto cultural: la influencia de la *renaixença*.**

Si nos apartamos del marco económico y nos fijamos en el contexto histórico-cultural, hay un aspecto que merece ser recordado, por el efecto que ejerció en algunos de los críticos valencianos más señeros y en miembros destacados de la profesión periodística y la crítica musical. Es el movimiento cultural que se conoció como la *renaixença valenciana*. Dicha corriente se revitalizó, durante los años que nos ocupan, con el renacimiento del regionalismo o nacionalismo valenciano al que nos referíamos anteriormente.

La *renaixença* fue la razón del florecimiento literario, y en general artístico, que se dio en Valencia durante la segunda mitad del siglo XIX. Los principales representantes de este movimiento fueron dos poetas: Teodoro Llorente Olivares (1836-1911, director de *Las Provincias* y creador de una escuela de periodistas) y Vicente Wenceslao Querol (1837-1889). Ambos eran los máximos exponentes de

---

<sup>202</sup> *Idem*, p. 240.

una corriente literaria que promovía el uso de un valenciano culto fundamentalmente en la poesía. Pero esta corriente quedó restringida a *un movimiento de “élite” de patricios eruditos, que no sólo no trascendía el pueblo sino que tampoco llegaba a interesar a la misma burguesía.*<sup>203</sup>

Frente a esa corriente culta del valencianismo, surgió otra más popular y dinámica, con aspiraciones políticas, puesto que intentaron hacer de la *renaixença* un movimiento inspirado en el republicanismo federal. Este sector estaba encabezado por Constantí Llombart (en realidad este era el seudónimo utilizado por Carmelo Navarro, 1848-1895) quien fundó *Lo Rat Penat* en 1878:

*En aquella sociedad se integraron los intelectuales eruditos y universitarios que con aquellos otros que, como Llombart, eran autodidactas y de extracción social popular, pero al fin se impuso el primer grupo, encabezado por Llorente, que se consagró sobre todo a la celebración anual de los “Jocs Florals” en los cuales se reiteraba una poesía retórica y costrumbista.*<sup>204</sup>

La preocupación por la pureza de la lengua que mostraron los defensores del valenciano culto, les alejó de la literatura popular que cultivaron los saineteros y redujo su expansión a un círculo muy minoritario. En cualquier caso, tampoco la corriente popular contribuyó a crear una literatura autóctona, en valenciano, de calidad:

---

<sup>203</sup> SANCHIS GUARNER, M.: *El sector progressista de la Renaixença valenciana*. Universitat de Valencia, Valencia, 1978.

<sup>204</sup> SALOM COSTA, J. y MARTÍNEZ RODA, F.: *Historia Contemporánea...*, *Op. cit.*, p. 224.

*La corriente popular no llegó tampoco a hacer nacer una literatura de alto nivel estético y lingüístico, no creando en particular una “prosa literaria” que hubiera podido ser el instrumento para las nuevas corrientes y los nuevos autores de talento que surgieron a fines de siglo –Blasco Ibáñez, Azorín, Gabriel Miró- y que desarrollaron su obra en castellano.<sup>205</sup>*

Algunos de los críticos musicales que ejercieron su labor durante los años – principalmente los que mostraron vocación literaria- estuvieron influidos, en su faceta de escritores, por el movimiento de la *renaixença*. Uno de ellos fue Eduardo López-Chavarri Marco, crítico musical de *Las Provincias*, quien –no hay que olvidarlo- trabajó a la sombra de Teodoro Llorente Olivares. Si bien sus ideas renovadoras sobre la literatura y el arte propagadas por él mismo durante la primera década del siglo XX le harían acreedor a ser adscrito al modernismo, su estilo como escritor presenta rasgos más bien propios del siglo anterior. Así se manifiesta, especialmente, en sus primeras obras literarias escritas en valenciano: *Cuentos Lírics* (1907) y el libro de viajes *De l’horta i de la muntanya* (1916). También se refleja en algunos de sus primeros artículos periodísticos y en sus colaboraciones iniciales en revistas musicales.

Otro crítico musical influenciado por la *renaixença* es Bernardo Morales San Martín. Desarrolló su carrera periodística en *El Correo* y, posteriormente, en *el Mercantil Valenciano*. Su producción literaria es extensísima. Obtuvo diversos premios literarios en los Juegos Florales de *Lo Rat Penat*.

---

<sup>205</sup> *Ibíd.*

Escribió en valenciano y castellano, colaboró en revistas, cultivó el cuento y destacó en sus narraciones poéticas, históricas y, sobre todo, en aquellas que están ambientadas en su tierra valenciana. También escribió teatro.

Siguiendo su trayectoria descubrimos a un escritor cercano a la corriente más popular del valencianismo, aunque a diferencia de Llombart y muchos de sus seguidores, Morales San Martín sí tenía una sólida preparación intelectual. Llegó un momento, sin embargo, en que este autor renunció al valenciano como lengua de escritura, cansado ya de las pocas expectativas que despertaba la literatura escrita en lengua autóctona. Esto sucedió al inicio de 1912 y de ello da fe un artículo suyo (*Los dioses se van...*) publicado en el diario *El Correo*, el sábado 13 de enero del citado año.

### **5.3. EL TRATAMIENTO DE LA INFORMACIÓN Y LA OPINIÓN MUSICAL EN LOS DIARIOS VALENCIANOS DURANTE ESTE PERÍODO.**

En líneas generales, podemos decir que la temática musical tenía una abundante presencia en los diarios de la época que estamos estudiando. Todo lo que se publicaba, relacionado con este tema, podemos dividirlo en dos grandes apartados según cual fuera la intención comunicativa inherente al texto periodístico: información y opinión musical.

Habrá que distinguir, previamente, entre estos dos conceptos. Al hablar de opinión musical nos referimos básicamente a la crítica musical y a los artículos y crónicas periodísticas en las cuales un determinado columnista o colaborador

plasmaba sobre el papel sus impresiones sobre una obra, un compositor, uno o varios intérpretes, o sobre cualquier otro aspecto relacionado con la música. Por información musical entendemos la mera exposición de unos datos o hechos referidos a la música, sin verter en dicha exposición ningún juicio de valor.

Pero si la tarea de discernir entre información y opinión de por sí resulta difícil, todavía resulta más complicada si se pretende hacer en el contexto de la prensa valenciana de principios del siglo XX. La razón: en aquella época era práctica común mezclar ambas cosas.

Esa falta de rigor deontológico derivaba de la excesiva radicalización ideológica de los diarios de aquella época. Tanto era así que los propios redactores y colaboradores de un mismo periódico se trataban entre sí como *correligionarios*.

Estudiaremos, a continuación, cual era el tratamiento periodístico, tanto desde el punto de vista formal (estudio de los recursos tipográficos y ubicación de los textos) como del contenido (análisis del significado de los textos), que se daba a la información y a la opinión musical en los diarios valencianos durante el periodo que va de 1912 a 1923.

Esta documentación periodística previa nos ofrecerá pistas sobre la ruta a seguir para acceder a los recovecos de la crítica musical publicada en la prensa diaria valenciana.

### 5.3.1. ANALISIS FORMAL DE LA INFORMACIÓN Y LA OPINIÓN MUSICAL.

No se usaba en la prensa de aquella época ningún distintivo formal que permitiera diferenciar cuándo se trataba de opinión y cuándo de información. En la prensa actual, en cambio, sí se siguen ciertas normas deontológicas que afectan también al ámbito del diseño del periódico y al uso de ciertas reglas tipográficas. Estas normas están recogidas en el libro de estilo de cada periódico y permiten diferenciar lo que es opinión de la información. Las normas más habituales, por lo que a la crítica musical se refiere, son: el empleo del recuadro, para señalar que es un texto de opinión, y el uso facultativo de un antetítulo que indique al lector que se trata de una crítica.

La mayor parte de las críticas musicales -fueran de ópera, zarzuela o incluso de otros géneros- solían emplazarse en una sección dedicada a los teatros valencianos que se ubicaba en alguna de las páginas interiores del periódico. Esto se hacía así por una razón: casi todos los eventos musicales se daban al público en escenarios teatrales. Las críticas musicales relativas a acontecimientos musicales no realizados en recintos teatrales ocupaban un espacio aparte de la mencionada sección. Esta práctica periodística es un indicador más del predominio de la ópera y la zarzuela como géneros musicales en este contexto histórico-social valenciano.

La llamada *crónica de salones*, tan habitual en la prensa valenciana de principios del siglo XX, también reservaba siempre unas líneas para ofrecer algunos apuntes de la vida musical de la ciudad. Estos breves comentarios aportaban información musical y además permitían al cronista dar su particular punto de vista



acerca de los actos musicales celebrados en Valencia y la repercusión social que estos tenían.

Los grandes acontecimientos musicales merecían un tratamiento periodístico especial. Esto se reflejaba, además de por su ubicación en la primera página, en otros aspectos formales: acompañamiento de fotos de los principales protagonistas, titulares más llamativos (con un tamaño mayor de letra), encuadre general que enmarcaba todo el espacio y que servía para resaltarlo del resto de la página. Este uso de los recursos tipográficos era un procedimiento bastante generalizado en los diarios valencianos en estas situaciones artísticas puntuales de gran trascendencia para la sociedad valenciana.

Además de la utilización de este tipo de medios tipográficos, los periódicos valencianos recurrían a otro tipo de estrategias para resaltar determinados acontecimientos artísticos. Así, en los días previos a un gran estreno, a la actuación de un cantante de ópera de la talla del barítono Titta Ruffo o de un solista de la categoría de Arturo Rubinstein, se hacía un exhaustivo seguimiento por parte de la prensa: se anunciaba el acontecimiento con antelación mediante reseñas informativas, aparecían reiteradamente sueltos para recordar los días que quedaban para el magno suceso, se relataba la llegada a Valencia del artista o del elenco de artistas, se publicaban artículos, se realizaban entrevistas a los protagonistas del evento... En definitiva, se efectuaba una auténtica campaña de promoción, hasta el punto de incluir anuncios en los que aparecía el nombre de un artista como reclamo publicitario.

He aquí un anuncio publicado en *El Mercantil Valenciano* el 12 de marzo de 1913, con ocasión de la estancia en Valencia de Titta Ruffo para cantar en el Principal:

*En el*  
*TEATRO PRINCIPAL*  
*se asegura*  
*que no cantará Titta Ruffo*  
*si antes no acepta una*  
*copa de RON HABANA...*

*La empresa.*

La información y la opinión musical también adquirirían un protagonismo especial cuando se referían a sucesos artísticos que tenían una especial relevancia para el desarrollo de la cultura musical valenciana. Así ocurría cuando actuaba algún artista valenciano –y aún más, si era de renombre- como el pianista José Iturbi o la cantante María Llácer. Y así aconteció también en sucesos como la creación de la Sociedad Filarmónica de Valencia, la fundación de la *Orquesta de Cámara de Valencia* o de la *Orquesta Sinfónica de Valencia*, que tuvieron un eco considerable en la prensa de la ciudad.

### 5.3.2. ANÁLISIS DEL CONTENIDO DE LA INFORMACIÓN Y LA OPINIÓN MUSICAL.

Estudiaremos, a continuación, los rasgos generales de cada diario en el tratamiento periodístico del contenido de la información y la opinión musical. No incluimos, en este punto, el análisis específico de las críticas puesto que dicha tarea la reservamos para más adelante.

El rastreo realizado de la prensa valenciana del periodo comprendido entre 1912 y 1923 nos ha permitido seleccionar primero los textos musicales más importantes que se publicaron y analizarlos posteriormente. De esta forma hemos podido descubrir que muchas veces, a partir de las crónicas, entrevistas o artículos de opinión que con relativa frecuencia escribían los propios críticos musicales, es posible delimitar la *orientación* estética e ideológica de esos mismos críticos y del periódico para el que trabajaban.

El análisis de los documentos escritos -que no son, en sentido estricto, textos de crítica musical- es un ejercicio que nos facilita datos y claves para intentar descifrar cual es el trasfondo político, económico, cultural o social que se esconde en el ejercicio de la crítica. El texto crítico *ad hoc* se limitaba normalmente a analizar y valorar el hecho musical en sí mismo, sin entrar en consideraciones ajenas. Sólo en contadas ocasiones el discurso se adentraba en otro tipo de valoraciones *tangenciales* como el gusto estético del público y su comportamiento, la política de programación de un determinado teatro, los intentos de desarrollo de una cultura musical valenciana, etc. De ahí la importancia de lo que denomino *informaciones u*

*opiniones colaterales* para conocer con más profundidad a los críticos, su manera de proceder, sus preferencias estéticas y sus contradicciones.

En la prensa valenciana de la época había temas recurrentes. El Teatro Principal y los avatares que lo condujeron a una creciente depauperación como referente artístico de la cultura valenciana se convirtieron durante estos años en fuente constante de inspiración para los cronistas musicales. La función del empresariado y su contribución al fomento de una oferta cultural de importancia es también un aspecto de interés para la prensa musical. Otro tema habitual es el público, sus gustos y su comportamiento ante las distintas manifestaciones musicales.

La figura de Salvador Giner, recientemente fallecido (1911), da origen a multitud de crónicas y artículos que se publicaron en los años siguientes a su muerte. Serrano también mereció, por razones obvias, una atención especial por parte de la prensa valenciana. Sin embargo, el compositor que más tinta hizo fluir fue Wagner. Su ideario estético, su vida, las polémicas que sobre su persona y su obra se levantaron, los testimonios de veneración que suscitó entre los melómanos...en suma, todo lo referente al genio teutón es motivo frecuente de publicación en los periódicos. Gran parte del material publicado sobre este autor se debe al tenor Francisco Viñas, quien ejerció de colaborador para varios diarios valencianos.

Los trágicos sucesos que supusieron la interrupción de la brillante carrera de dos de nuestros más prometedores músicos ocuparon asimismo bastantes páginas de la prensa valenciana: la muerte del joven compositor vasco José M<sup>a</sup> Usandizaga en 1915 y el fallecimiento de Enrique Granados, acaecido en 1916 en las aguas del

Canal de La Mancha, al ser hundido el barco en el que regresaba de los Estados Unidos.

La fundación de la *Sociedad Filarmónica de Valencia* y la aparición de dos nuevas orquestas en el panorama musical valenciano (la *Orquesta de Cámara de Valencia* y la *Orquesta Sinfónica de Valencia*) constituyeron un estímulo en el alicaído ambiente cultural de la ciudad del Turia, y de ello dieron buena cuenta los diarios valencianos.

También tuvieron reflejo en la prensa -a través de artículos, crónicas y entrevistas- los más importantes acontecimientos artísticos celebrados en Valencia en este lustro. La presencia en nuestras tierras de los más ilustres artistas del momento motivó casi siempre la publicación de textos periodísticos que venían a completar la información que del personaje se tenía y que servían, al mismo tiempo, de reclamo publicitario. Protagonismo destacado tendrán también las más relevantes figuras musicales valencianas de la interpretación y la composición.

A los textos escritos por los cronistas valencianos, se añadían las colaboraciones habituales que llegaban de Madrid o Barcelona. Los colaboradores de fuera solían escribir sobre la actualidad musical de sus respectivas ciudades. En algunos casos, estos cronistas colaboraban con varios diarios valencianos a la vez.

Información y opinión se confunden en cualquier texto de temática musical, sea cual sea su formato. Por citar algún ejemplo: en aquellas ocasiones en las que un *suelto*<sup>206</sup> del periódico anunciaba un acontecimiento musical, siempre se acompañaba el texto con frases elogiosas sobre el compositor, el director,

---

<sup>206</sup> El *suelto* es un texto periodístico breve. A veces, también se le llamaba *gacetilla*.

intérpretes, etc. No digamos si se trataba del anuncio de la próxima actuación de un divo de ópera. Entonces se llegaba a extremos inauditos: los textos se acercaban más a la apología que a otra cosa. Hasta las propias crónicas biográficas sobre compositores, bastante frecuentes en los diarios valencianos de esta época, suelen estar siempre teñidas de un matiz épico y grandilocuente que nos alejan de una exposición objetiva de los hechos.

Lo opuesto, es decir, una crítica musical reducida a casi un *telegrama* del evento artístico, también resulta bastante frecuente. Muchas veces, los críticos musicales, limitados por la escasez de papel, sólo podían sacar una reseña en la cual se detallaba con brevedad el nombre de los artistas destacados, o de la compañía (si se trataba de una función de ópera, zarzuela u opereta), haciendo constar únicamente como apunte crítico un comentario del tipo: *éxito lisonjero*.

Advertidos sobre estas consideraciones previas, procedamos a detallar los rasgos generales de cada diario.

#### **5.3.2.1. LAS PROVINCIAS.**

Es este un periódico que se caracteriza por su interés por la cultura musical, puesto de manifiesto en el seguimiento exhaustivo de las diferentes actividades musicales realizadas en la ciudad de Valencia. En este sentido, resulta curioso y revelador que muchas de las breves secciones del diario tuvieran un nombre musical: *intermezzo*, *pizzicato*, etc. Además del ejercicio de la crítica, que tenía asiduo reflejo en las páginas de este diario, había otros espacios en *Las Provincias* que se usaban

para la información o la opinión musical. Uno de ellos era la habitual crónica social o *crónica de salones*, nombre con el que entonces se conocía esta sección. En este diario se llamaba *Ecos de Sociedad* y el cronista firmaba con el seudónimo de *Lohengrin*.

Resultó sorprendente descubrir que bajo este seudónimo se escondía la persona de Eduardo López-Chavarri Marco. Al igual que en muchos de los diarios valencianos, en *Las Provincias* se publicaba habitualmente una crónica de sociedad y casi siempre se incluía en ella algún comentario sobre la actualidad musical de la ciudad. Este tipo de comentarios no eran reflexiones serias sino más bien apuntes livianos y un poco superficiales, preocupados más por la parte social del acontecimiento que no por su valoración artística. Sin embargo, el estilo y el contenido parecían indicar que podían estar escritos por un crítico musical. Se notaba en estas crónicas, primeramente, una especial sensibilización por los temas musicales. En segundo lugar, resultaba significativo el nombre del seudónimo: *Lohengrin*. Debía de tratarse de un entusiasta seguidor de Wagner que había adoptado el nombre de uno de los personajes de sus dramas musicales, el protagonista de la ópera wagneriana predilecta del público valenciano. Todos los indicios señalaban a López-Chavarri, también conocido en los ambientes musicales y periodísticos como *Eduardus* (seudónimo con el que firmaba habitualmente sus críticas) No tardamos en descubrir que estábamos en lo cierto. La confirmación nos la dio una crónica musical publicada en *Las Provincias*, el día 20 de abril de 1912, con el título *En la Filarmónica*. Al final de la crónica, en el lugar reservado para la firma, se puede leer: *LOHEN...! Digo EDUARDUS!*

Esta faceta de cronista social -desconocida hasta la fecha o, al menos, no contemplada en los trabajos biográficos realizados sobre este polifacético autor- revela la multiplicidad de tareas que abordaban los redactores de los periódicos. Como se dice coloquialmente, igual servían para *remendar un roto que un descosido*. López-Chavarri se ocupó de las crónicas de salones hasta el 24 de junio de 1915, fecha en que le sustituye en este desempeño un tal Sr. Montemar que firmará con el seudónimo de *Fritz*.

Prácticamente, todo lo que se publicaba con firma en *Las Provincias* procedía de la pluma de López-Chavarri. Aparte de las críticas y la susodicha crónica de salones, las crónicas sueltas publicadas sobre temas musicales en este diario llevan mayoritariamente su firma. Muchas de ellas se imprimen con un antetítulo que no tenía un nombre fijo: *De música, De arte, Crónica Musical*. Estos antetítulos -más bien cabría denominarlos encabezamientos- servían al lector para identificar su contenido.

#### **5.3.2.2. EL MERCANTIL VALENCIANO.**

La preocupación de este diario por la cultura musical se manifestaba en la presencia bastante continuada de artículos y crónicas sobre temas musicales, además de críticas, en las páginas de esta publicación. Entre el material publicado durante los años de nuestro estudio se pueden encontrar textos de verdadero interés, pertinentes tanto para los historiadores actuales como para los lectores de la época.



Los artículos de opinión referidos a temas de música -no considerados como críticas, aunque muchas veces lo sean pero en formato diferente- correrán a cargo de Ignacio Vidal, en un principio, y se incrementarán, a partir de 1915, con la aparición asidua de Bernardo Morales San Martín. Este cronista publicará a diario una breve sección con el nombre de *Notas del día*. La citada colaboración sustituirá otra habitual suya, iniciada en 1912, que llevaba el título de *Paradojas*. A través de sus *Notas del día*, Morales San Martín difundirá sus opiniones sobre diversos aspectos de la historia y de la actualidad musical. Firmará esta sección con el seudónimo *Fidelio*.

El seguimiento de la labor de cronista de Bernardo Morales San Martín resulta un recurso de inestimable valía para comprender el papel de la prensa en el desarrollo musical de la sociedad valenciana. Como en el caso de López-Chavarri, las necesidades inherentes a la propia profesión periodística en aquella época, en la que los redactores servían para todo, obligaron a Morales San Martín a escribir sobre temas aparentemente alejados de sus verdaderas inquietudes que fueron casi siempre las relacionadas con el arte.

#### **5.3.2.3. EL PUEBLO.**

Como la mayoría de los medios de comunicación escritos de la época, *El Pueblo* se caracteriza por su preocupación por el arte en general y en concreto por la música. Esta sensibilización se manifiesta en la abundante presencia en las páginas del citado diario de textos referidos a algún tema musical. Esta publicación, sin

embargo, presenta un matiz diferencial: su vinculación militante al blasquismo. Y dicho compromiso se plasma en el propósito de hacer de cualquier material periodístico un elemento de confrontación ideológica, aún en los temas aparentemente menos pertinentes, como los de cultura musical. Esto queda patente en distintas polémicas que libraré *El Pueblo* con otros diarios de la ciudad.

Los motivos que encenderán la mecha de la discusión serán varios. Así, por ejemplo, una opinión negativa vertida en las páginas de *La Voz de Valencia* sobre los compositores españoles -con el trasfondo del conflicto originado por la nueva carga impositiva a los teatros valencianos- hallará su oportuna réplica en la crónica *El cierre de los teatros*, publicada el día 12 de febrero de 1912 en el diario republicano dirigido por Azzati.

Un tema que será fuente continua de confrontación entre *El Pueblo* y los diarios católicos valencianos es el clericalismo. El tamiz *moralista* con que se recubre la opinión sobre espectáculos teatrales en los periódicos católicos (*La Voz de Valencia* y *Diario de Valencia*) constituirá el motivo principal de esta beligerancia. Verbigracia, un artículo publicado en *El Pueblo*, el día 9 de junio de 1915, con el título *Una Valencia Levítica* -en el cual se cuestionan los principios moralizantes católicos aplicados a la función crítica que se ejerce desde los diarios- será contestado inmediatamente por *La Voz de Valencia*, como podremos leer más adelante.

Una *gacetilla* -como se llamaba entonces en el argot periodístico- publicada el día 2 de junio de 1914, que lleva el título de *Las oposiciones a la Banda*, con el subtítulo *Quejas y protestas*, refleja claramente el carácter reivindicativo de este diario. En este texto, sin firma, se cuestiona la intervención del tribunal examinador

del que formaba parte López-Chavarri, reconocido catedrático del Conservatorio de Valencia y crítico de *Las Provincias*.

He aquí un extracto de esta crónica:

*Por la índole delicada del asunto, nos abstenemos de ahondar en cuanto afecta a las quejas y protestas que recibimos contra la insensata conducta –así dicen- del tribunal que ha entendido en las oposiciones de plazas vacantes en la Banda Municipal y adjudicación de las mismas (...)*

*Esta y otras varias quejas de menor cuantía hemos recibido, notándose que los profesores disgustados dirigen sus más acerbadas censuras contra el director de la Banda D. Luis Ayllón –“porque ha sancionado a sabiendas una injusticia”- y contra D. Basilio Nieto, por su reconocida competencia.*

*De los Sres. Alzaga y López Chavarri no tienen queja. Porque éstos –dicen- “no entienden de estas cosas de bandas de música”.*

*Repetimos que nosotros no entramos ni salimos en este pleito, pero tampoco podemos negarnos a entender quejas de quienes se consideran vejados o preteridos en sus derechos.<sup>207</sup>*

La respuesta de López-Chavarri, aun sin entrar al trapo y evitando en todo momento el enfrentamiento directo con *El Pueblo*, se producirá en forma de dos crónicas publicadas en *Las Provincias* de las cuales ya hemos hecho mención: *Cosas de Bandas Municipales y Aclaraciones*, del día 3 y 4 de junio, respectivamente.

La primera de ellas es verdaderamente jugosa. Después de dedicar gran parte del texto a ponderar la honorabilidad de los miembros del tribunal de las oposiciones, que no cedieron ante *recomendaciones ni contra toda suerte de presiones morales*, López-Chavarri critica la insolencia de aquellos que como único aval aportaban el

---

<sup>207</sup> *El Pueblo: Las oposiciones á la Banda. Quejas y protestas, 2 de junio de 1914.*

*lastre pesadísimo de la carta, el volante, la conversación, y todo lo que bien a las claras demostraba su incapacidad.*

Son los últimos párrafos de esta crónica, donde el señor López-Chavarri aborda el problema de fondo que no es otro que la denuncia pública efectuada desde la prensa por algunos opositores. Esto es –en nuestra opinión– lo que le duele a López-Chavarri, y la verdadera causa que suscita la publicación de esta crónica. López-Chavarri utiliza un recurso que yo he llamado *desdoblamiento de personalidad*, para hablar de él y de su obra, como si se tratara de otra persona. Usa, por este motivo, el seudónimo (*Eduardus* o *Lohengrin*) y cuando escribe se refiere a él mismo en tercera persona. No será esta la única vez en que Chavarri utilice este ardid, ni muchísimo menos. Alguien que como él nada entre las diferentes aguas de la interpretación, la dirección de orquesta, la docencia, la literatura y la crítica, necesitaba de estratagemas de este tipo para poder salvaguardar sus diferentes parcelas profesionales. En el caso concreto de la función crítica, esta multiplicidad de intereses profesionales puede derivar en un conflicto ético, como sucede en el caso de Chavarri: no se puede ser juez y parte a la vez.

En el caso de la crónica a la que nos referíamos hace un instante, López-Chavarri optó por desquitarse desde la prensa, no a cara abierta con su nombre real, sino transfigurándose en la persona ficticia de *Eduardus*. ¿Qué intención esconde López-Chavarri con este desdoblamiento de personalidad? ¿Es una manera de protegerse?... ¿O más bien trata de escurrir el bulto? Por otra parte, cabe reflexionar al hilo de la siguiente pregunta: ¿cuántas personas sabían que López-Chavarri y *Eduardus* eran la misma persona? Resulta difícil creer que un seudónimo como

Eduardus no se relacionara fácilmente con el nombre de Eduardo y con una persona tan conocida en la vida pública valenciana como el mentado López-Chavarri. A poco que se conociera su trayectoria como periodista, músico y crítico, parece inconcebible que no se estableciera esta conexión.

Leamos, sin más demora, los párrafos que escribió López-Chavarri acerca de las quejas y protestas de algunos opositores a la Banda Municipal de Valencia y que cada cual juzgue por sí mismo:

*Me entero a última hora de que unos señores perfectamente incógnitos (y, por tanto, perfectamente vergonzantes) protestan en la prensa contra fantásticas “enormidades” (!!!) ocurridas en las oposiciones de que nos ocupamos, y se indignan contra los señores Ayllón y Nieto, a la vez que desdeñan a los Sres. Alzaga y a mi gran amigo Chavarri, del que afirman no entiende de cosas de banda.*

*¡Caramba! Mi amigo Chavarri es sin duda un ignorantón, pues no ha visto que examinaba a Parés, ni a Pío Nevi, ni al maestro Villa... Ese incógnito protestamiento parece sonar a coral de calabaceados.*

*Pero ¡si no era preciso entender de bandas para juzgar los ejercicios! (¿qué sabrán de música los que niegan a mi amigo saber de eso?); ¡si el suspenso se dio a los que no sabían leer música! Y eso del solfeo es cosa que deben saber los alumnos de escuelas municipales: ¿cómo se le va a dispensar a un profesor de banda?*

*Conque pollos protestantes: a coger el método Eslava y a aprender a solfear; porque sino, con gacetillas o sin ellas, con remitidos o sin ellos, con recomendaciones de la extrema izquierda o de la extrema derecha, con protestas o sin protestas, siempre se quedarán vuestras mercedes como lo que realmente son y merecen: ¡SUSPENSOS!*

*Por lo demás, el Municipio hace muy bien en ir limpiando, fijando y dando esplendor a la banda de música.<sup>208</sup>*

EDUARDUS

El asunto dio todavía para un par de *suelos* o *gacetillas*, una en cada periódico: *Aclaraciones*, texto publicado en *Las Provincias* el día 4 de junio de 1914, dentro de

<sup>208</sup> *Las Provincias*, 3 de junio de 1914.

una crónica más larga que lleva como encabezamiento el título *De Música; y Las oposiciones de la Banda*, con el subtítulo *Otro clavito*, publicada en *El Pueblo* el día siguiente. Después, quedó definitivamente zanjado el tema.

Es, sin duda, *El Pueblo* un diario comprometido con unas ideas y con aquellos que las defienden. Esta actitud se pondrá de manifiesto en distintas ocasiones. Valga este episodio como botón de muestra. José Rosat utiliza las páginas que le brinda *El Pueblo* para expresar sus quejas por el trato discriminatorio que, a su entender, ha sufrido una hija suya en las oposiciones a premio del Conservatorio. La opinión de Rosat se refleja en una carta publicada en el número del diario del día 3 de julio de 1912. El texto no tiene desperdicio y supone un ataque frontal muy directo al Conservatorio y, en concreto, a uno de sus profesores. Veamos un extracto:

*Del público se dice, y yo no lo creo, que en el Conservatorio de Música, centro docente donde se rinde culto a la injusticia, y se prueba con irritante frecuencia en las oposiciones a los premios de concurso, defraudando las esperanzas legítimas de los alumnos estudiosos que se ven inicuaamente despojadas de sus notas que suelen otorgar al favoritismo y a la “yernocracia” (...)*

*Sin ir más lejos, puedo afirmar que en los ejercicios de 5º curso celebrados ayer se concedió el primer premio a la señorita Lapiedra, hermana del profesor del mismo apellido. Y será muy legal que el mismo Sr. Lapiedra forme parte del tribunal que concede el primer premio a su hermana, pero se me antoja poco edificante y aún diría inmoral.<sup>209</sup>*

Desde una visión actual del funcionamiento de la prensa nos parece sorprendente la publicación de una noticia como la que acabamos de referir. ¿Cómo es posible que *El Pueblo* de cabida a un tema tan *menor* como este? Si analizamos

---

<sup>209</sup> *El Pueblo*, 3 de julio de 1912.

el papel de este periódico en el contexto de la prensa valenciana de la época hallaremos la respuesta. Es la forma de actuar de este periódico, lo que constituye la *marca de la casa*: el uso del papel impreso como medio de dirimir todo aquello que – desde su doctrina ideológica- es considerado injusto o inaceptable. En este caso, los responsables de *El Pueblo* no dudaron en prestar su *apoyo logístico* a alguien que compartía los mismos principios ideológicos y, por lo tanto, era considerado como un *estimado amigo y correligionario*, tal y como se dice textualmente en un artículo suelto del 6 de julio, donde se vuelve a incidir en el tema.

Pero si las páginas de *El Pueblo* servían de espacio habitual para la denuncia de agravios ajenos, también es justo reconocer, de la misma manera, que estas mismas páginas se utilizaban para suscitar debates internos entre sus propios colaboradores. Un caso ilustrativo de lo que acabamos de afirmar fue la polémica que desde el propio periódico se abrió con la publicación, el día 7 de enero de 1914, de una crónica de Germán Gómez de la Mata, colaborador asiduo del periódico, a propósito del estreno en Madrid de *Parsifal* de Ricardo Wagner. Los comentarios negativos de Gómez de la Mata, sobre la ópera de Wagner, fueron rápidamente contestados por un melómano valenciano, seguidor del compositor alemán, llamado E. Pérez Salernou. En la polémica suscitada, de la cual daremos buena cuenta más adelante, intervino también un tercer invitado: *un wagnerista vegetariano*. El polemista que resguardaba su anonimato tras este llamativo seudónimo hizo causa común con Pérez Salernou y criticó las tesis mantenidas por Gómez de la Mata. La cantidad de tinta que derramó este cruce de opiniones denota la concienciación de

este diario, y de la prensa valenciana en general, respecto a los temas musicales y respecto a Wagner, en concreto.

En general, la publicación de crónicas o artículos de opinión sobre temas musicales era bastante frecuente en este diario. A veces, se publicaban bajo un encabezamiento o titular genérico que servía para identificar el contenido del texto o bien para sistematizar una determinada sección. *Artistas valencianos*, o incluso *Músicos valencianos*, era el encabezamiento utilizado si el texto describía el perfil biográfico y profesional de algún famoso personaje del panorama musical. Otro era el de *Rincón del arte*.

Una novedad que aporta *El Pueblo* es el uso de la entrevista, como género periodístico idóneo para dar a conocer a sus lectores la personalidad de los artistas más destacados.

Respecto a los otros diarios, *Las Provincias* o *El Mercantil Valenciano* apenas emplean este género; en cambio, *La Correspondencia de Valencia*, *La Voz de Valencia* o *El Diario de Valencia* utilizarán el recurso de la entrevista frecuentemente.

#### **5.3.2.4. LA VOZ DE VALENCIA.**

A diferencia de los restantes periódicos valencianos, *La Voz de Valencia* no acostumbraba a publicar sus crónicas musicales con un encabezamiento a modo de antetítulo que identificara el contenido del texto.

*La Voz de Valencia* se prodiga bastante, al igual que otros rotativos valencianos, en el uso de la entrevista, un género periodístico idóneo para promocionar a artistas



que estaban de actualidad, o que iban a estarlo en poco tiempo, como protagonistas de algún acontecimiento musical.

Un rasgo que caracteriza a *La Voz de Valencia* es su declarado interés por cualquier tema relacionado con la música religiosa. Aunque este sea un aspecto que analizaremos en capítulos posteriores, al referirnos al trasfondo ideológico de las críticas, los numerosos artículos publicados sobre la música y su especial vinculación con la religión católica, o sobre la moral y los espectáculos artístico-musicales, demuestran la marcada tendencia ideológica de este diario y el reflejo connotativo que estas cuestiones tienen en todo cuanto en él se publica.

El siguiente dato sirve para corroborar la anterior aseveración: *La Voz de Valencia* solía cubrir informativamente todos los actos y las sesiones de los Congresos de Música Sacra que periódicamente se celebraban en nuestro país. En las páginas de este diario toda la información y la opinión generada por eventos como el citado, o por otros similares, gozaban de amplia repercusión. Y por citar un ejemplo significativo: libros como el *Carácter distintivo de la música eclesiástica* de Angelo Nasoni o la publicación del *Motu proprio* del papa Pío X son reseñados en este rotativo. La reseña de ambos títulos la escribe Gomá en un texto que se publica el 18 de enero de 1913 con el antetítulo *De Música Religiosa*.

#### **5.3.2.5. LA CORRESPONDENCIA DE VALENCIA.**

Al igual que *Las Provincias* y el *Diario de Valencia*, el diario de Peris Mencheta contó con la colaboración de un cronista habitual de la prensa valenciana: Francisco

Viñas. Sus artículos y crónicas sobre Wagner y su obra tuvieron una presencia constante en este diario.

Otro de los cronistas que alternó su trabajo periodístico en varios diarios valencianos es Adolfo de Velasco, a quien podemos leer, además de en *La Correspondencia de Valencia*, en *La Voz de Valencia*.

Una sección de información musical y teatral surgió en este periódico en el año 1913. Aunque su vida impresa fue corta: se publicó únicamente durante el mes de septiembre; concretamente, los días 10, 13, 16 y 18. Llevaba por título: *De la Farándula*. Venía a ser un avance de las programaciones de los teatros de Valencia e incluía, de vez en cuando, alguna entrevista con algún miembro destacado del montaje artístico. La mayoría de las veces, esta sección aparecía con la firma en seudónimo de XX.

Otro espacio habitual de información y opinión musical en este periódico era la sección de *Por esos escenarios*. Esta breve crónica, que se publicaba con escasa regularidad, aportaba retazos informativos sobre las últimas noticias teatrales y los avatares de los artistas españoles por los distintos teatros de España y de todo el orbe. También introducía, aunque en menor medida, algunos comentarios de opinión. Llevaba siempre la firma de Gonzalo Vega.

La entrevista fue un género también muy usado en este periódico. Cabe citar las realizadas por F. Martín Caballero desde Madrid para *La Correspondencia de Valencia*. De estas entrevistas, destacaremos, por su especial significación musical, una efectuada a Manuel de Falla, el 1 de diciembre de 1914, con ocasión del estreno de *La vida breve* en Francia, primero en Niza y después en París. Se tituló *La vida*

*breve* y apareció publicada con un antetítulo: *Los grandes éxitos teatrales de Manuel de Falla*. Resulta paradójico que sea esta la única entrevista realizada al compositor gaditano en la prensa valenciana durante estos años (1912-1916) –periodo en que estrenó en Valencia dos de sus obras más importantes: *La vida breve* y *El amor brujo*– más si tenemos en cuenta que ha sido Falla el músico español más reconocido internacionalmente. Contrasta esta nula expectación creada por Manuel de Falla, y por su música, con la multitud de crónicas, entrevistas y gacetillas de la prensa local dedicadas a personajes anodinos que no fueron más que flor de un día.

A partir de 1916, se inicia una serie de entrevistas a personalidades representativas de los diferentes ámbitos musicales: interpretación, dirección, composición, etc. El formato y los titulares responden siempre a un mismo patrón, y llevan un antetítulo similar: *De cómo se dirige una orquesta, ... De cómo se compone una partitura...* En fin, una manera de acercar al público la música en sus distintas vertientes. Por citar algunos ejemplos, nombraremos las entrevistas de este corte que firmó C. Cabal en 1916:

- ***De cómo se dirige una orquesta.*** Con el título: *Hablando con el maestro Bretón*. Publicada el 26-5-1916.
- ***De cómo se toca el piano.*** Con el título: *Hablando con Pepito Arrioli*. Se publicó el día 3-7-1916.
- ***De cómo se compone una partitura.*** Con el título: *Hablando con Amadeo Vives*. Esta entrevista fue publicada partida en dos días, los correspondientes al 30 y 31 de agosto de 1916.

### 5.3.2.6. DIARIO DE VALENCIA.

Este diario jaimista<sup>210</sup> y defensor de las ideas católicas se caracterizó -al igual que *La Voz de Valencia*, su competidor más directo, aunque participe de principios ideológicos similares- por ser un medio de expansión de las tesis conservadoras y los valores sociales más tradicionales. Este espíritu inspiró su política informativa y le arrastró, como no podía ser de otra manera, a colisionar con el sector republicano de la prensa, representado por *El Mercantil Valenciano* y, de forma más radical, por *El Pueblo*.

La orientación ideológica del *Diario de Valencia* se manifestaba en todos los ámbitos del periódico, también en las secciones teatrales que era donde se solían incluir la información y la opinión musical. No es de extrañar, por tanto, que para referirse a una nueva temporada del teatro Princesa, un crítico musical del referido diario en su crónica empezara de la siguiente manera: *Anoche abrió sus puertas el coliseo de la calle del Rey Don Jaime...*<sup>211</sup>

El tinte ideológico del diario se notaba además en otros aspectos. Por ejemplo, en la importancia que se le otorgaba a cualquier tipo de manifestación artística religiosa. Verbigracia: el *Tercer Congreso Nacional de Música Sagrada* mereció seis crónicas periodísticas en el *Diario de Valencia*, los días 10 y 21 de octubre y 4, 22, 23 y 25 de noviembre de 1912.

---

<sup>210</sup> Se denominaba *jaimista* porque actuaba de portavoz del partido jaimista valenciano. Este partido, que respaldaba las tesis carlistas, reclamaba los derechos sucesorios de Jaime de Borbón, jefe de la Comunión Legitimista, tras la muerte en Varesse de Carlos de Borbón.

<sup>211</sup> *Diario de Valencia*, 21 de septiembre de 1913.

Cualquier acontecimiento de música religiosa adquiriría inmediatamente resonancia en las páginas de este diario. Así podemos citar como otros testimonios: la publicación de las directrices del papa Benedicto XV sobre la música sagrada, recogidas en la edición del *Diario de Valencia* del 20 de octubre de 1914; una crónica titulada *Sobre la Semana Mayor de música religiosa de “El Patriarca”* del 30 de marzo de 1915 y otra del 22 de noviembre del mismo año que se tituló *Gran Certamen Eucarístico-Musical*.

El celo en salvaguardar los preceptos de la moral cristiana y los cánones estéticos dictados por el respeto a las buenas costumbres guiaban el proceder del *Diario de Valencia* en materia de opinión musical y más concretamente en la labor crítica ejercida en este periódico. Eso sí, sin entrar en la confrontación directa –al menos en estos temas- con los diarios rivales, como hiciera *La Voz de Valencia*.

Uno de los hechos que mejor pueden revelar el enfoque tendencioso que en ocasiones podía tener este diario fue la muerte de Enrique Granados, el 24 de marzo de 1916, a consecuencia del hundimiento del barco Sussex, al ser torpedeado por un submarino alemán. El músico catalán regresaba de Estados Unidos junto a su esposa, donde habían asistido al estreno de su ópera *Goyescas*. El asunto levantó mucha polvareda en la prensa nacional y valenciana. La indignación pública, como no podía ser menos, fue generalizada y manifiesta. Bernardo Morales San Martín escribió un artículo sobre la muerte del compositor, titulado *La gran infamia*, en *El Mercantil Valenciano*. Sus palabras recogían el sentir de rabia y tristeza que mayoritariamente invadían a la sociedad española<sup>212</sup>. En este artículo, firmado con su

---

<sup>212</sup> *El Mercantil Valenciano*: “La gran infamia”, 28 de marzo de 1916.

acostumbrado seudónimo de *Fidelio*, Morales San Martín condenaba la acción de los alemanes al atacar un barco civil. Claramente identificado con el bando germanófilo durante la 1ª Guerra Mundial, el *Diario de Valencia* sorprendió a todos con una versión que, si bien lamentaba lo sucedido, daba la vuelta a los hechos acaecidos e intentaba de forma inverosímil justificar lo que a todas luces parecía injustificable. Al día siguiente de la publicación del artículo de Fidelio, uno de los redactores del *Diario de Valencia* firmaba una crónica con el sugerente seudónimo de *KAISER-HITO*, en la cual se daba réplica a las tesis aliadófilas expresadas en *El Mercantil Valenciano*. La argumentación del cronista del *Diario de Valencia* consistía en exonerar de cualquier responsabilidad en la desgracia a los militares alemanes, ya que los mandos aliados conocían la amenaza explícita de las fuerzas germanas de que cualquier navío que navegara por las aguas del Canal de la Mancha estaba expuesto a ser atacado. Según *KAISER-HITO*, la medida estaba justificada porque, bajo la tapadera del transporte marítimo civil, se hacía un auténtico tráfico ilegal de armas. Luego era un acto de guerra justo que sólo se hacía para proteger los intereses de una nación, Alemania, que sufría con el hambre y la penuria de sus súbditos, las consecuencias del bloqueo internacional aliado.

Aparte de estos rifirrafes, merecen destacarse otras cuestiones que alcanzaron relevancia en las páginas de este diario. Uno de los temas estrella durante los años 1912 y 1913 fue el homenaje al maestro Giner. Tal iniciativa propició un buen número de colaboraciones.

Wagner y su música, también fueron un tema central en este periódico, gracias a la colaboración del tenor catalán Francisco Viñas que ejercía de cronista para éste y otros diarios valencianos.

Hay que resaltar también la cobertura informativa, muy por encima del resto de los medios de la prensa valenciana de la época, que concedió este diario a los actos de homenaje organizados en honor del compositor Salvador Giner. El reciente fallecimiento de este insigne músico valenciano, acontecido en 1911, fue motivo de varias colaboraciones periodísticas. Esto sucedió, preferentemente, durante los años 1912 y 1913.

Las costumbres de diseño (*maquetación*) del *Diario de Valencia* le llevaron a incluir muchas veces en primera página noticias, crónicas o entrevistas dedicadas a personajes del mundo artístico. Aparte de estas apariciones esporádicas en primera página, los temas de índole musical se publicaban mayoritariamente en páginas interiores, con un encabezamiento que servía para identificarlos. Este encabezamiento no tenía un nombre fijo sino varios: *Teatralerías*, *De re musicali*, *Musicales*... Cualquiera de ellos se utilizaba indistintamente. Además, el *Diario de Valencia* presentaba una novedad respecto a sus competidores en la prensa valenciana. De vez en cuando, publicaba una página entera dedicada exclusivamente a temas musicales en la que se incluían crónicas, artículos, noticias breves, etc. Esta página llevaba un encabezamiento general en forma de gran titular que rezaba: *Arte y artistas*.

Del mismo modo que ocurría en *Las Provincias* con *Ecos de Sociedad* -crónica de salones que firmaba López-Chavarri con el seudónimo de *Lohengrin* y en la cual

se recogían a menudo retazos de información y de opinión sobre la actualidad musical- este diario contaba con una sección similar: *Notas de Sociedad*. Posteriormente esta sección cambiaría su nombre por el de *Gran Mundo*. En este caso, el cronista se refugiaba en el seudónimo -también wagneriano- de *Tristán*. Aunque, lamentablemente, en esta ocasión no hemos podido averiguar quién se escondía tras ese nombre.

En el apartado de las entrevistas, destacamos dos dedicadas curiosamente al maestro Serrano. La primera de ellas la firma Orlando y se publicó el 24 de junio de 1913 con el título *El maestro Serrano* y un antetítulo que decía *El arte lírico en España*. La segunda, corrió a cargo de Gustavo Conde y se publicó, con el mismo título que la anterior, el día 3 de diciembre de 1916. Contaba, sin embargo, esta entrevista con un largo subtítulo que venía a ser una sinopsis del contenido del texto: *Serrano y la Sociedad de Autores. Los mercaderes del templo de Talía. "El soñador" en el teatro Lírico. ¿La opereta? "¡Vade retro!" Serrano trabaja*. Esta última entrevista es muy interesante, pues permite valorar las opiniones de Serrano sobre dos temas tan candentes para la actualidad de aquellos días como el conflicto personal que mantuvo con la Sociedad de Autores y su aversión a la opereta. Su ruptura con la Sociedad de Autores, a los que acusa de *mercaderes del templo de Talía*, se debió a discrepancias sobre cuáles eran los benéficos que de la interpretación de sus obras tenía que ceder a dicha sociedad. Esta pugna trajo consigo la prohibición de que Serrano estrenara sus zarzuelas en Madrid. Tal eventualidad la intentó mitigar el maestro de Sueca convirtiéndose en empresario de sus propios espectáculos, además de autor. De esta manera, compró un teatro valenciano, el Trianon Palace, lo



reacondicionó, y lo abrió al público –como ya sabemos- el 16 de noviembre de 1916 con el nombre de teatro Lírico.

Desde luego, el éxito que Serrano tuvo, en su doble vertiente de empresario y compositor, fue extraordinario durante estos años. Sin querer restar un ápice del merecimiento artístico a Serrano, no hay que menospreciar su indudable acierto e inteligencia para el manejo de la prensa en función de sus intereses personales. Aparte de maestro en música lo era en lo que hoy en día denominaríamos *marketing*. No en vano Serrano conocía a fondo el mundo de la prensa de sus trabajos como crítico musical en varias revistas semanales.

La prensa de Valencia –salvo algún leve atisbo de discrepancia- estaba a los pies del ilustre autor de *La canción del olvido*. Como ejemplo de la sibilina habilidad de Serrano en estos asuntos, nos remitiremos a una nota de prensa publicada en el *Diario de Valencia* el día 8 de diciembre de 1916, dentro de la sección de *Teatros*. En este texto se habla del aplazamiento de *La sonata de Grieg*, obra que estaba previsto que se estrenara esa misma noche:

*Para anoche estaba anunciado el estreno de esta obra y no se verificó porque el maestro Serrano es un temperamento artístico que lo supedita todo, absolutamente todo al arte.*

*Por pequeños detalles que faltaban en el decorado, por insignificancias que otros directores hubieran pasado por alto, el maestro Serrano hizo caso omiso de que tenía ingresado en taquilla la totalidad del importe de las localidades del Lírico y aplazó el estreno para esta noche que, por ser fiesta, tenía también asegurado la empresa un llenazo.*

*¿Qué importan al maestro Serrano unos miles de pesetas, si el lanzarlas a la calle supone para él la presentación de una obra con propiedad, y el ofrecer a su público las exquisiteces del arte musical con los más nimios detalles?*

*El maestro Serrano, por respeto a Valencia y por cariño a los valencianos, se ha impuesto ese deber, y hay que agradecerle que así lo haga, máxime cuando en todos los órdenes de la vida triunfa siempre el dinero (...)*<sup>213</sup>

La lectura de este texto induce a pensar que se trata de una nota informativa elaborada por algún redactor anónimo del propio diario. Tal es el contenido, la intención, el tono empleado y la manera harto elogiosa de retratar la figura de Serrano, como un artista puro y desinteresado, que cualquiera diría que el texto ha sido concebido y escrito como un testimonio de reconocimiento y admiración del propio periódico hacia el maestro. Pero he aquí la sorpresa: el mismo texto es publicado exactamente igual, de la primera a la última palabra, en varios diarios valencianos. Concretamente en tres: *El Pueblo*, *La Voz de Valencia* y el ya mencionado *Diario de Valencia*.

¿Qué significa esta estratagema? Es un ejemplo ilustrativo de la habilidad del Serrano *empresario* para darle la vuelta a la tortilla y revertir las consecuencias negativas que pudiera acarrear la demora del estreno de *La sonata de Grieg*. Pretende con ello sacar beneficio de una situación comprometida, haciendo útil aquel refrán que dice que *no hay mal que por bien no venga*.

¿Cómo lo consigue Serrano? Transforma lo que debía ser un mero comunicado de prensa sobre el aplazamiento de un estreno –un hecho criticado en ocasiones precedentes desde la prensa por lo que supone de falta de previsión de la empresa y por las molestias que acarrea al público- y lo convierte en un testimonio de exaltación

---

<sup>213</sup> *Diario de Valencia*: “Aplazamiento de <La sonata de Grieg>”. Nota informativa insertada en la sección *Teatros*, en el apartado dedicado al teatro Lírico. Valencia, 8 de diciembre de 1916.

a su persona, al artista verdadero que prefiere renunciar a cualquier espurio interés comercial antes que sacrificar su legado artístico. Y ahí radica la astucia de Serrano: sabe hacer de la necesidad virtud.

Además de las citadas entrevistas, durante los años que van de 1912 a 1923 se publicaron en este diario numerosos artículos, crónicas, y otro tipo de colaboraciones periodísticas de temática musical en este diario.

#### **5.3.2.7. EL CORREO.**

*El Correo* fue un periódico que inició el año 1912 como diario vespertino y se vio obligado a cerrar el 30 de marzo del año en curso, por problemas financieros. Reapareció el 23 de abril, con el nombre de *El Correo de la Noche*. En realidad fue una continuación del antiguo *Correo*, cuya numeración siguió. Dejó de publicarse el 11 de mayo de 1912 para reaparecer otra vez el 31 de mayo de 1915, bajo la dirección de Isidro Boronat. Esta tercera época de *El Correo* fue también corta: dio fin el 11 de diciembre de 1915.

Vicente Peyró fue el cronista que más colaboró en los escasos cinco meses que salió a la calle este diario durante 1912. Peyró escribió, desde el 4 de enero de ese año, una serie de crónicas con un mismo tema de fondo: las sociedades musicales de Valencia. Su objetivo, dar a conocer el funcionamiento de estas sociedades y la actividad musical que en ellas se realizaba.

Es interesante recordar que en este diario colaboró Bernardo Morales San Martín –poco tiempo después cronista y crítico musical del diario *El Mercantil*

*Valenciano*- como articulista habitual. En todos los artículos publicados en *El Correo* por el citado cronista, el tema que predomina es el cultural<sup>214</sup>.

La importancia de Bernardo Morales San Martín en el mundo cultural valenciano de la época es manifiesta. De ello da fe una entrevista publicada en este diario, con la firma de R. de L., el día 1 de febrero de 1912, titulada *Intelectualidad valenciana*.

Desde Madrid también colaboraron en este diario Manuel G. Domingo, quien fue además colaborador habitual de *Eco de Levante*; y Benito Busó Tapia, antiguo crítico musical del diario que continuó ejerciendo la crítica desde la capital de España para *El Correo*. De todas las crónicas de Busó destaca una titulada *El Maestro Serrano* del 26 de febrero de 1912.

Durante el segundo semestre de 1915, en que se volvió a editar *El Correo*, se publicaron dos crónicas interesantes. Ambas referidas a la muerte del compositor vasco José María Usandizaga.

#### **5.3.2.8. ECO DE LEVANTE.**

Este diario, como ya se ha dicho, salió a la luz el 6 de julio de 1913 como *Diario liberal de la mañana*. El 22 de agosto de 1914 se convierte en *Diario liberal independiente, vespertino* y así permanece hasta mayo de 1915 en que se cierra de manera definitiva. Lamentablemente, sólo hemos podido disponer de los ejemplares correspondientes al segundo semestre de 1913 y a todo el año de 1914. Los relativos al año 1915 no se conservan en la Hemeroteca Municipal de Valencia. Por tanto,

---

<sup>214</sup> Ya hicimos mención a la colaboración de Morales San Martín con este diario al referirnos a los escritores

nuestro análisis sobre este diario se ajustará al periodo del cual se tienen fondos documentales.

Al hablar de información u opinión musical en *Ecos de Sociedad*, hay que referirse necesariamente a la sección de crónica social o de salones que en este diario se titulaba *Ecos de Sociedad*. Curiosamente, al igual que en *Las Provincias (Lohengrin)* o el *Diario de Valencia (Tristán)*, el seudónimo con el que firma el cronista de *Ecos de Sociedad* también corresponde a un personaje wagneriano: *Sigfrido*. No puede ser una casualidad, más bien todo parece indicar que tal muestrario de seudónimos obedece a la enorme veneración que en los círculos artísticos e intelectuales, incluso en los ambientes distinguidos de la sociedad valenciana, existía por la figura de Ricardo Wagner.

La sección *Ecos de Sociedad*, como ocurría con las crónicas de salones que se hacían en los otros periódicos, era un espacio utilizado habitualmente para la crítica y la información musical. Esto ocurría sobre todo en aquellos casos que se celebraban conciertos de música de cámara. Curiosamente, en la mayoría de estas ocasiones, la crítica musical de este diario se ejercía desde las líneas que *Sigfrido* firmaba.

A partir del 3 de marzo de 1914, la sección *Ecos de Sociedad* pasó a llamarse *Gran Mundo*.<sup>215</sup> Sin embargo, en esta nueva crónica de salones se siguió conservando un lugar para la opinión y la información musical, siempre –claro está– bajo una perspectiva más social que intrínsecamente musical.

---

valencianos influidos por el movimiento cultural de la *Renaixença*.

<sup>215</sup> Es curioso observar que la sección de crónica de salones de los tres diarios valencianos que hicieron mayor uso de este género periodístico (*Las Provincias*, *Diario de Valencia* y *Eco de Levante*) tenía una denominación idéntica: *Ecos de Sociedad* se llamaba en *Las Provincias* y en *Eco de Levante* (en su primera fase); *Notas de Sociedad* se denominó en el *Diario de Valencia*, también en un primer periodo. En este último diario, posteriormente, la sección cambió de nombre y se tituló *Gran Mundo*, exactamente igual que en *Eco de Levante*.

Uno de los colaboradores más asiduos de *Eco de Levante* fue Juan Gisbert, quien desde Barcelona solía mandar crónicas sobre ópera. También colaboraba para *El Pueblo*. El encabezamiento de las crónicas que escribía Juan Gisbert solía ser casi siempre el mismo: un titular que decía *Notas musicales del Gran Teatro del Liceo*, acompañado de un antetítulo que ponía *Para "Eco de Levante"* o *Desde Barcelona*.

Para las crónicas de Madrid el *Eco de Levante* contaba con otro colaborador: Manuel G. Domingo. Él se encargaba de relatar los acontecimientos musicales más relevantes que sucedían en la capital de España, además de publicar artículos de opinión sobre la actualidad política, económica, social y cultural española que publicaba periódicamente en este diario.

Por desgracia, para la crítica musical valenciana, los dos diarios de corte liberal (*El Correo* y sobre todo el *Eco de Levante*) tuvieron una vida corta.

## **6. LA CRÍTICA MUSICAL EN LA PRENSA DIARIA VALENCIANA DURANTE EL PERIODO DE 1912-1923.**

Para hacer un análisis de los textos críticos, de sus rasgos formales y de su contenido, así como del modo de ejercer la función crítica por parte de los musicógrafos valencianos, he partido de los datos recopilados a partir de un rastreo minucioso de las críticas publicadas en cada uno de los diarios valencianos durante el periodo 1912-1923.

Aunque los datos obtenidos nos permitan realizar un estudio estadístico y comparativo sobre algunos procedimientos de la crítica musical valenciana, no es este nuestro principal propósito. Más bien el interés de esta investigación radica en el conocimiento de todos los elementos implicados en el proceso que constituye la crítica periodística musical.

Para conocer el funcionamiento de cada uno de estos elementos recurriremos al análisis formal y del contenido de los textos críticos.

El estudio del tratamiento formal de los textos críticos en la prensa de aquellos días nos revelará el grado de trascendencia periodística que la crítica musical tenía y, por consiguiente, el efecto que podía producir en la sociedad valenciana. Asimismo, nos facilitará información sobre los criterios publicistas de la prensa y de los críticos de entonces respecto al ejercicio de la crítica.

De cualquier modo, la información más valiosa nos la aportará el análisis del contenido de discurso crítico. A partir de este análisis podremos averiguar el papel de los distintos agentes involucrados en el proceso crítico, la tendencia estética y las

preferencias de género de los distintos medios de comunicación escrita, y en última instancia el trasfondo ideológico que subyace en determinadas críticas.

No he hecho uso de todas las críticas registradas durante este período. Muchas de ellas son escasamente significativas y aportaban poco al objeto de nuestra investigación. Por esa razón, he considerado más interesante y operativo realizar una selección de los textos críticos, atendiendo a unos criterios previamente analizados y valorados que responden al propósito del análisis. Los criterios escogidos no son, en ningún caso, excluyentes sino complementarios, lo cual quiere decir que una misma crítica musical podría ser elegida atendiendo a varios criterios a la vez. Estos criterios de selección son:

- La relevancia artística y social del acontecimiento musical.
- La novedad musical que supuso.
- El prestigio artístico y la popularidad de los intérpretes.
- La especial significación de un texto crítico por cualquier detalle pertinente.

El primer criterio nos ha llevado a seleccionar las críticas referidas a acontecimientos musicales tan trascendentes como la inauguración de la Sociedad Filarmónica de Valencia, o hechos musicales igualmente remarcables en el devenir de la vida cultural valenciana como los conciertos de presentación de la *Orquesta de Cámara de Valencia* o de la *Orquesta Sinfónica de Valencia*. Igualmente cabría incluir aquí las críticas que se escribieron con ocasión de la inauguración de algún teatro en Valencia, como el Olympia, o de alguna temporada de ópera a cargo de una compañía relevante.



El segundo bloque de críticas seleccionado, lo ha sido en función de la novedad musical que supuso el hecho musical al que hacen referencia. Me refiero básicamente a las críticas relativas a estrenos de obras celebrados en Valencia. Algunas de estas obras eran de autores ya consagrados, otras en cambio se debían a compositores noveles que la historia iba a situar en un lugar u otro del escalafón artístico. Unas tuvieron el aplauso inmediato del público y otras, en cambio, pasaron desapercibidas y debieron esperar varios años para ver reconocidos sus méritos. Los críticos musicales coincidieron en algunos de estos casos con el público, en otros discreparon abiertamente. Los estrenos más importantes que se sucedieron entre 1912 y 1923 fueron: las óperas *Tristán e Isolda* y *Parsifal* de Ricardo Wagner, *Le Maschere* de Pietro Mascagni, *Thais* de Jules Massenet, el *intermezzo Il Segreto di Susanna* de Ermanno Wolf-Ferrari, *Maruxa* de Amadeo Vives, *Las golondrinas* de José M<sup>a</sup> Usandizaga, el drama lírico *El amor brujo* y la ópera *La vida breve* de Manuel de Falla, la ópera popular *El gato montés* de Manuel Penella y las zarzuelas *¡Si yo fuera rey...!* y *La canción del olvido* de José Serrano.

A partir del tercer criterio he seleccionado las críticas relativas a conciertos de intérpretes instrumentales de gran prestigio. Así, he incluido conciertos de artistas de la talla de la clavecinista Wanda Landowska, de violinistas como Juan Manén o Jacques Thibaud, de guitarristas del renombre de Emilio Pujol y Andrés Segovia – quien pasó casi desapercibido en aquella época y se convertiría más tarde en el guitarrista más importante del mundo-, de extraordinarios pianistas como José Iturbi, Emil Saüer, Eduardo Risler o Arturo Rubinstein y de violonchelistas como Pau Casals y Gaspar Cassadó.

Aparte de los textos críticos referidos a estos formidables concertistas, en este bloque se incluyen también las críticas dedicadas a representaciones de ópera en las cuales intervinieron divos consagrados. Especial mención merece en este apartado Titta Ruffo, o los también aclamados barítonos italianos Ricardo Stracciari o Domenico Viglione-Borghese. Subrayar también la resonancia que a través de la crítica alcanzaron los tenores Francisco Viñas y Giuseppe Anselmi. Y qué decir de las divas: sopranos del nivel de Elvira de Hidalgo, María Barrientos, María Llácer, Lucrecia Bori, Graziella Pareto, Ángeles Ottein, Mercedes Capsir, Genoveva Vix, Ofelia Nieto, María Ros o la contralto Virginia Guerrini consiguieron durante estos años el reconocimiento unánime de la crítica valenciana.

En este apartado se pueden englobar también las críticas dedicadas a conjuntos de cámara de verdadero prestigio que durante la etapa 1912-1923 actuaron en los escenarios valencianos. Entre estas destacamos las correspondientes al Cuarteto de cuerda Petri, Cuarteto checo de cuerda, Cuarteto Rosé de cuerda, Orquesta de Cámara de Barcelona, Orquesta de Cámara de Valencia, Trío de Boucherit (violín), Hekking (chelo) y Viñes (piano), Dúo de Manén (violín) y Nin (piano), Dúo de Casals (chelo) y Risler (piano), Cuarteto Londres de cuerda, Dúo de Aga Lahowska (soprano) y Joaquín Turina (piano), Trío de París, Trío de Bilewsky (violín), Levy (violonchelo) y Viñes (piano), Cuarteto Wendling de cuerda, Cuarteto vocal de la Capilla Sixtina o el Quinteto de la Haya.

El cuarto y último criterio me ha permitido seleccionar un grupo de críticas que por algún matiz específico resultan pertinentes: bien sea por incluir comentarios interesantes referidos a los agentes involucrados en el proceso crítico, por aportar

información novedosa, porque respondan a una intención distinta de la que se presupone a un texto crítico, por alguna peculiaridad que les diferencie de otros textos similares o por otros motivos de interés. En este sentido, críticas aparentemente poco relevantes pueden ser especialmente significativas y aportar un conocimiento profundo sobre el modo en que ejercían la función crítica los cronistas musicales de la época.

### 6.1. CRÍTICOS CON Y SIN FIRMA.

Un aspecto que resulta significativo es la tendencia habitual de los diarios valencianos de publicar críticas sin firma. Esto que ahora nos puede extrañar, era en aquella época una norma aceptada y practicada. Veamos los datos relativos a cada diario:

LAS PROVINCIAS												
Año	1912	1913	1914	1915	1916	1917	1918	1919	1920	1921	1922	1923*
Críticas con firma	7%	2%	24%	0%	8%	19%	0%	7%	5%	11%	21%	22%
Críticas sin firma	93%	98%	76%	100%	92%	81%	100%	93%	95%	89%	79%	78%

\*En 1923 sólo se contabilizan las críticas registradas hasta septiembre. En éste y en todos los demás diarios.

<b>EL MERCANTIL VALENCIANO</b>												
<b>Año</b>	<b>1912</b>	<b>1913</b>	<b>1914</b>	<b>1915</b>	<b>1916</b>	<b>1917</b>	<b>1918</b>	<b>1919</b>	<b>1920</b>	<b>1921</b>	<b>1922</b>	<b>1923</b>
<b>Críticas con firma</b>	34%	62%	72%	66%	65%	91%	98%	83%	86%	85%	77%	58%
<b>Críticas sin firma</b>	66%	38%	28%	34%	35%	9%	2%	17%	14%	15%	23%	42%

<b>EL PUEBLO</b>												
<b>Año</b>	<b>1912</b>	<b>1913</b>	<b>1914</b>	<b>1915</b>	<b>1916</b>	<b>1917</b>	<b>1918</b>	<b>1919</b>	<b>1920</b>	<b>1921</b>	<b>1922</b>	<b>1923</b>
<b>Críticas con firma</b>	23%	40%	29%	43%	38%	24%	2%	15%	32%	25%	24%	48%
<b>Críticas sin firma</b>	77%	60%	71%	57%	62%	76%	98%	85%	68%	75%	76%	52%

<b>LA CORRESPONDENCIA DE VALENCIA</b>												
<b>Año</b>	<b>1912</b>	<b>1913</b>	<b>1914</b>	<b>1915</b>	<b>1916</b>	<b>1917</b>	<b>1918</b>	<b>1919</b>	<b>1920</b>	<b>1921</b>	<b>1922</b>	<b>1923</b>
<b>Críticas con firma</b>	0%	0%	0%	0%	8%	3%	11%	7%	13%	0%	45%	85%
<b>Críticas sin firma</b>	100%	100%	100%	100%	92%	97%	89%	93%	87%	100%	55%	15%

<b>LA VOZ DE VALENCIA (La Voz Valenciana)</b>												
<b>Año</b>	<b>1912</b>	<b>1913</b>	<b>1914</b>	<b>1915</b>	<b>1916</b>	<b>1917</b>	<b>1918</b>	<b>1919</b>	<b>1920</b>	<b>1921</b>	<b>1922</b>	<b>1923</b>
<b>Críticas con firma</b>	23%	35%	66%	60%	75%	62%	61%	48%	27%	57%	63%	27%
<b>Críticas sin firma</b>	77%	65%	34%	40%	25%	38%	39%	52%	73%	43%	37%	73%

<b>DIARIO DE VALENCIA</b>												
<b>Año</b>	<b>1912</b>	<b>1913</b>	<b>1914</b>	<b>1915</b>	<b>1916</b>	<b>1917</b>	<b>1918</b>	<b>1919</b>	<b>1920</b>	<b>1921</b>	<b>1922</b>	<b>1923</b>
<b>Críticas con firma</b>	16%	53%	16%	10%	45%	40%	56%	90%	96%	71%	64%	71%
<b>Críticas sin firma</b>	84%	47%	84%	90%	55%	60%	44%	10%	4%	29%	36%	29%

<b>EL CORREO</b>		
<b>Año</b>	<b>1912 (De enero a mayo)</b>	<b>1915 (De junio a diciembre)</b>
<b>Críticas con firma</b>	50%	81%
<b>Críticas sin firma</b>	50%	19%

<b>ECO DE LEVANTE</b>		
<b>Año</b>	<b>1913 (De julio a diciembre)</b>	<b>1914</b>
<b>Críticas con firma</b>	55%	64%
<b>Críticas sin firma</b>	45%	36%

Después de analizar estos datos observamos en los periódicos valencianos distintas tendencias respecto a la costumbre de publicar las críticas con o sin firma.

Hay un primer grupo de diarios en el que incluimos *La Correspondencia de Valencia*, *Las Provincias* y *El Pueblo* que se caracteriza por un predominio claro del número de críticas publicadas sin firma. En esta manera de proceder se distingue sobremanera *La Correspondencia de Valencia*. En cinco de los doce años que abarca esta investigación (1912, 1912, 1914, 1915 y 1921) no se publica en este diario ni una sola crítica con firma. Hasta 1921, el porcentaje más bajo de críticas sin firma es del 87%. Hay, por tanto, una tendencia clara en *La Correspondencia de Valencia* a que los críticos musicales no firmen sus crónicas. Esta tendencia, no obstante, empezará a cambiar en 1922, con unos resultados más equilibrados, y se confirmará definitivamente a partir de 1923 con una superioridad clara de las críticas con firma. Seguramente algo tuvo que ver en esto la entrada en escena de Manuel Palau (*Gynt*) como crítico musical oficial de este periódico.

*Las Provincias* mantiene desde 1912 a 1923 una línea común: la preponderancia de las críticas publicadas sin firma. En los años 1915 y 1918 representan el 100%. El porcentaje mínimo de críticas sin firma durante estos doce años es del 76%.

El diario *El Pueblo* sigue una tónica similar a *Las Provincias*, destacando siempre el número de críticas sin firma respecto a las firmadas, pero con un mayor equilibrio entre ambas. El año 1918 es el de un porcentaje mayor de críticas no firmadas: 98%. Y 1923 el que registra un porcentaje menor: 52%.

Frente a estos tres periódicos que se caracterizan por publicar las críticas musicales sin firma, el diario *El Mercantil Valenciano* se distingue por la práctica contraria. *El Mercantil Valenciano*, salvo en 1912, siempre muestra un balance superior de críticas firmadas, presentando en los años 1917 y 1918 el mayor diferencial en ese sentido con un 91% y 98% respectivamente de críticas publicadas con el nombre o seudónimo del musicógrafo que las redactó.

*La Voz de Valencia* (llamado *La Voz Valenciana* a partir de 1917) mantiene una conducta irregular, alternando una tendencia y otra. En los primeros años (1912 y 1913) son más las críticas sin firma. Después le siguen cinco años en los que se publican mayoritariamente críticas firmadas. La trayectoria de los años 1919 y 1920 se vuelve a caracterizar por la publicación de un mayor número de críticas no firmadas. Los dos años posteriores suponen un nuevo cambio de tendencia, hasta llegar a 1923 que supone una vuelta al predominio de textos críticos publicados sin firma.

El *Diario de Valencia* muestra una evolución muy particular: hasta 1917 la tendencia mayoritaria de este periódico es publicar críticas sin firma, con la excepción del año 1913 donde hay un ligero dominio de las críticas firmadas con un 53% del total; sin embargo, a partir de 1918 la tendencia se invierte y hay un predominio de críticas con firma. Coincide este cambio con la irrupción de Enrique González Gomá como crítico musical oficial de este diario, después de haber trabajado para *La Voz Valenciana* durante los años precedentes.

Por último, *El Correo* presenta un empate de porcentajes en los datos recogidos de los meses de 1913 y un aumento espectacular de las críticas con firma durante el

año 1914. El diario *Eco de Levante* muestra, en los dos periodos contabilizados, una preponderancia de las críticas con firma aunque con un diferencial bastante equilibrado entre unas y otras.

¿Qué significado tienen estos datos? ¿Aportan alguna clave que explique el diferente comportamiento de los periódicos respecto a la identificación de las críticas? ¿Qué razones pudo haber detrás de la decisión de publicar las críticas con o sin firma?...La verdad es que no podemos ofrecer respuestas rotundas a estas preguntas. Podemos solamente formular algunas hipótesis.

La decisión de que las críticas se firmen o no puede deberse a varias razones:

- La voluntad o no, por parte de los musicógrafos, de querer permanecer en el anonimato. Se supone que quien decide prescindir de la firma lo hace para evitar posibles conflictos. Si bien ante esta decisión cabría alegar que se puede conservar en secreto la identidad firmando con seudónimo. Claro está que siempre es más segura -y este trabajo puede servir de testimonio fehaciente para corroborar esta afirmación- la primera opción.
- La magnitud del acontecimiento artístico. Normalmente, los críticos musicales importantes reservaban su firma para los eventos de mayor relevancia: un estreno, una función inaugural, una representación de ópera a cargo de una compañía de prestigio, un concierto de un intérprete de fama internacional, la puesta en marcha de una nueva orquesta, etc. La actividad artístico-musical más rutinaria la cubrían muchas veces críticos de segunda fila, o críticos ocasionales que raramente estampaban su firma. Hay que reconocer que la tarea de un crítico musical era ingente, por



lo cual en numerosas ocasiones se recurría a cualquier redactor disponible para desempeñar momentáneamente esa faceta. Estos críticos ocasionales, por muy digna que fuera su contribución, intentarían pasar desapercibidos al no estar suficientemente acreditados para esa función.

- Quizás el hecho de no firmar las críticas responda simplemente a un hábito rutinario en la práctica periodística de aquellos tiempos. Los datos anteriormente reseñados también nos pueden hacer pensar que la identificación del crítico no se considerara tan necesaria en aquella época como lo es hoy en día. En la actualidad, despierta más interés en el seguimiento de la crítica el *quién* que el *qué*. Se lee la crítica en función de quién la escribe. Quizás, el hecho de que la función crítica se concibiera entonces –al menos, por parte de algunas empresas periodísticas- como una faceta más dentro de los cometidos del periódico y no como un *rol* específico reservado a un determinado especialista, sea una razón que podría explicar esta diversidad de actuaciones en la prensa valenciana. Aunque vale la pena precisar, no obstante, que de ningún modo esta explicación negaría el *status* y la consideración que algunos críticos alcanzaron en la prensa valenciana.
- No es descabellado pensar tampoco en la posibilidad de que pudiera deberse a una estrategia del propio periódico. Así podríamos entender comportamientos como el de *La Correspondencia de Valencia*. En este diario parece clara la intención de no identificar la función crítica con ninguna persona en concreto. El propósito de esta forma de actuar podría

obedecer a una consigna previamente establecida: la crítica expresa la línea de opinión del diario y, por tanto, no necesita ser firmada. En otros periódicos valencianos, en cambio, la pauta de actuación no está tan definida.

- En otros casos, los razones que explicarían la presencia o la ausencia de la firma debajo del texto publicado serían más aleatorias: la premura de tiempo con que se escribían las críticas, muchas veces al límite del horario de cierre, la escasez de papel, el olvido de los linotipistas...En fin, detalles aparentemente un poco burdos pero que podrían justificar la ausencia de algunas firmas. No se explica de otra forma que -por citar un ejemplo- en una serie de conciertos de Rubinstein unas críticas del mismo periódico aparezcan publicadas con firma y otras sin ella. Hay que recalcar que en el caso citado, como en otros similares, todas eran críticas importantes y reflejaban un análisis riguroso. Y lo que es más importante: perfectamente podían ser atribuidas al firmante de los otros textos porque respondían a un mismo patrón.

## **6.2. LOS CRÍTICOS MUSICALES VALENCIANOS DE ESTA ÉPOCA.**

Se pretende en este apartado hacer una clasificación de los críticos musicales que ejercieron como tales en la prensa valenciana durante el período 1912-1923. Esta clasificación irá acompañada, además, de la reseña biográfica de los críticos musicales más relevantes. Conviene hacer, no obstante, una salvedad. Ha habido

casos en los que no nos ha sido posible identificar al crítico: bien por firmar siempre en seudónimo y no encontrar ningún detalle que nos permitiera establecer una relación con alguna persona reconocible, o bien por no disponer de datos suficientes sobre el individuo en cuestión. Otras veces sí hemos podido establecer una conexión e identificar a la persona que se escondía tras el seudónimo. Lamentablemente, han sido las menos. De todas formas, opino que lo importante, más que reconstruir la vida del cronista musical, era describir su metodología de trabajo y las características específicas de cada uno en el desempeño de la función crítica.

Uno de los aspectos más curiosos que hemos podido descubrir siguiendo el rastro de los críticos musicales valencianos ha sido la variedad de formas que utilizaban para firmar los textos críticos. Cada crítico recurría a diversas estratagemas: desde hacer uso de las iniciales de su nombre y apellidos, usar el nombre o apellido invertido, recurrir a un seudónimo, etc. A esto se unía un detalle que hacía todavía más variable la forma de presentación de las firmas, seguramente a causa de los tipógrafos: unas veces aparecían las firmas en mayúsculas y otras no, en ocasiones se firmaba con el nombre y/o apellido completo y otras con las iniciales, o con la inicial del nombre y el apellido completo.... En definitiva, resulta difícil encontrar un crítico musical de aquella época del que podamos decir que siempre firma los textos críticos igual.

A continuación presentaremos los críticos musicales que ejercieron su labor los años citados. El procedimiento de clasificación que he considerado más claro y funcional ha consistido en agrupar los críticos conforme al periódico en que

desarrollaban su actividad, especificando al mismo tiempo el número de críticas que firmaron cada año.

### 6.2.1. LAS PROVINCIAS Y SUS CRÍTICOS: EDUARDO LÓPEZ-CHAVARRI.

Recordemos, antes que nada, los datos expuestos en el apartado referido al análisis cuantitativo de las críticas publicadas en la prensa valenciana durante este periodo. Allí se mostraban los porcentajes de críticas publicadas con y sin firma, respecto al cómputo total, por periódico y año. En los cuadros gráficos que vamos a exponer a continuación concretamos esos porcentajes y detallamos el número de críticas firmadas cada año y a qué crítico corresponden.

En el diario *Las Provincias*, las críticas con firma representan un mínimo porcentaje respecto al total publicado. Reproducimos las firmas del mismo modo en que aparecían impresas en el periódico.

<b>LAS PROVINCIAS</b>		
<b>Año</b>	<b>Críticas con firma</b>	<b>Críticos</b>
<b>1912</b>	2 (7%)	Eduardus: 1 E.: 1
<b>1913</b>	1 (2%)	E.L.C.H.: 1
<b>1914</b>	9 (24 %)	Eduardus: 1 E.: 1 E.L.C.H.: 4 E. López Chavarri: 2 E.L. Chavarri: 1

<b>1915</b>	0 (0%)	–
<b>1916</b>	6 (8%)	<b>Eduardus: 1</b> <b>E.: 1</b> <b>E.L. Chavarri: 1</b> <b>E.M.: 1</b> <b>M.: 2</b>
<b>1917</b>	6 (19%)	<b>E.L.CH.: 2</b> <b>E. López Chavarri: 2</b> <b>E.M.: 2</b>
<b>1918</b>	0 (0%)	–
<b>1919</b>	3 (7%)	<b>P.R.: 1</b> <b>E.: 2</b>
<b>1920</b>	2 (5%)	<b>L.CH.: 1</b> <b>CH.: 1</b>
<b>1921</b>	3 (11%)	<b>E.L.CH.: 2</b> <b>EDUARDUS: 1</b>
<b>1922</b>	6 (21%)	<b>E.L.CH.: 1</b> <b>E.: 2</b> <b>Eduardus: 1</b> <b>E.L. Chavarri: 1</b> <b>B.: 1</b>
<b>1923</b>	6 (22%)	<b>E.L.CH.: 3</b> <b>E.: 2</b> <b>E.L. CHAVARRI: 1</b>

Prácticamente todas las críticas publicadas con firma en *Las Provincias* corresponden a Eduardo López-Chavarri Marco. Sólo se publican siete críticas que no son de López-Chavarri en doce años: de ellas, cinco pertenecen a Enrique Muñoz Pascual (tres las firma con las iniciales *E.M.* y dos con la *M.*) Sabemos que estas iniciales corresponden al mencionado cronista porque su nombre aparece como

redactor de *Las Provincias* en el ejemplar del día 31 de enero de 1916, número especial que conmemora el cincuentenario de la fundación del periódico. Las dos críticas restantes que no son de López-Chavarri están firmadas con las iniciales *P.R.* y *B.*

Merece la pena, pues, dedicarle un apartado especial al que sin duda fue uno de los críticos musicales más importantes del siglo XX. Su prestigio y su influencia como crítico musical trascendieron el ámbito valenciano y alcanzaron todo el territorio español. Incluso colaboró ocasionalmente con algunas revistas europeas.

### **Eduardo López-Chavarri Marco.**

Centrémonos, primero, en la biografía de este poliédrico personaje. Rafael Díaz Gómez y Vicente Galbis López han reconstruido el recorrido vital de Eduardo López-Chavarri Marco:

*Longevidad y espíritu siempre activo se dan la mano en Eduardo López-Chavarri Marco para posibilitar un intenso y fructuoso trabajo a lo largo de casi un siglo. En efecto, su nacimiento se produjo en Valencia, el 29 de enero de 1871; y su defunción el 28 de octubre de 1970, en la misma ciudad.*

*Su vocación musical se podría atribuir al ambiente familiar, puesto que su padre era un buen melómano, e inculcó esa afición a sus hijos. Chavarri realizó en la capital valenciana su formación primaria y comenzó muy pronto a estudiar música. Licenciado en Derecho por la Universidad de Valencia, obtuvo el Grado de Doctor en la Universidad Central de Madrid en 1900 (...) Este hecho adquiere aún más relevancia si se tiene en cuenta que Chavarri se convierte en uno de los escasos músicos españoles de la primera mitad del siglo XX que es poseedor de un doctorado universitario.*

*No dejó de avanzar en su conocimiento de la música, pero de una manera autodidacta en gran parte. De todos modos, hay que citar los consejos recibidos de Francisco Antich y sobre todo, la amistad y las orientaciones recibidas de Felipe Pedrell, que marcó fuertemente su impulso nacionalista. (...) no se limitó a ofrecerle una información de tipo técnico exclusivamente, sino que Pedrell aconsejó a Chavarri en aspectos musicales más generales y*

*comentó con él temas de la historia de la música valenciana, como los relativos a Luis de Milán o al Misterio de Elche.*

*Chavarri completó su formación en París en las disciplinas de Composición e Instrumentación y, más tarde, amplió estos estudios en Italia y Alemania. En este último país, perfeccionó sus conocimientos de armonía con intensivas clases impartidas por el profesor Salomón Jadassohn. Sin ser tan importantes como su relación con Pedrell, hay que destacar estos viajes por el extranjero; sobre todo su estancia en Alemania, que el propio Chavarri señaló como decisiva en su formación, por su aprendizaje de la disciplina y metodología de investigación alemana y, como es previsible, por su profundización en el estudio del mundo wagneriano.*

*Acabados sus estudios universitarios, desempeñó en Valencia el cargo de abogado fiscal sustituto en la Audiencia Provincial de 1896 a 1908. Al llegar esta última fecha, decidió dejar la carrera jurídica y pasó a dedicarse con especial incidencia al mundo musical, pero sin abandonar otros campos de la vida cultural.*

*Un aspecto interesante en su formación y que no se debe olvidar es su faceta de dibujante, ya que siguió los cursos correspondientes en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Sus dibujos le fueron de mucha utilidad para las crónicas literarias que realizó de sus viajes o en la recopilación de material folklórico en las tierras valencianas (...)*

*Realmente, se podría decir que su carrera se desarrolló a través de dos ejes: el periodismo y las múltiples vertientes de su personalidad musical. La actividad periodística fue una de las constantes de su vida, comenzando su colaboración en el periódico valenciano “Las Provincias” en 1898. Este paso lo dio en buena medida gracias a la petición de artículos a Chavarri por parte de Teodoro Llorente Olivares, director del citado diario y a quien debió, sin lugar a dudas, su formación en este campo. Como resultado de ello pasó a ser redactor del periódico (...)*

*De su carrera en este medio, destaca poderosamente su labor como corresponsal de guerra en 1909, al ser enviado por “Las Provincias” a la campaña de Rif. Tres años después se le designó de nuevo esta tarea informativa en el conflicto de Tetuán. Además de narrar la marcha de la guerra, aprovechó su estancia para recopilar y describir la vida y costumbres de los pueblos del Magreb (...)<sup>211</sup>*

El carácter multifacético de López-Chavarri es uno de los rasgos que mejor describen su personalidad: como escritor y como músico. En ambos campos abordó múltiples y variadas actividades que combinó además con la labor docente, la

<sup>211</sup> DÍAZ GÓMEZ, R. y GALBIS LÓPEZ, V.: *Eduardo López-Chavarri Marco....Op. cit.*, pp. 15-16.

investigación musicológica, las conferencias sobre temas artísticos, etc. Podríamos decir que López-Chavarri obedecía al temperamento del hombre renacentista, curioso y preocupado por cualquier área del conocimiento y del arte. Otros críticos musicales mostraron una avidez parecida pero ninguno de forma tan acentuada.

López-Chavarri es autor de una extensa obra literaria. Este aspecto le confiere una singularidad especial sobre la mayoría de los otros críticos musicales puesto que es capaz de unir a su capacidad para el análisis valorativo el dominio de la expresión escrita. Tal comunión de factores le convierten, sin duda, en uno de los críticos musicales de referencia.

Como escritor se le identifica con el *modernismo literario*. Su obra literaria se distingue por afrontar diferentes registros. En el campo de la musicología, publica los siguientes libros: *El anillo del nibelungo* (1902), *Les Escoles Populares de Música* (1906), *Historia de la Música* (1914-1916), *Música Popular Española* (1927), *La danza popular valenciana* (1929), *Compendio de historia de la música* (1930), *Nociones de Estética de la Música* (1944), *Vademécum Musical* (1949), *Chopin* (1950), *Los Misterios del Corpus de Valencia* (1956), *La vida breve de un moderno compositor valenciano. Francisco Cuesta (1890-1921)*, sin fecha. Fue también traductor de numerosas obras, principalmente biografías de compositores

De su obra en prosa destacan, fundamentalmente, los libros de viajes: *Armónica*, *Cuentos líricos*, *De l'horta i de la muntanya*, *Estampas del camino y del lar* y *Proses de Viatge*. Todavía hoy en día Chavarri tiene libros de viajes inéditos: *Per les terres consagrades: Itàlia*, *Por tierras del Magreb* y *Viatge al Maestrat*.



López-Chavarri fue reconocido por sus propios coetáneos, críticos y literatos, como uno de los principales prosistas en lengua valenciana. De ello dan fe los testimonios pronunciados en su día por Francisco Almela Vives y Josep M<sup>a</sup> Bayarri.

Francisco Almela Vives, en un artículo dedicado a Eduardo López-Chavarri, escribe lo siguiente:

*En la prosa de la literatura valenciana que renace, lo único digno de ser tomado en cuenta –y digno, además, de encomio- es lo producido por López-Chavarri. Es este un valor objetivo que dice mucho a favor del patriotismo del excelente escritor. Sus breves cuadros de la vida valenciana “quedarían indiscutiblemente” por ello, aunque no quedasen por su valor intrínseco. Y al decir tal cosa no pretendo molestar lo más mínimo al literato, sino otorgar al patriota las alabanzas a que se ha hecho acreedor.*<sup>212</sup>

Del mismo cariz son las palabras que le dedica Josep M<sup>a</sup> Bayarri:

*De la historia de la literatura valenciana, al llegar el capítulo de nuestros prosistas más selectos, no se podía desligar entre los primeros nombres el de Eduardo López Chavarri (...) López Chavarri ha entrado a puertas abiertas de par en par en el prestigio artístico de la prosa valenciana. Y tiene la hegemonía.*<sup>213</sup>

Después de su estancia en África, López-Chavarri obtiene por concurso una plaza de nueva creación: catedrático de *Estética e Historia de la Música* en el Conservatorio de Valencia. Desde ese momento, desarrollará una importante labor

---

<sup>212</sup> *Las Provincias*, 12 de julio de 1918.

<sup>213</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 4 de mayo de 1922.

docente hasta su jubilación. Entre los alumnos más relevantes que pasan por su clase cabe citar a José Iturbi, Francisco Cuesta, Pedro Sosa, Leopoldo Querol o Leopoldo Magenti.

En 1929 contrae matrimonio con la cantante Carmen Andujar Sotos. Con ella desarrollará una larga serie de actividades musicales, principalmente conciertos para piano y voz de soprano. Carmen Andujar será una persona fundamental en la vida de Chavarri. De su relación nació un hijo: Eduardo López-Chavarri Andujar, quien años más tarde seguiría los pasos de su padre como crítico de *Las Provincias*.

Otra actividad importante de López-Chavarri fue la de director de orquesta y divulgador de la música sinfónica y de cámara:

*En 1903 fundó la Orquesta Valenciana de Cámara, con la que realizó giras por Zaragoza, Bilbao, Oviedo, Avilés, Madrid, Alicante y Valencia, actuando en todas sus sociedades filarmónicas. En 1906 dirigió la Orquesta Sinfónica del Teatro Principal, y entre 1907 y 1908 fue profesor de coros en las Escuelas de Artesanos de Valencia.*<sup>214</sup>

A partir de finales de 1915 reemprendería la dirección de la renovada *Orquesta de Cámara de Valencia* con la que, durante algunos años, realizaría una interesante labor artística.

Entre su producción musical, diferenciamos: música teatral, obras para orquesta sola, orquesta con solista, coro y orquesta, coro mixto, coro de voces

---

<sup>214</sup> GALIANO ARLANDIS, A.: *La transición del s. XIX al XX.*, en Badenes Masó, G. (dir.): *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*. Ed. Levante. Prensa Valenciana, Valencia, 1992, p. 333.

blancas, banda, canto y piano, conjuntos instrumentales, piano, guitarra, y para otros instrumentos y grupos instrumentales. De sus composiciones musicales para orquesta resaltamos: *Valencianas (cuadros levantinos)* (1909), *Acuarelas valencianas* (1910), *Antiguos Abanicos* (1911-1912), *Rapsodia de Pascua* (1916), *Tres impresiones* (1933), *Sinfonía Hispánica* (sin fecha), *Imágenes de antaño* (1952), *Tres tiempos de minueto* (1958), *Rapsodia Valenciana* (sin fecha) Algunas de estas obras como *Valencianas (cuadros levantinos)* *Acuarelas valencianas* y *Rapsodia de Pascua* fueron también adaptadas para banda. De sus restantes obras destacaremos: *Llegenda* (1909) para coro y orquesta; canciones para coro de voces blancas como *Canción de cuna*, *Els pastorets*, *Mareta*; y la *Leyenda del Castillo Moro* (1922) para violín y piano.

Entre otros méritos de López-Chavarri hay que señalar los siguientes: Periodista de Honor (18-7-1957), miembro de Honor de la Facultad de Artes de Londres, académico de San Carlos de Valencia, académico de San Fernando de Madrid, académico de Bellas Letras de Córdoba y académico de Bellas Letras de Barcelona. Perteneció al Consejo de Investigaciones Científicas y al Jurado de la Fundación March. También integró el jurado de la formación de la Orquesta del Gran Teatro del Liceo. Fue presidente de Amigos de la Música y director de número del centro de Cultura Valenciana. Se le hicieron en vida, además, las siguientes distinciones: Cruz Roja del Mérito Militar de 1ª clase (1909), la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Valencia (1958) y la Gran Cruz de Alfonso X el sabio (1967).

En su labor de cronista de *Las Provincias* abordó diversas tareas, aunque la principal faceta de López-Chavarri como periodista es la de crítico. Eso sí, crítico de diversas disciplinas: musical, de teatros, literario y de arte. Además colaboró con otros periódicos españoles y con numerosas revistas musicales especializadas nacionales y extranjeras.

Las formas de rubricar las críticas que tiene López-Chavarri son muy variadas. Unas veces hace uso de abreviaturas para acortar su nombre y primer apellido compuesto; en tales ocasiones firma: *E. López Chavarri*, *Eduardo L. Chavarri* o *E. L. Chavarri*. Otras veces firma con sus siglas: *E.*, *CH.*, *L. CH.*, o *E. L. CH.*

Todos los estudios y trabajos periodísticos recientes referidos a este crítico coinciden en escribir su primer apellido compuesto separado por un guión: López-Chavarri. Su hijo, Eduardo López-Chavarri Andujar, es el primero que lo escribe así. No obstante, resulta curioso que en las firmas de esta época, ni una sola vez aparece este apellido compuesto unido con el guión.

Ya hemos comentado que Eduardo López-Chavarri Marco también hizo uso del seudónimo. Utilizó para la crítica musical uno que, en realidad, es su nombre latinizado: *Eduardus*. Sin embargo, la crónica *Ecos de Sociedad* - o crónica de salones, como se llamaba entonces- que escribía para *Las Provincias* la firmaba como *Lohengrin*, personaje de una de las óperas de Ricardo Wagner. Nunca mezclaba los seudónimos. El de *Lohengrin* lo reservaba exclusivamente para la crónica de salones.

Esta faceta periodística de Chavarri y el sobrenombre wagneriano que utilizó para esta actividad, han sido aspectos de su biografía desconocidos hasta ahora; al menos, nunca antes se habían mencionado. Recordemos que tal circunstancia nos fue revelada a partir de la lectura de una crónica titulada *En la Filarmónica*, publicada en *Las Provincias* el día 20 de abril de 1912.

### 6.2.2. EL MERCANTIL VALENCIANO Y SUS CRÍTICOS: IGNACIO VIDAL Y BERNARDO MORALES SAN MARTÍN.

*El Mercantil Valenciano*, a diferencia de *Las Provincias*, publicaba las críticas musicales habitualmente con la firma del cronista. Otro rasgo distintivo de este diario es que la actividad crítica no la monopoliza un único crítico.

EL MERCANTIL VALENCIANO		
Año	Críticas con firma	Críticos
1912	12 (34 %)	V.: 1 I.V.: 4 Mascarilla: 3 Q.: 4
1913	36 (62%)	Mascarilla: 7 I.V.: 25 Ignacio Vidal: 3 Quintana: 1
1914	26 (72 %)	I.V.: 26
1915	64 (66%)	I.V.: 41 V.: 2 Mascarilla: 14

		<b>M.: 2</b> <b>Quintana: 1</b> <b>Q.: 3</b> <b>Almanzor: 1</b>
<b>1916</b>	62 (65%)	<b>I.V.: 43</b> <b>Mascarilla: 6</b> <b>M.: 4</b> <b>Walther: 5</b> <b>W.: 4</b>
<b>1917</b>	29 (91%)	<b>Mascarilla: 5</b> <b>I.V.: 18</b> <b>V.: 1</b> <b>Walther: 1</b> <b>Fidelio: 1</b> <b>Quintana: 2</b> <b>Q.: 1</b>
<b>1918</b>	43 (98%)	<b>I.V.: 12</b> <b>FIDELIO: 22</b> <b>F.: 5</b> <b>MASCARILLA:1</b> <b>Q.: 1</b> <b>WALTHER: 2</b>
<b>1919</b>	34 (83%)	<b>FIDELIO: 15</b> <b>F.: 19</b>
<b>1920</b>	38 (86%)	<b>Q.: 1</b> <b>FIDELIO: 9</b> <b>F.: 29</b>
<b>1921</b>	34 (85%)	<b>F.: 30</b> <b>B.M.S.: 1</b> <b>Mascarilla: 1</b> <b>MASCARILLA:1</b> <b>M.:1</b>
<b>1922</b>	24 (77%)	<b>X.: 1</b> <b>F.: 18</b> <b>MASCARILLA:1</b>

		<b>M.:1</b>
<b>1923</b>	11 (58%)	<b>F.: 30</b> <b>B.M.S.: 1</b> <b>Mascarilla: 1</b>

Los siete primeros años del período estudiado (de 1912 a 1917) es Ignacio Vidal el crítico con más presencia en las páginas de *El Mercantil Valenciano*. A partir de 1918, y tras la retirada de Vidal, Bernardo Morales San Martín (*Fidelio*) se convierte en el principal crítico musical de este rotativo. Junto a estos dos principales musicógrafos, otros ejercieron la labor crítica en este periódico: Mascarilla, Quintana, Almanzor y Walter

### **Ignacio Vidal: el primer crítico de *El Mercantil Valenciano* hasta 1917.**

Ignacio Vidal solía firmar sus críticas con sus iniciales *I.V.* A veces, usaba solo la inicial del apellido (*V.*) y en otras ocasiones –como podemos comprobar en el cuadro anterior- firmaba con su nombre y primer apellido. Fue a raíz de una crítica musical referida a la *Misa de Réquiem* y otras obras religiosas del maestro Giner, publicada el día 19 de febrero de 1912, cuando descubrimos el nombre y apellido que respondían a las iniciales *I.V.*

Conocemos poco de Ignacio Vidal. Como ya hemos dicho, desde 1912 a 1917 él fue el encargado de realizar las críticas más exigentes: las de ópera, música sinfónica y de cámara. Su cometido siempre solía realizarlo con solvencia y ponderación. El único dato que disponemos de Ignacio Vidal es que su carrera

periodística la inició de la mano de Francisco Peris Mencheta, fundador del diario *La Correspondencia de Valencia*. Este detalle lo cuenta el propio Vidal en la necrológica que dedica a este empresario periodístico desde las páginas de *El Mercantil Valenciano* (25-8-1916).

### **Bernardo Morales San Martín: el continuador de Vidal (1918 a 1923)**

Bernardo Morales San Martín, más conocido por el seudónimo *Fidelio*, es el que sustituirá a Ignacio Vidal en *El Mercantil Valenciano* al frente de la crítica musical de ópera, música sinfónica y música de cámara, a partir de 1918. Este fue, posiblemente, el crítico musical más importante de *El Mercantil Valenciano* en la primera mitad del siglo XX. Juan Soriano Esteve nos aporta un breve *currículum vitae* de Bernardo Morales San Martín:

*El 24 de abril de 1864 y en el actual número 20 de la calle de Los Angeles, junto al antiguo mercado del Cabañal y lindante en su día con las parroquias de Nuestra Señora de los Angeles, del Cabañal, y de Nuestra Señora del Rosario, del Cañamelar, nació quien sería gran escritor, músico, farmacéutico, notable polifacético, don Bernardo Morales San Martín.*

*Fueron sus padres doña Filomena San Martín Felip y don Bernardo Morales Soriano (...) Realiza sus primeros estudios en las Escuelas Pías de Alzira; aprueba el Bachillerato en el Instituto Técnico de Valencia y se licencia en Farmacia (...)*<sup>215</sup>

Sobre la licenciatura de Morales San Martín hay algunas discrepancias. Gascón Pelegrí, en *Prohombres valencianos en los últimos cien años (1878-1978)*, señala que estudia la carrera de Farmacia en la Facultad de Zaragoza, donde se

---

<sup>215</sup> SORIANO ESTEVE, J.: *Valencia atracción*, Valencia, 1983, p.258.



licenció en 1880. Juan Soriano indica que se licenció en la Facultad de Granada. No obstante, ambos coinciden en que Morales San Martín no acabó sus estudios de Derecho. Familiares directos de Morales San Martín insisten, sin embargo, en que éste sí acabó la carrera de Derecho.

Su vocación artística pronto se impone. Orientará su vida en esa dirección, dedicándose fundamentalmente a la literatura:

*Desde joven destaca como escritor, alcanzando premios literarios en los Juegos Florales de “Lo Rat Penat”, con “Historia del Puig de Santa María”, en 1881; “Organización y Régimen de las Escuelas de Corrección”, en 1884, y otros.*

*Escribe en las lenguas valenciana y castellana, colabora en revistas, cultiva el cuento y la novela y destaca en sus narraciones poéticas, históricas y propias de su tierra, la que quiere profundamente. Publica “Cadireta d’or”, “L’hort de les cinc taronges”, “L’alcaldesa”, “La limosna”, “Sor Consuelo”, “Flor de pecat”, “Racimo de horca”, “Alma de artista”, “La tribuna roja”, “Idilis Llevantins”, “La desposada del mar”, “El espectro”, “El principe Fantasio”, “El último beso de Don Juan” y muchas obras más entre las que descuellan las novelas “Tierra Levantina” y “La Rulla” y el cuento “Olor de santidad”, que obtiene el premio en el Concurso Literario del Círculo de Bellas Artes de Madrid<sup>216</sup>.*

Entre las novelas que Soriano no cita y que sería interesante nombrar, encontramos: *La primera Flor*, *La danza blanca*, *Camino de Pasión*, *Erótica*, *La Derrota de la carne* y *El ocaso del hombre*. Estuvo conectado desde su juventud al movimiento artístico de la *Renaixença* y colaboró en revistas y publicaciones con cuentos y narraciones como *La Degollá*, *El Cuento del Dumenche*, *La traca nova*, *Anunciador Valencia*, *Pensat i Fet*, etc.

---

<sup>216</sup> *Idem*, pp. 258-259.

Una crónica titulada *Prosistes valencians: Bernardo Morales San Martín*, publicada por E.V. en el *Diario de Valencia* revela la importancia de este crítico como escritor:

*Es, indiscutiblement, u dels millors, si no el millor dels nostres literatos regionals. El seu nom és tan conegut en lo camp de les lletres valencianes que seria pretenció empeñillo el volerlo donar a coneixer en unes poques línies.*<sup>217</sup>

Su avidez intelectual y su preocupación por el arte le conducen al teatro, la música y el periodismo. Además, al igual que ocurriera con López-Chavarri, Morales San Martín ejerció también la crítica literaria, de arte y de teatros:

*Escribe para el teatro y estrena las obras “La borda”, “La mare terra”, “Lo imposible” y “Raza de lobos”. Entra en el vasto campo del periodismo y sobresale en diversas facetas. Publica, durante muchos años, su “Nota del día” en “El Mercantil Valenciano”, sus “Paradojas”, crónicas varias y singulares artículos. Como crítico de arte, música, literatura y teatro firma con el seudónimo “FIDELIO”. Colabora en el “Almanaque de Las Provincias”, en el “Pensat y Fet”, en “Germanía”, en “Lletres Valencianes”, en “Impresiones” y en otras publicaciones.*

*Musicalmente era muy conocido. Tocaba el piano y el harmónium. Compuso obras como la opereta “Alas de cera”. Logra el primer premio del concurso de Lila (Francia) con “Candeur” y la medalla de oro de la Exposición de 1909 con “Rondalla levantina”. En el Real Conservatorio de música y Declamación de Valencia, durante muchos años, dio como profesor la clase de Literatura Dramática.*<sup>218</sup>

<sup>217</sup> *Diario de Valencia*, 1 de febrero de 1914.

<sup>218</sup> SORIANO ESTEVE, J.: *VALENCIA ATRACCIÓN*, PP.258-259.

Hay que señalar que Morales San Martín trabajó como profesor del Conservatorio de Valencia hasta julio de 1936. Como compositor –según cita Gascón Pelegrí- es autor de *zarzuelas, suites y diversas piezas para piano y orquesta*<sup>219</sup>. Entre sus obras musicales más importantes, aparte de la nombrada *Candeur*, hay que resaltar *Escenas valencianas* y *Serenata de Pierrot a la luna*.

Bernardo Morales San Martín contaba entre sus amistades musicales con María Llácer- preferentemente-, José Iturbi y otros artistas de renombre.

En su faceta literaria mantuvo una estrecha relación con Vicente Blasco Ibáñez, aunque parece ser que finalmente la amistad entre ambos se quebró.

Fue director correspondiente del *Centro de Cultura Valenciana* y también se le nombró, en febrero de 1919, *académico correspondiente de la Real Academia Española de la Lengua*, ocupando la vacante dejada por Germán Salinas. Esta distinción fue debidamente reflejada en la prensa valenciana. *La Correspondencia de Valencia* fue uno de los diarios que se hizo eco del nombramiento de Morales San Martín. Destaca el hecho –acorde con la nueva línea de *regionalismo valencianista* que imperaba en el periódico durante esta etapa- de que Bernardo Morales San Martín sea uno de los escritores que cultiva la escritura en valenciano. Aprovecha además la ocasión para meterle una puya a *El Mercantil Valenciano*:

*El nombramiento es merecidísimo por que el amigo Morales San Martín es de los contados escritores que usan con gloria el idioma castellano. Además, para nosotros los valencianistas, el hecho de ser académico de la lengua castellana el autor de «Cadireta*

---

<sup>219</sup> GASCÓN PELEGRÍ, V.: *Prohombres valencianos en los últimos cien años (1878-1978)*. Caja de Ahorros de Valencia, Valencia ,1978

*d'or»... tiene extraordinaria importancia (...) Así verán los pingüinos y somormujos que de vez en cuando hablan desde las columnas de «El Mercantil» contra nuestras campañas en pro del idioma valenciano, que el saberlo, usarlo y pulirlo, no es en mengua del idioma castellano (...) Reciba el amigo Morales San Martín, el popular Fidelio, nuestra muy sincera y muy cordial enhorabuena.<sup>220</sup>*

Bernardo Morales San Martín falleció el 7 de enero de 1947. Tristemente olvidado, su despedida de esta vida sólo mereció unas cuantas líneas en una breve necrológica que publicó el diario *Las Provincias*. De este texto, destacamos una frase: *Era (...) un inteligentísimo aficionado a la música y sobre ella escribió críticas muy celebradas.*<sup>221</sup>

### **Los otros críticos de *El Mercantil Valenciano*: José M<sup>a</sup> López, Quintana, Walther y Almanzor.**

José M<sup>a</sup> López, crítico teatral y autor de algunas obras de teatro, es el cronista musical que firma con el seudónimo de *Mascarilla*. En *El Mercantil Valenciano* se ocupó de las críticas de zarzuela, opereta, revistas musicales y obras de géneros similares. Alguna vez firmaba con la inicial *M*. La actividad periodística de José M<sup>a</sup> López, tanto en su labor de crítico como en su faceta de cronista teatral, fue bastante ingente durante este lustro.

*Quintana* actuó esporádicamente como crítico musical en este periódico. Se dedicó, principalmente, a las críticas de zarzuela y otros géneros similares. De vez

---

<sup>220</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 18 de febrero de 1919.

<sup>221</sup> *Las Provincias*, 8 de enero de 1947.

en cuando, firmaba Q. Su agria polémica con el compositor y libretista Manuel Penella quizás sea el hecho más reseñable.

*Walther* –quien también firma con la inicial W.- sí es un crítico musical de cierta relevancia, por lo que se desprende del contenido de sus textos. Irrumpe en las páginas de *El Mercantil Valenciano* en 1916 y se dedica tanto a las críticas de ópera como a las de zarzuela.

*Almanzor* no puede ser considerado como crítico musical. Se trata de un crítico taurino que por necesidades de la empresa periodística se ve en la obligación de tener que ejercer de crítico musical. De hecho, sólo firma una crítica.

### 6.2.3. EL PUEBLO Y SUS CRÍTICOS: SALVADOR ARIÑO SAGARMINAGA.

Los datos referentes a este diario muestran unos porcentajes de críticas musicales con firma muy bajos y las pocas críticas firmadas tienen una autoría diversa. Hay toda una retahíla de críticos musicales que tienen una presencia fugaz en las páginas de este rotativo. Sólo uno resistirá durante todos estos años: Salvador Ariño.

EL PUEBLO		
Año	Críticas con firma	Críticos
1912	11 (22'5%)	Fantino: 10 S.A.: 1
1913	27 (40%)	Fantino: 5 S.A.: 15

		<b>Ario: 7</b>
<b>1914</b>	11 (29 %)	<b>S. A.: 6</b> <b>Ario: 2</b> <b>E. M.: 1</b> <b>Churri: 2</b>
<b>1915</b>	24 (43%)	<b>S.A.: 15</b> <b>S. Ariño: 1</b> <b>Ario: 2</b> <b>E.M.: 1</b> <b>J. Ritter: 2</b> <b>Julio Ritter: 1</b> <b>LEO: 2</b>
<b>1916</b>	26 (38%)	<b>S.A.: 13</b> <b>S. Ariño: 2</b> <b>Ario: 5</b> <b>E.M.: 1</b> <b>J. Ritter: 1</b> <b>J. G. : 4</b>
<b>1917</b>	5 (24%)	<b>S. Ariño: 1</b> <b>S.A.: 2</b> <b>V.M.M.: 1</b> <b>R. Usó: 1</b>
<b>1918</b>	1 (2%)	<b>S.A.: 1</b>
<b>1919</b>	6 (15%)	<b>LATTERLIA: 2</b> <b>V.M.M.: 1</b> <b>Julio WLADIN: 2</b> <b>J.W.: 1</b>
<b>1920</b>	15 (32%)	<b>J.W.: 5</b> <b>S.A.: 10</b>
<b>1921</b>	9 (25%)	<b>J.W.: 1</b> <b>JULIO WLADIN: 1</b> <b>C.E.: 1</b> <b>S.A.: 6</b>
<b>1922</b>	8 (24 %)	<b>S.A.: 2</b> <b>ARIÑO: 4</b>

		G.:1 E.: 1
1923	12 (48%)	J.G.: 1 ARIÑO: 3 A. PERUCHO: 4 A.P.: 3 V. LLOPIS PIQUER: 1

En el primer año de los estudiados, 1912, la crítica musical está cubierta casi exclusivamente por *Fantino*. Sobre este musicógrafo no hemos podido obtener dato alguno. Aparte de los textos de *Fantino*, sólo se registra una crítica firmada por S.A., iniciales que corresponden al crítico musical más importante de este periódico durante la etapa que estamos estudiando: Salvador Ariño.

### **Salvador Ariño: el único crítico que resiste en *El Pueblo* desde 1912 a 1923.**

El 19 de mayo de 1912, el diario *El Pueblo* saca un número extra dedicado a Blasco Ibáñez. En la página 4, entre los redactores que colaboran en esta edición especial, aparece el nombre completo de este crítico musical: Salvador Ariño Sagarminaga.

El susodicho cronista firmaba sus críticas musicales de diferentes maneras: S.A., S. *Ariño* o *ARIÑO*. Este crítico acapara el mayor número de textos críticos firmados. Ariño hacía igualmente crítica de ópera o de zarzuela, aunque más bien se dedicaba a este último género y a la opereta, revista musical y otros sucedáneos. Como muchos otros críticos su actividad no se limitaba a la crítica musical. Son

varios los trabajos periodísticos publicados durante estos años por Salvador Ariño en su faceta de cronista de viajes.

En 1913 entra en la plantilla de *El Pueblo* otro crítico musical: *Ario*. Detrás de este seudónimo seguramente podría hallarse un entusiasta seguidor de la música germana o concretamente de Wagner. Lo importante es resaltar que *Ario* se ocupaba exclusivamente de la crítica operística.

Una peculiaridad de Ariño respecto a todos los demás críticos de la prensa valenciana es que es el único musicógrafo que desempeña ininterrumpidamente su labor en un mismo periódico –salvo en 1919: su año sabático- durante el período 1912-1923.

### **Los otros críticos de *El Pueblo***

A partir de 1914, el diario *El Pueblo* contará con dos críticos más: uno que firmará siempre con las siglas *E.M.* –que corresponden a Enrique Malboysson- y otro, *Churri*, que carece de importancia porque es un crítico muy ocasional. Enrique Malboysson sí desarrollará una actividad continuada los años siguientes, aún sin ser un habitual de la crítica musical. Su nombre lo hemos identificado al estar citado en una crónica del 30 de abril de 1914, publicada en *El Pueblo*, relativa a un festival artístico benéfico.

El año 1915 supone la aparición de otros dos nuevos críticos musicales: *Julio Ritter* y *LEO*. El primero de ellos firma con su nombre y apellido o bien como *J. Ritter*.



*Juan Gisbert*, cronista habitual de este diario, debuta como crítico musical en 1916 y firma sus críticas con las iniciales *J.G.*

En el año 1917 constatamos dos nuevas firmas en *El Pueblo*: *V.M.M.* y *R. Usó*. Las siglas *V.M.M.* pueden corresponder al redactor jefe del periódico Vicente Marco Miranda que aparece nombrado en la página 1 del ejemplar de *El Pueblo* del 6 de noviembre de 1917.

1918 es el año que menos críticas musicales con firma registra: sólo una firmada por *S.A.* (Salvador Ariño). Al año siguiente dos nuevos críticos aparecen en las páginas de este periódico: *Latterlia* y *Julio Wladin*. El primero de estos musicógrafos publicará dos textos y ya no volverá a aparecer. *Wladin* sí se convertirá en un crítico habitual durante los tres años sucesivos. Aparte de los dos citados, *Marcos Miranda* es el otro cronista musical que publica un texto rubricado con su firma en 1919.

Las críticas musicales firmadas correspondientes a 1920 están copadas por dos personas: *Salvador Ariño* y *Julio Wladin*. En 1921 vuelven a repetir ambos cronistas y se añade uno más: *C.E.* Durante el año 1922, además de las críticas musicales habituales de *Ariño*, dos nuevos cronistas estampan su firma en *El Pueblo*, los dos firman con sus iniciales: *G.* y *E.*

*Juan Gisbert (J.G.)* y *Arturo Perucho (A.P.)* reaparecerán en 1923 después de mucho tiempo de no publicar ningún texto crítico con su firma. Este año será el del estreno de un crítico musical que los años posteriores tendrá un protagonismo destacado en la prensa escrita y en el periodismo radiofónico: *Vicente Llopis Piquer*.

#### 6.2.4. LA CORRESPONDENCIA DE VALENCIA Y SUS CRÍTICOS: MANUEL PALAU BOIX.

Como ya se ha comentado anteriormente, este diario se caracteriza por publicar las críticas sin firma. Únicamente en los dos últimos años (1922 y 1923) cambia esa tendencia con la irrupción de Manuel Palau. En los años previos, sólo aparecen unos cuantos críticos que o bien firman con sus iniciales o con seudónimo.

<b>LA CORRESPONDENCIA DE VALENCIA</b>		
<b>Año</b>	<b>Críticas con firma</b>	<b>Críticos</b>
<b>1912</b>	0 (0%)	-
<b>1913</b>	0 (0%)	-
<b>1914</b>	0 (0%)	-
<b>1915</b>	0 (0%)	-
<b>1916</b>	6 (7%)	X.X.X.: 6
<b>1917</b>	1 (3%)	X.X.X.: 1
<b>1918</b>	5 (13%)	X.X.X.: 1 A.P.: 1 P.R.: 2 R.: 1
<b>1919</b>	2 (7%)	P.R.: 2
<b>1920</b>	4 (13%)	Gonzalo Vega: 1 P.V.D.: 2 P.: 1

<b>1921</b>	0 (0%)	–
<b>1922</b>	10 (45%)	<b>GYNT: 10</b>
<b>1923</b>	22 (85%)	<b>GYNT: 21</b> <b>Leopoldo Querol: 1</b>

Durante los cuatro primeros años (1912 a 1915) no se publica ni una sola crítica con firma en *La Correspondencia de Valencia*. Un cronista musical que firma con el seudónimo X.X.X. es el autor de los seis textos críticos firmados que aparecen publicados en 1916. Podría tratarse de alguno de los cronistas asiduos de este periódico: C. Cabal, Gonzalo Vega o Adolfo de Velasco, aunque esto es sólo una conjetura.

El año 1917 únicamente registra una crítica con firma, firmada también por X.X.X. Este crítico anónimo volverá a repetir una sola vez en el siguiente año. En 1918 se presentarán además tres nuevos musicógrafos: *A.P.* (estas iniciales corresponden a un redactor de *El Pueblo* llamado Arturo Perucho), *P.R.* y *R.* (seguramente este cronista sería el mismo que el anterior aunque en esta ocasión firmó sólo con la segunda inicial).

De todas las críticas musicales publicadas en 1919 computamos sólo dos firmadas, ambas con el seudónimo *P.R.* Tres cronistas musicales son los que refrendan sus textos periodísticos durante 1920 con su firma: *Gonzalo Vega*, *P.V.D.* y *P.*

Después de un año sin críticas con firma (1921), surge quien finalmente se asentará como crítico oficial de *La Correspondencia de Valencia*: Manuel Palau.

### **Manuel Palau Boix**

La irrupción de Palau en estas tareas modificará la inercia de este periódico ante la crítica musical. De hecho, en 1922 empezará a revertirse la tendencia habitual en este periódico de publicar las críticas sin firma: el 45 % de las críticas ya aparecen firmadas, y todas ellas llevan la rúbrica de *GYNT*, el seudónimo que utilizará Manuel Palau. El efecto Palau se consolidará definitivamente al año siguiente: el nuevo crítico firmará el 85 % del total de las críticas publicadas.

Manuel Palau publicará todas sus críticas musicales, durante estos dos años, con el seudónimo *GYNT*. Aunque esporádicamente, en alguna colaboración con otros diarios utilizara su nombre y apellido; tal es el caso de la crítica del concierto del *Trío de Barcelona*, publicada el 25 de febrero de 1917 en el *Diario de Valencia* que firmó como *M. PALAU*; o la publicada en el mismo periódico el 24 de enero de 1922 con motivo del concierto de piano ofrecido por Fernando Ember, en esta ocasión firmada con el nombre y primer apellido: *Manuel Palau*.

El perfil biográfico de Manuel Palau Boix nos lo facilita Salvador Seguí a través de la obra que dedicó a este insigne compositor, pedagogo, intérprete, director de orquesta y, durante un breve espacio de su vida, crítico musical. Este riguroso estudio se sustancia en un libro titulado *Manuel Palau (1893-1967)*. Su lectura nos aporta los momentos más decisivos de su trayectoria humana y profesional:

*Manuel Palau nació en Alfara del Patriarca, municipio valenciano (...) Vio la primera luz a las siete horas del día 4 de enero de 1893 (...)*

*Sus abuelos paternos, Manuel Palau y Mariana Bailach eran agricultores de la huertana población y su padre, Manuel Palau Bailach, regentaba un pequeño negocio dedicado principalmente al comercio del aceite. Los abuelos maternos eran caseros en la llamada Casa de la Sirena (...) allí nació y vivió su madre Antonia Boix Gilet. Manuel Palau Boix creció como hijo único, aunque sus padres tuvieron otros hijos, que fallecieron recién nacidos, con la desgraciada consecuencia acumulada de quedar ciega su madre a causa de uno de los partos.*

*Manuel Palau cursó la enseñanza de primaria en la Escuela Nacional del Patriarca hasta 1907, y al término de esa etapa compaginó, con cierto desorden, el cultivo de diferentes estudios con tareas nada cómodas de almacén o agricultura. Es en ese tiempo cuando el joven Palau se prepara para desarrollar su aprendizaje en contabilidad y comercio, obteniendo el título de Profesor Mercantil en 1912 (...)*

*Es en ese mismo año 1912, o quizá unos meses antes cuando sus padres deciden trasladarse a Valencia (...) De ese modo se favorecía los estudios del joven Palau, inicialmente pensando sólo en los mercantiles, pero después incluidos también los de música, que inició en el Conservatorio en 1914 (...)*

*Contrajo matrimonio en la iglesia San Jaime Apóstol de Moncada el 28 de diciembre de 1918, con Trinidad Granell Bosch, de la misma población. Al año siguiente nace su hija Trinidad y un año después su hija María; dos años más tarde nace un varón, que muere a los pocos meses (...)*

*Cuando a finales de 1919 inicia su actividad profesoral en el Conservatorio de Música y Declamación de Valencia. Palau ya había decidido su dedicación plena a la música y de su trabajo en este campo ha de nutrir los ingresos que den abasto al sostenimiento familiar. Dirige entonces las bandas de música de Vinalesa y Moncada entre 1918 y 1922, y es sustituto de Emilio Seguí en “La Primitiva” de Liria desde 1917 a 1923, pasando a desempeñar tal cometido como titular, durante poco más de un año, entre 1923-1924. Al mismo tiempo toca el piano en el cine Rosales de Moncada; organiza el primer concurso entre dulzaineros de la ciudad de Valencia, en 1925; colabora en la crítica musical del diario “La Correspondencia de Valencia” entre 1922-1927; funda i dirige, en 1928, la orquesta de cámara Pro Arte, de corta vida artística, que para la interpretación de partituras con cierta amplitud de plantilla se denomina Orquesta Sinfónica Palau. Pero sobre todo imparte clases particulares de música (...)*

*Y comienzan a conocerse los primeros títulos de su fructífera labor creativa, que prontamente alcanzará notable amplitud y difusión, particularmente tras su primer viaje a París, en 1925, en el que se inicia su afortunada relación con los maestros franceses Alberto Bertelin, Charles Koechlin y Maurice Ravel.*

*En 1928, al año siguiente de merecer Palau el Premio Nacional de Música con la obra “Gongoriana” (lo volvería a alcanzar en 1945 con la obra “Atardecer”), muere su padre y en 1930 la familia Palau se traslada a Valencia (...) En 1932 muere su madre, lo cual provocó*

*una profunda depresión en Palau, que incluso le obligó a abandonar la composición durante más de un año (...)*

*Al estallar la guerra civil en España, la familia Palau fue invitada a salir de Valencia, lo cual obligó su residencia en la casa de Moncada durante el periodo 1936-1939 (...)*

*Después de la guerra, la familia Palau se instala de nuevo en Valencia; lo hace en el mes de octubre de 1939, cuando comienza el curso académico en el Conservatorio de Música, si bien su nombramiento de catedrático interino de composición se retrasa hasta el 26 de diciembre y no toma posesión del mismo hasta el 26 de enero de 1940 (...)*

*A partir de este renovado establecimiento en la ciudad, más concretamente desde 1940 y más aún desde el momento que consolida su titularidad en la cátedra de Composición del Conservatorio, que se produce por Orden Ministerial de 31 de marzo de 1943, Palau, en plena madurez creativa, se afianza en su incansable actividad de compositor, que solo se verá truncada con la muerte, aunque sin abandonar sus incursiones esporádicas en la dirección de orquesta; y se multiplica en constantes actuaciones como conferenciante y pianista acompañante en conciertos de “lieder”, a la vez que se adentra en tareas de investigación musicológica, particularmente centradas en el folklore y los archivos valencianos, que propician la recopilación de abundantes materiales de música tradicional y la transcripción y estudio de autores y partituras rescatados del archivo de la Catedral y del Colegio del Corpus Christi (...)*

*Manuel Palau recibe en esta fecunda etapa de su valiosa producción artística innumerable premios, homenajes y distinciones, muy especialmente en Valencia y desde Valencia, donde el ilustre compositor es referencia cuasi diaria en la sección de música de los diarios (...)*

*Gran músico y gran persona, con una formación musical y humanística extraordinaria, Palau dominaba varios idiomas, además de latín y griego clásico; escribía y traducía poesía (...); era fervoroso amante de la naturaleza, aficionado a la filosofía y a la medicina y practicaba el deporte de la bicicleta (...)*

*Le sorprendió la muerte el sábado 18 de febrero de 1967, cuando acababa de cumplir setenta y cuatro años de vida.<sup>222</sup>*

En otro apartado del citado libro, Salvador Seguí traza algunos rasgos más de la personalidad intelectual y artística de Manuel Palau. Además ofrece información sobre su producción literaria y musical:

---

<sup>222</sup> SEGUÍ, S.: *Manuel Palau (1893-1967)*, Sèrie Minor, Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura, Valencia, 1997, pp. 15-29.

*Manuel Palau fue músico particularmente sobresaliente como compositor, pero también dedicó tiempo y talento a otras actividades en las que consiguió fructíferos resultados, singularmente notables en la investigación, la docencia y la interpretación musical. Maestro de compositores, destacó además en su acción interpretativa, sobre todo como director de orquesta y pianista, así como en la gestión realizada al frente del Instituto Alfonso el Magnánimo, que dirigió desde su creación en 1948 hasta su fallecimiento en 1967.*

*Su vida, de intensa y múltiple dedicación a la música, se vio enriquecida con su añadida producción poética y literaria, que incluye las autocríticas –de gran interés en el conocimiento de su obra de compositor- entre los que se encuentran los textos de sus muchas conferencias-, los argumentos y orientaciones coreográficas de sus propios ballets, así como las críticas e informaciones musicales publicadas durante los cinco ininterrumpidos años, entre 1922 y 1927, en los que ejerció tal actividad en “La Correspondencia de Valencia”.*

*Todas estas actuaciones constituyen en su conjunto una obra grande y valiosa, que fue desarrollada con voluntaria dedicación y rigor. Sin embargo, es evidente que la aportación más importante de este autor se sitúa en sus composiciones musicales, cuyo catálogo supera en mucho los cuatrocientos títulos, destacando los apartados sinfónico y coral, así como las óperas, zarzuelas y ballets, la música de cámara, la obra pianística o para guitarra y las piezas sinfónico-corales; pero sin duda alguna, la parte mas lograda y plena de su amplia producción creativa se encuentra en los “lieder”.*<sup>223</sup>

Bernardo Adam Ferrero remarca asimismo el enorme prestigio de Manuel Palau como compositor:

*Manuel Palau es, sin duda alguna, uno de los más grandes compositores españoles del siglo XX. Su música, no solamente es conocida en Valencia, sino que en toda España e incluso en el extranjero reconocen y admiran la obra de este compositor extraordinario. Abarca y cultiva todos los géneros musicales, desde el atonalismo pasando por el impresionismo hasta los modos antiguos, pronunciándose en todos ellos con una gran maestría. No obstante su música, en gran parte, reviste una concepción folklórica con una clara influencia impresionista. Su capacidad técnica y sensibilidad, así como la luminosa tierra que le vio nacer, han influido –estamos seguros- en ese color orquestal que dominaba de forma singular en la concepción melódica y rítmica de sus obras (...)*

---

<sup>223</sup> *Idem*, pp.11-12.

*Músico inquieto por las corrientes estilísticas europeas, las asimila y conduce a sus alumnos en este sentimiento armónico-estético, convirtiéndose en el innovador de la música valenciana.*<sup>224</sup>

Manuel Palau desempeñó además el cargo de Consejero Nacional de Música y fue destacado miembro de las Comisiones Diocesanas de Música Sagrada y del Centro de Cultura Valenciana.

Para terminar, destacaremos algunas de las obras más conocidas de la producción musical de Manuel Palau: la versión orquestal de la *Marcha Burlesca*, *Divertimento* y *Tríptico catedralicio* (ambas también para orquesta); *Coplas de mi tierra* (para banda); *Danza hispalense*, *Danza ibérica*, *Homenaje a Debussy*, *Impresiones fugaces*, *Seis preludios de España* y *Sonatina Valenciana* (obras para piano); *Cuarteto en estilo popular* (para cuarteto de arcos); *Concierto levantino*, *Mare Nostrum* y *Músicas para la corte del Magnánimo* (para guitarra); *Cançó de renaixença*, *Cançó d'hivern*, *Quatre poemes corals*, *Scherzino*, *Tríptic* (para coro); *A l'aire del cor i del seny*, *Del oriente lejano*, *Dos canciones amatorias*, *Dos cançons alacantines*, *Dos cançons valencianes*, *Levántinas*, *Paréntesis lírico*, *Sis lieder* (para voz y piano).

La labor de Manuel Palau como crítico musical de *La Correspondencia de Valencia* finalizaría el año 1927, tal y como apuntaba anteriormente Salvador Seguí. Sin duda, su retirada supuso un enorme vacío para la crítica musical valenciana.

---

<sup>224</sup> ADAM FERRERO, B.: *Músicos Valencianos*, Ed. Proip, Valencia, 1988, pp. 189-190.



### 6.2.5. LA VOZ DE VALENCIA (LA VOZ VALENCIANA) Y SUS CRÍTICOS: GOMÁ, MIREIO, B. QUADROS, BOHORQUES, BADENES Y MIÑANA.

Este periódico, por lo que respecta a las críticas publicadas con firma, tiene un proceder parecido al del diario *El Pueblo*: hay una abundante proliferación de críticos que publican esporádicamente. Por citar los más importantes -y en orden cronológico, según el año en que realizan la actividad crítica- nombraremos a Enrique González Gomá, B. QUADROS, Enrique Bohorques, Enrique Badenes y Miñana.

<b>LA VOZ DE VALENCIA (La Voz Valenciana)</b>		
<b>Año</b>	<b>Críticas con firma</b>	<b>Críticos</b>
<b>1912</b>	10 (23%)	<b>G.:</b> 9 <b>H. R.:</b> 1
<b>1913</b>	27 (40%)	<b>G.:</b> 8 <b>Flavio del Bosque:</b> 4 <b>F. del B.:</b> 2 <b>Sedavino:</b> 1 <b>K. Pote:</b> 1
<b>1914</b>	21 (65'5 %)	<b>Flavio del Bosque:</b> 2 <b>F. del B.:</b> 3 <b>Mireio:</b> 8 <b>M.:</b> 1 <b>Gustavo Conde:</b> 2 <b>H.R.O.:</b> 3 <b>B.:</b> 2
<b>1915</b>	35 (60%)	<b>Mireio:</b> 9 <b>M.:</b> 2 <b>Gustavo Conde:</b> 3

		<b>G. Conde :4</b> <b>H.R.O.: 3</b> <b>B. QUADROS : 11</b> <b>B.: 1</b> <b>Miguel M<sup>a</sup> Cavanillas Prosper: 1</b> <b>Luís Piver: 1</b>
<b>1916</b>	47 (75%)	<b>B. QUADROS : 35</b> <b>G. C.: 1</b> <b>Luís Piver: 6</b> <b>N.: 2</b> <b>E.B.: 1</b> <b>Henry: 1</b> <b>Adolfo de Velasco: 1</b>
<b>1917</b>	21 (62%)	<b>B. QUADROS: 15</b> <b>B.: 2</b> <b>Luis Piver: 3</b> <b>Dorin: 1</b>
<b>1918</b>	20 (61%)	<b>S.: 8</b> <b>J.LL.: 1</b> <b>V.A.: 10</b> <b>N.: 1</b>
<b>1919</b>	15 (48%)	<b>S.: 1</b> <b>N.: 2</b> <b>CARLOS ARACIL: 2</b> <b>C. ARACIL.: 2</b> <b>A.: 1</b> <b>F.M.M.: 2</b> <b>ENRIQUE BOHORQUES.: 1</b> <b>E.B.: 2</b> <b>B.: 1</b> <b>Miñana: 1</b>
<b>1920</b>	11 (27%)	<b>Miñana: 4</b> <b>M.: 1</b> <b>ENRICUS: 2</b> <b>ENRIQUE BADENES: 4</b>

<b>1921</b>	20 (57%)	<b>Enrique BADENES: 4</b> <b>Badenes: 2</b> <b>E. BADENES: 4</b> <b>E. Badenes: 2</b> <b>E.B.G.: 1</b> <b>Miñana: 1</b> <b>M.:1</b> <b>Bohorques: 1</b> <b>D.N.: 4</b>
<b>1922</b>	15 (63%)	<b>Miñana: 5</b> <b>M.: 2</b> <b>FRANCISCO BALAGUER: 5</b> <b>CAIRELES: 1</b> <b>CHAMBERTIN: 2</b>
<b>1923</b>	6 (27%)	<b>CHAMBERTIN: 1</b> <b>D.N.: 3</b> <b>MAGENTI: 1</b> <b>Magenti: 1</b>

### **El breve paso de Enrique González Gomá por *La Voz Valenciana* (años 1912 y 1913)**

Descubrimos en los dos primeros años de este cuadro cronológico (1912 y 1913) a uno de los nombres de referencia en la historia de la crítica musical en Valencia: Enrique González Gomá. Durante estos dos años es el crítico que más textos firma en *La Voz de Valencia*. Lo hace según su manera habitual: con la inicial G. correspondiente al apellido Gomá.

En muchas de las referencias bibliográficas que hemos investigado acerca de Gomá y de su labor como crítico musical, no consta su colaboración con el diario *La*

*Voz de Valencia*. Se suele decir que ejerció la crítica musical en dos periódicos: *Diario de Valencia* y posteriormente en *Levante*. Se olvidan, por tanto, de sus años de cronista musical en *La Voz de Valencia*.

De cualquier modo, al ser el *Diario de Valencia* el periódico en el que desarrolló Enrique González Gomá mayoritariamente su actividad crítica, analizaremos más en profundidad su figura cuando hablemos de los críticos de este diario.

Además de Gomá, aparecen otros críticos. Todos ellos firman con seudónimo o con sus iniciales. Uno de esos casos es *H.R* o *H.R.O.*, que es el mismo. O el crítico que firma con el seudónimo *Flavio del Bosque*, o con la abreviatura *F del B*. Estos críticos que surgen en los años 1912 y 1913, respectivamente, muestran trayectorias distintas: mientras *H.R.* cubría los conciertos de cámara y los espectáculos musicales más elitistas, *Flavio del Bosque* se ocupaba de géneros musicales más populares.

En 1913 aparecen también dos nombres en las páginas de *La Voz de Valencia*: *Sedavino*, quien se limitará a realizar la crítica del estreno de la zarzuela *¡El rey que rabió...!* de Serrano; y *K. Pote* crítico taurino que ocasionalmente colabora como crítico musical.

### **Los años 1914 a 1917: Mireio y B. QUADROS, sucesores de Gomá.**

Mireio, Gustavo Conde, Miguel M<sup>a</sup> Cavanillas Prosper, *M.* y *B.* son las firmas que descubrimos en el año 1914. Tras el seudónimo de *Mireio* –la firma que más veces aparece durante los años 1914 y 1915- se esconde un crítico que diversificaba mucho su actividad crítica, dedicándose a todos los géneros musicales. La firma con

la inicial *M.* también podría corresponder a *Mireio* y la *B.* podría estar relacionada con *Flavio del Bosque*, aunque no hay ningún dato que lo confirme. Otro crítico que adquiere protagonismo tras la ausencia de Gomá es Gustavo Conde, quien se ocupará preferentemente de la crítica de zarzuela.

En 1915, aparte de los ya citados, entra en liza un nuevo crítico: *B. QUADROS*. El crítico que firma con este seudónimo, se convertirá en el principal musicógrafo de *La Voz de Valencia* y se hará cargo de la crítica referida a las representaciones operísticas, a los conciertos de música sinfónica y a los de música de cámara. También descubrimos a Luis Piver, quien durante 1915 y 1916 se ocupará de las críticas de zarzuela.

En 1916 -además de *B. QUADROS*, el crítico que con gran diferencia acumula el mayor número de críticas- aparecen las siguientes firmas: Piver, G.C. (Gustavo Conde), *Henry*, Adolfo de Velasco, *N. Y E.B.*

Los datos correspondientes a 1917 muestran también un protagonismo destacado de *B. QUADROS* en cuanto al número de críticas publicadas. Otros Críticos que publican ese año son: Luis Piver y Dorín.

### **Los años siguientes (1918-1923): sin ningún crítico de referencia.**

Después de *B. QUADROS* no aparece ningún nombre que acapare la actividad crítica en este diario ya denominado *La Voz Valenciana*. Aunque es verdad que si tuviéramos que resaltar a alguien citaríamos a Enrique Bohorques, Miñana y Enrique Badenes.

En 1918 la mayoría de los textos firmados aparecen con la firma de V.A. También un crítico que firma con la inicial S. acumula bastantes críticas. A parte de estos, aparecen dos críticos ocasionales más que siguiendo la tónica firman con las iniciales *J.Ll.* y *N.*

Al año siguiente es Carlos Aracil quien más críticas publica. Su firma se imprime de distintos modos: *CARLOS ARACIL*, *C. ARACIL* o *A.* También Enrique Bohorques, redactor del periódico, cronista y dramaturgo, publicará durante 1919 con cierta asiduidad: unas veces con su nombre y primer apellido, otras con las iniciales *E.B.* o sólo con la *B.* Junto a ellos aparece otro nombre que se hará familiar en los próximos años: Miñana. Además de los citados hay que constatar las críticas de S. (suponemos que se trata del mismo crítico anónimo del año anterior), *N.* y *F.M.M.*

Las críticas firmadas en el año 1920 corresponden únicamente a dos musicógrafos: Miñana y Enrique Badenes, cronista que se convertirá en habitual durante este año y el siguiente. Miñana firma con su apellido o con la inicial *M.* Badenes firma con su nombre y primer apellido en mayúsculas (*ENRIQUE BADENES*) o con su nombre latinizado (*Enricus*).

La recuperación de la tónica característica de este diario -es decir, la fragmentación de la labor crítica- se confirma en 1921. Enrique Badenes es el crítico más nombrado. Junto a las ya conocidas, presenta un nuevo surtido de firmas: *Enrique BADENES*, *E. BADENES*, *E. Badenes*, *Badenes* y *E.B.G.* (iniciales que entendemos corresponden a su nombre y dos apellidos). Aparte de las críticas de

Badenes, aparecen otras de un crítico sin identificar que firma con sus iniciales *D.N.* Y las de dos viejos conocidos de *La Voz Valenciana*: Bohorques y Miñana.

Justamente, será Miñana el crítico musical que más críticas firmadas sume en 1922. Ese año otro crítico empieza a publicar: Francisco Balaguer. Sus críticas denotan un buen conocimiento técnico de la música y de sus formas expresivas. Otros críticos que publican durante 1922 son *CHAMBERTÍN* y José Fernández *Caireles*, cronista que previamente había publicado en el *Eco de Levante*.

Por último, en 1923 reaparece el crítico *D.N.* y *CHAMBERTÍN*. Pero la nota más sorprendente es la aparición como crítico musical de Leopoldo Magenti (firma *MAGENTI* o *Magenti*) en las páginas de *La Voz Valenciana*, tras su paso por el *Diario de Valencia*.

#### **6.2.6. EL DIARIO DE VALENCIA Y SUS CRÍTICOS: VICENTE MARÍN, LEOPOLDO MAGENTI Y ENRIQUE GONZÁLEZ GOMÁ.**

Este periódico comparte con *El Pueblo* y *La Voz de Valencia* un rasgo común: la dispersión de la tarea crítica entre un número considerable de críticos. Si cabe, esta característica se acentúa más en este rotativo. Quizás el dato más significativo, en ese sentido, es el correspondiente a 1922: son catorce los críticos musicales que estampan en alguna ocasión su firma.

Los datos referentes a los críticos con firma de este diario son los siguientes:

<b>DIARIO DE VALENCIA</b>		
<b>Año</b>	<b>Críticas con firma</b>	<b>Críticos</b>
<b>1912</b>	8 (16%)	<b>NIRAM:</b> 6 <b>ORLANDO:</b> 1 <b>O.:</b> 1
<b>1913</b>	28 (53%)	<b>V. M.:</b> 15 <b>Orlando:</b> 6 <b>O.:</b> 3 <b>ARBAF:</b> 3 <b>A.P.A.:</b> 1
<b>1914</b>	8 (16%)	<b>V. M.:</b> 6 <b>M. Vidal:</b> 1 <b>X.X.:</b> 1
<b>1915</b>	10 (9'5%)	<b>V. M.:</b> 4 <b>C. Y T.:</b> 3 <b>B.:</b> 1 <b>Diapente:</b> 1 <b>Brochita:</b> 1
<b>1916</b>	37 (45'5%)	<b>V. M.:</b> 14 <b>LEO MAGENTI:</b> 8 <b>L.:</b> 1 <b>D. SINCERUS:</b> 6 <b>X.X.X.:</b> 3 <b>X.:</b> 1 <b>G. Conde:</b> 1 <b>J.T.:</b> 1 <b>F.LL.:</b> 1
<b>1917</b>	12 (40%)	<b>V.M.:</b> 3 <b>M.PALAU:</b> 1 <b>Fischio:</b> 1 <b>Gustavo Conde:</b> 1 <b>Manrique del Bosque:</b> 1 <b>X.X.:</b> 2 <b>E.G.:</b> 1



		<b>SISEBUTO: 1</b> <b>G.: 1</b>
<b>1918</b>	22 (56%)	<b>GOMÁ: 6</b> <b>Gomá: 3</b> <b>G.: 11</b> <b>Uno: 2</b>
<b>1919</b>	38 (90%)	<b>GOMÁ: 22</b> <b>Gomá: 6</b> <b>G.: 4</b> <b>JUAN B. TOMÁS: 1</b> <b>Uno: 1</b> <b>V.M.: 4</b>
<b>1920</b>	52 (96%)	<b>V.M.: 8</b> <b>GOMÁ: 17</b> <b>Gomá: 5</b> <b>G.: 17</b> <b>R.S.: 1</b> <b>Menfis: 1</b> <b>X.: 1</b> <b>Perales: 2</b>
<b>1921</b>	27 (71%)	<b>GOMÁ: 16</b> <b>Gomá: 8</b> <b>G.: 3</b>
<b>1922</b>	21 (64%)	<b>V.M.: 1</b> <b>Manuel Palau: 1</b> <b>C.D.: 5</b> <b>J. Corbí: 1</b> <b>J.C.: 3</b> <b>E.F.: 1</b> <b>X.: 1</b> <b>C.: 1</b> <b>V.G.N.: 1</b> <b>V.N.: 1</b> <b>E. de B.: 2</b> <b>R.J.: 1</b>

		H.I.: 1 Meseguer: 1
1923	20 (71%)	Gomá: 16 G.: 2 J.C.: 1 R.C.: 1

### Los años 1912 a 1917: Vicente Marín, Leopoldo Magentí y otros críticos secundarios.

Observamos que en el año 1912 consta un crítico que firma con el seudónimo de *NIRAM*. Se trata de Vicente Marín, redactor del periódico, que firma con el apellido al revés. Descubrimos este dato a partir de una crónica periodística, publicada en el *Diario de Valencia*, sobre un homenaje realizado al director saliente de este diario: J. Luis Martín Mengod. En el texto de esta crónica se habla de los miembros de la plantilla de redacción y se cita a Angel Fabra como *crítico musical y reporter de mercados*.

Vicente Marín será, sin duda, el crítico más importante del *Diario de Valencia* en este lustro. Sus análisis lúcidos y pormenorizados, sus sabrosos comentarios anecdóticos -describiendo los taconazos del director sobre la tarima o los exagerados gestos del apuntador- y su juicio ponderado hacen de Marín un crítico musical de solvencia.

Vicente Marín firmará con el seudónimo *NIRAM* y, principalmente, con sus iniciales *V.M.*

*Orlando* es otro crítico que durante los años 1912 y 1913 firma varias críticas de zarzuela en este periódico. A veces lo hace con la inicial O.

Encontramos también algunas críticas con la firma de *ARBAF* que no es otro que el antes mencionado crítico y reportero de mercados. Existía la costumbre en este diario -como podemos apreciar- de invertir los apellidos. Angel Fabra solo cubrirá la crítica de tres conciertos de rango menor. También consta una crítica firmada con las iniciales *A.P.A.*

En 1914 aparecen dos críticas con firma, aparte de las seis de Marín: una corresponde a M. Vidal y otra a X.X.

Cortés y Tomás es el crítico que –dejando a un lado a Vicente Marín- más críticas firma en 1915: tres. Firma con las iniciales de sus apellidos: *C.* y *T.* Este año, además de los nombrados, colaboran en este cometido *Brochita*, *Diapente* y *B.* con una crítica cada uno. Debió tratarse de críticos ocasionales.

El año 1916 supone la fecha de incorporación a la crítica musical –al menos, desde las páginas del *Diario de Valencia*- de Leopoldo Magenti. Estos son los apuntes biográficos que José Climent Barber facilita sobre este crítico:

*Magenti Chelvi, Leopoldo (Alberique 1896-Valencia 1969).- Pianista y compositor. Fue discípulo de Turina, con quien perfeccionó los estudios de piano, destacando como intérprete de Albéniz, y dio conciertos en Europa y América. Un derrame sinovial en la muñeca derecha truncó esta actividad por lo que se dedicó a la composición de obras de temática preferentemente valenciana, entre las que cabe mencionar: “El ruiseñor de la huerta”, “La labradora”, “La bardiana”, “La condesita” y “La cotorra del mercat”. También es autor del “Himno al primer marqués del Turia”, del himno oficial del Gremio fallero (“Artista faller”)*

y de las “*Estampas Mediterráneas*”, que constituyen un repertorio de grandes orquestas. Fue catedrático de piano en el Conservatorio de Valencia durante casi treinta años.<sup>225</sup>

Magenti aporta un gran conocimiento técnico y artístico a la crítica musical, al igual que otros críticos como López-Chavarri, Manuel Palau o Gomá. Firma habitualmente con su nombre abreviado y el primer apellido: *LEO MAGENTI*.

Otro crítico que sale a la escena pública este año es *D. SINCERUS*. Por las características de estilo de escritura y por el tipo de análisis, detrás de este seudónimo, bien podía estar Magenti. Apuntamos, simplemente, esa posibilidad.

Aparte de los citados, en 1916 firman *X.X.X.*, *J.T.*, *L.* (podría ser Leopoldo Magenti), *X.*, *F.LL.* y *G. Conde* (Gustavo Conde, al que ya conocemos de *La Voz de Valencia*). En cualquier caso, Vicente Marín sigue siendo el crítico musical con más presencia en las páginas del *Diario de Valencia* durante ese año.

Vicente Marín será igualmente el musicógrafo con más críticas musicales publicadas en 1917, aunque ya verá mermado considerablemente su protagonismo. Junto a Marín, hallamos una larga lista de cronistas ocasionales compartiendo las labores críticas en este periódico: *M. Palau*, *Fischio*, *Gustavo Conde*, *Manrique del Bosque*, *X.X.*, *E.G.*, *SISEBUTO* y *G.* En realidad, 1917 será un año de transición hasta la consolidación de Gomá como crítico principal de este diario.

---

<sup>225</sup> AA. VV. (1972-1973): *Gran Enciclopedia de la Región de Valencia*, José Climent Barber. Valencia, Vol. V, p. 287.

## El período 1918-1923: Enrique González Gomá, crítico principal del *Diario de Valencia*.

José Climent Barber, en la *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana* nos facilita una breve reseña biográfica de Gomá:

*Gonzales (sic) Gomá, Enrique (Valencia 1889-1977).- Compositor y crítico musical. Cursó los estudios musicales en el Conservatorio de Valencia, ampliándolos luego en Barcelona donde dirigió el coro del Centro Católico de Santa Madrona. Ha sido Catedrático de Contrapunto y Fuga en el Conservatorio de Valencia. Su actividad como crítico musical la ha desarrollado a través de los periódicos “La Voz de Valencia”, “Diario de Valencia” y “Levante”. Ha colaborado en diversas revistas como la “Revista Musical Catalana”. Es autor, entre otras composiciones, de “Concierto en Si menor para piano y orquesta; “Ofrenda Colombina”; “Tres paisajes levantinos” para orquesta; “Tres piezas” para orquesta de cuerda; varios lieder para voz y piano; composiciones para piano y composiciones de música religiosa.<sup>226</sup>*

Además de las composiciones citadas hay otras que aparecen en el catálogo de Gomá: *Pescadores de Cullera* (obra para orquesta), *Tríptic tarragoní*, *Música per a un roserar*, *Tres rondellets camperols*, *Sis cançons*, *Rosa Carmesí*, *Cançó estiuenca*, *Peces per a piano* y diversas obras religiosas.

Hay un dato de los que se señalan en la reseña de Climent que es erróneo: el primer apellido de Gomá es González, no Gonzáles. Otro dato que, al contrastarlo con otras informaciones, se cuestiona es el lugar de nacimiento: en la reseña de Climent se dice que nació en Valencia, mientras que Ana Galiano -autora del apartado dedicado a la crítica musical valenciana de la *Historia de la Música de la*

<sup>226</sup> AA. VV. (1972-1973): *Gran Enciclopedia de la Región de Valencia*, J. C. B., *Op. cit.*, Vol. V, p. 131.

*Comunidad Valenciana*- fija su lugar de nacimiento en Tabernes de Valldigna (Valencia)<sup>227</sup> Coincide en este dato Bernardo Adam Ferrero cuando traza el perfil biográfico de Gomá, al que llega a calificar como *uno de los mejores críticos que ha tenido España en los últimos tiempos.*<sup>228</sup>

Otro dato erróneo sobre este crítico musical -ya apuntado anteriormente- aparece en varias referencias bibliográficas. Tiene que ver con sus inicios en la función crítica. Ana Galiano y Adam Ferrero afirman que el primer diario con el que colaboró Gomá fue el *Diario de Valencia*. La misma información se aporta en la necrológica de Gomá publicada en el diario *Levante*, el día 11 de enero de 1977. José Climent, en cambio, nombra como primer periódico en el que Gomá ejerció la crítica musical a *La Voz de Valencia*. Hemos de confirmar que, tal y como queda acreditado en este trabajo de investigación, la información correcta en este caso es la que facilita Climent.

La necrológica de Gomá, a la que nos acabamos de referir, aparte de algunas incorrecciones, añade nuevos datos biográficos de interés:

*El pasado domingo falleció en nuestra ciudad un distinguido y querido compañero periodista, Enrique Gonzáles Gomá, retirado ya hace algunos años de la vida periodística, pues ha fallecido a los 89 años.*

*Aunque se jubiló perteneciendo a nuestro periódico como redactor, popularizando su fino espíritu y estilo de crítico musical, se inició periodísticamente en el “Diario de Valencia”. Firmaba sus crónicas como Enrique Gomá y tiene en su haber, como compositor de música, algunas obras que fueron estrenadas por nuestra Orquesta Municipal. Ha sido catedrático del Conservatorio Superior de Música, dejando en su labor pedagógica un buen alumnado.*

<sup>227</sup> GALIANO ARLANDIS, A.: *La transición del s. XIX al XX...*, Op. cit., pp. 325-326.

<sup>228</sup> ADAM FERRERO, B.: *Músicos Valencianos*, Op. cit., p. 137.

*Enrique Gomá recorrió varios países de Europa, residiendo algunos años en Francia, donde tuvo ocasión de alternar con personalidades del mundo artístico musical y literario, con distinguidas personalidades de los años veinte y treinta. También residió posteriormente en Barcelona siendo acusada su presencia, como notable, en las memorias de Jose M<sup>a</sup> Segarra (...)*<sup>229</sup>

Tampoco es rigurosamente cierto el dato que se apunta en este texto necrológico sobre la firma del musicógrafo. Como puede comprobarse tanto en sus críticas publicadas en *La Voz Valenciana* como en el *Diario de Valencia*, Enrique González Gomá firmaba de distintas maneras: G., Gomá o GOMÁ (en mayúsculas).

Testimonios directos de personas que conocieron a Enrique González Gomá como Ramón Almazán -profesor universitario, ex-presidente de la Sociedad Filarmónica de Valencia y actual subdirector del Palau de la Música de Valencia- o la pianista Carmen Benimeli, coetánea de Gomá, e informaciones obtenidas a partir del legado de Ofelia Ramis -profesora de música en la Universidad Laboral de Chesternos permiten atestiguar que fue uno de los críticos más preparados musical e intelectualmente y con mayor olfato para el ejercicio de la crítica. Sus juicios críticos siendo siempre rigurosos, nunca fueron hirientes.

Aparte de Gomá, quien prácticamente monopolizó la crítica de este periódico en los años que van de 1918 a 1923, hay una larga lista de críticos *comprimarios* que publican ocasionalmente: Uno, JUAN B. TOMÁS, R.S., Menfis, Perales, X., Manuel Palau, C.D., J. Corbí (J.C. / C.), E.F., V.N., V.G.N., E. de B, R.J., H.I., Meseguer y R.C.

---

<sup>229</sup> *Levante*: 11 de enero de 1977.

Junto a ellos, constatamos aún la firma de Vicente Marín. Sin embargo, sus apariciones -más o menos importantes, según el año del que se trate- se alternan con largos periodos de inactividad.

### 6.2.7. *EL CORREO* Y SUS CRÍTICOS: BENITO BUSÓ TAPIA Y L. FABRELLAS.

Del diario *El Correo*, cabe recordar que solo disponemos de los datos correspondientes a 1912 (de enero a mayo) y a 1915 (de junio a diciembre) puesto que este diario se publicó intermitentemente durante estos años.

<b>EL CORREO</b>		
<b>Año</b>	<b>Críticas con firma</b>	<b>Críticos</b>
<b>1912</b> (de enero a mayo)	3 (50%)	<b>Benito Busó Tapia: 2</b> X.: 1
<b>1915</b> (de junio a diciembre)	13 (81%)	<b>L. Fabrellas: 3</b> <b>L. F.: 2</b> <b>Fabrellas-Redal: 3</b> <b>R. Martínez: 1</b> <b>Pizzi: 3</b> <b>J. S.: 1</b>

Son estos datos, sin embargo, de indudable interés porque todavía hallamos en este periodo -concretamente en los primeros meses de 1912- colaboraciones críticas desde Madrid de Benito Busó Tapia, quien fuera uno de los principales críticos musicales de *El Correo* hasta esa fecha.



Las señas biográficas de Benito Busó las encontramos en el Almanaque de *Las Provincias* de 1913. Estas notas fueron escritas en la sección de necrológicas de ese año:

*D. Benito Busó y Tapia, Crítico musical.- Nació en Valencia el día 14 de enero de 1840, e hizo sus primeros estudios en el Colegio de las Escuelas Pías. Hijo de comerciantes, siguió la profesión de sus padres, pero distinguiéndose desde sus años juveniles en el cultivo de las Bellas-Artes, especialmente la música. Fueron sus maestros en esta vocación D. Manuel Benedito, D. Hipólito Escorihuela y D. Pascual Pérez Gascón, con quien estudió Armonía y Composición.*

*No tardó en darse a conocer como uno de los más entusiastas e inteligentes en el divino arte, entre los que en Valencia se dedicaban a su cultivo. En 1859 le vemos fundar una Sociedad Coral titulada “La Lira” para la cual escribió varios coros a dos voces, entre ellos “La Aurora América”, con acompañamiento de orquesta, y años más tarde, en 1867, para el Centenario de la Patrona de Valencia, volvió a darnos brillante muestra de su espíritu creador, componiendo letra y música de un Himno que interpretaron en la mencionada solemnidad, con elogio general, sesenta niños, acompañados de orquesta.*

*Pero la especialidad del Sr. Busó, la que le dio estimable reputación, fue su labor periodística. En el “Diario Mercantil” encontró su primera tribuna, y desde ella, no solo hizo gala de sus profundos estudios musicales, sino que contribuyó poderosamente al movimiento musical de su tiempo. Un trabajo crítico sobre el Himno de San Mauro, debido al malogrado compositor D. Juan Bautista Plasencia, obra de grandes vuelos que aún se canta todos los años en el Real Colegio del Corpus-Christi, le valió calurosas felicitaciones. En 1879 fundó un seminario de ciencias y artes titulado “El Cosmopolita”, publicación que fue muy bien acogida durante algún tiempo, y su firma figuró con gran constancia en gran número de revistas artísticas, tales como “La Crónica Musical”, “El Coliseo Barcelonés”, “La Opera”, “La España Musical”, “El Arte”, “El Boletín Musical” y “La Ilustración Hispano-Americana” y entre los periódicos diarios, en “El Correo de Valencia”, del cual fue revistero musical.*

*Formó parte de todas las corporaciones dedicadas al fomento de la música, y en ellas prestó siempre muy buenos servicios. En 1884 leyó en el Ateneo Casino Obrero el discurso de inauguración de curso, que versó sobre la “Música popular”; posteriormente, en el Ateneo Mercantil, hizo una disertación sobre la “Influencia de la música en la civilización de los pueblos” y en el Centro Instructivo y de Recreo, en una velada sacra, leyó un estudio con el título de “Bosquejo histórico de la música”. Fue secretario de “Lo Rat Penat”, Conservatorio, Escuelas de Artesanos y Ateneo Mercantil, y desde su fundación figuró siempre en el Conservatorio, siendo, desde hace ya algún tiempo, socio de mérito.*

*En Madrid, donde se trasladó hace unos dos años, falleció el día 13 de febrero.*<sup>230</sup>

Añadiremos únicamente un dato de interés a este perfil biográfico de Benito Busó. En ocasiones, firmaba sus críticas con el seudónimo *Wagner*, detalle que refuerza la idea del culto que entre los musicógrafos se rendía a Ricardo Wagner.

La importancia de Busó en la historia de la crítica musical valenciana es enorme. Él trazó el camino para el desarrollo de una crítica seria, documentada y analítica, aderezada con un correcto estilo literario, que más tarde continuarían López-Chavarri, Gomá, Morales San Martín y otros.

Aparte de Busó, durante el periodo de 1912 sólo aparece una crítica firmada con una X.

En los meses de 1915, otros críticos firman en *El Correo*. El más asiduo de ellos es *L. Fabrellas*, quien firmará así, o con sus iniciales *L.F.* A veces también encontramos críticas en las cuales firman dos personas. Tal es el caso de Fabrellas-Redal que firmaran conjuntamente tres críticas en este corto espacio de tiempo.

L. Fabrellas, además de crítico musical, es autor de obras de teatro musical, entre las que destaca *Amores de verano*, una comedia musical que se estrenó el 17 de abril de 1915. *R. Martínez*, *Pizzi* y *J.S.* son los otros firmantes, con una crítica cada uno, de esta última etapa de *El Correo*.

---

<sup>230</sup> Almanaque de *Las Provincias*, año 1913.

### 6.2.8. EL *ECO DE LEVANTE* Y SUS CRÍTICOS: ARÍSTIDES, X., DARÍO GARCÍA, D'ARIAZAR Y CAIRELES.

El material impreso que se conserva de este diario se limita al periodo incluido entre julio de 1913 y diciembre de 1914. A pesar de tratarse de un corto espacio de tiempo, el listado de críticos firmantes que presenta este diario es bastante extenso.

<b>ECO DE LEVANTE</b>		
<b>Año</b>	<b>Críticas con firma</b>	<b>Críticos</b>
<b>1913</b> (de julio a diciembre)	12 (54'5%)	Arístides: 7 A. Corrons: 1 F.S.: 1 Cide-Hamete: 1 Si Bemol: 2
<b>1914</b>	19 (64%)	X.: 5 Darío García: 3 D'Ariazar: 3 Caireles: 3 Gonzalo de Amarante: 1 S.F.S.: 1 F.S.S.: 1 P.R.: 1 Hache: 1

En los meses de 1913, es *Arístides* quien más críticas firma. Desconocemos si *Arístides* es nombre real u obedece a un seudónimo que no hemos podido identificar. Lo mismo ocurre con otros seudónimos como *Cide-Hamete* y *Si bemol*. El primero de

ellos se encargó en este corto espacio de tiempo de algunos conciertos de solistas y de alguna función de zarzuela. *Cide-Hamete* firma una crítica de zarzuela, mientras *Si bemol* firma únicamente dos críticas de ópera.

*F.S.* y *F.S.S.* son iniciales que podrían corresponder a Francisco Sales Sarrión. Tal información la hemos podido obtener a partir de los datos ofrecidos en el ejemplar de *Eco de Levante* del 18 de agosto de 1913. Otras siglas, como *S.F.S.*, es posible que estuvieran igualmente relacionadas con otros miembros de la redacción; aunque da que pensar la similitud que existe entre todas ellas. Quizás existía algún vínculo que las unía. Pero esto no es más que una hipótesis sin confirmar.

Los cuatro críticos que más textos críticos con firma aportan en 1914 son *X.*, *Darío García*, *D'Ariazar* y *José Fernández Caireles*. El crítico que firma con la *X.* se ocupa exclusivamente de representaciones de ópera. *Darío García* se hace cargo de las críticas referidas a los tres conciertos que dio la *Orquesta Lassalle* -los días 6, 7 y 8 de diciembre de 1914- en el *Trianon Palace* de Valencia. *D'Ariazar* escribe las críticas relativas a música de salón (conciertos de música de cámara y audiciones). Por último, *Caireles* dedica sus esfuerzos a la crítica de zarzuela y al género lírico en general, y lo hace de forma muy personal. Sus textos, no por el contenido, sino por la originalidad de su planteamiento formal y por su estilo de redacción, impregnado siempre de un corrosivo sentido del humor, son verdaderas joyas de la crítica musical.

*Gonzalo de Amarante*, *P.R.* y *Hache* completan el cuadro de críticos con firma de este diario con una crítica cada uno.

### 6.3. LA CRÍTICA MUSICAL COMO GÉNERO PERIODÍSTICO

El ejercicio de la función crítica musical adquiere unas características específicas y distintivas cuando se realiza con la intención de que se publique en un diario. Recordemos las palabras de H. Marshall McLuhan: *el medio es el mensaje*.

La adecuación a las condiciones que exige cada medio de comunicación es un requisito que el crítico musical ha de ser capaz de asumir. Esto implica no tanto un modo distinto de desempeñar la tarea crítica sino más bien la capacidad de flexibilizar la forma de expresión. En el caso que atañe a nuestra investigación nos referiremos exclusivamente a la expresión escrita.

La crítica musical escrita puede utilizar diferentes formatos para su difusión: el ensayo, la crítica destinada a revistas especializadas o la crítica periodística. Cada uno de estos formatos da pie a un modelo determinado de crítica musical y a una forma concreta de expresión. El tipo de escritura y la estructura de los textos son elementos literarios que variarán en función del formato que se quiera usar. Por este motivo, la crítica musical publicada en un diario se convierte automáticamente en un género periodístico propio.

Entendida como género periodístico, la crítica musical presenta unas características específicas que le vienen dadas por las limitaciones de espacio y tiempo que impone el medio. Estos son dos factores que el crítico, en el desempeño de su tarea, ha de saber conjugar perfectamente puesto que restringen considerablemente su capacidad operativa.

Precisamente por este motivo, algunos autores cuestionan la pertinencia del texto periodístico como vehículo formal idóneo para la crítica musical. Los detractores de la crítica musical periodística se decantan más por la crítica de revista especializada o por el ensayo musicológico. Esta preferencia se sustenta argumentalmente en que ambos formatos propician más la reflexión y la hondura en el análisis frente a la inmediatez que requiere la crítica publicada en prensa diaria.

El ensayo -como señala Federico Sopena- es más idóneo para un análisis profundo.<sup>231</sup> Aunque es el mismo autor quien reconoce que la experiencia de la crítica periodística contribuye a la formación y desarrollo de una capacidad intuitiva de juicio rápida, favoreciendo, al mismo tiempo, la precisión y concisión en el uso del lenguaje.

En realidad, a la crítica musical periodística se le presupone –entre otras posibles funciones y sin que ésta suponga un demérito- una misión divulgadora que contrasta con la labor de introspección analítica y de exégesis característica del ensayo musicológico. Por esta razón, la crítica periodística la ejerce habitualmente el musicógrafo, mientras que el ensayo es una tarea más propia del musicólogo.

La crítica musical destinada a las revistas especializadas estaría a mitad de camino entre el ensayo y la crítica periodística. Comparte aspectos de ambos formatos:

- Facilita la reflexión analítica y distanciada del objeto criticado puesto que no está tan condicionada por la inmediatez temporal.

---

<sup>231</sup> *Ibid.*

- No está tan limitada espacialmente (los textos de crítica especializada suelen ser más largos y prolijos) aunque sin llegar a la extensión de los ensayos.
- Los que ejercen la crítica musical en revistas especializadas no son todos musicólogos, más bien predominan los musicógrafos.

Justamente por la especificidad de cada tipo de crítica, algunos estudiosos de la crítica musical incluso son partidarios de la especialización laboral. Augusto Valera, por ejemplo, opina que el crítico debería ser *un profesional de plantilla*; un integrante más de la redacción del periódico, no un simple colaborador:

*Todo el problema arranca de la misma raíz; el crítico no suele ser de plantilla, es en la inmensa mayoría de los casos un simple colaborador. Un ser al que se le suele considerar como un despistado, un señor que se limita a entregar su crónica y que ni "huele" las noticias. Un colaborador incluso difícil de localizar ágilmente. De ahí surge ese desajuste que permite una política musical anárquica dentro del diario y la aparición de informaciones no controladas por el crítico.<sup>232</sup>*

Según Valera, la labor del crítico sería más acertada y sobre todo más completa si ejerciera como periodista de redacción:

*El "músico", ese colaborador que entra en las redacciones apenas sin saludar porque no conoce a nadie, cambiaría de la noche a la mañana si fuese uno más de la plantilla y se convirtiese en un redactor musical. Ya no sería sólo la crítica su única misión; podría hacer entrevistas, comentarios sobre temporadas, efemérides, necrológicas musicales, opinar sobre la gestión de los organismos oficiales y entidades promotoras, tareas de iniciación cultural,*

---

<sup>232</sup> VALERA CASES, A.: *Cruz y drama de la música*, *Op. cit.*, pp. 80-81.

*literatura musical.*<sup>233</sup>

El crítico musical del periodo 1912-1923 se acerca más al prototipo que anhela Valera que no a la concepción actual que de él tenemos. Ahí están los casos paradigmáticos de López-Chavarri y de Morales San Martín que desempeñaron una labor periodística multidisciplinar. Chavarri ejerció de cronista de sociedad, crítico de arte y literario además de musical, corresponsal de guerra, aparte de otros menesteres. Morales San Martín desempeñó el cargo de crítico musical después de haber sido articulista habitual de la prensa valenciana y crítico de arte.

Incluso si nos centramos exclusivamente en el ámbito de la información/opinión musical, los críticos de aquella época ejercían un rol que no se limitaba estrictamente a la crónica del concierto o de la función operística. En muchos casos, los cronistas musicales se vieron obligados a realizar otras funciones periodísticas: crónicas, entrevistas, comentarios previos, sinopsis del argumento en caso de que se tratara de ópera o de zarzuela. Estos trabajos periodísticos extra se realizaban con una cierta regularidad y se hacían habituales ante un acontecimiento musical de trascendencia. Era en esas situaciones donde el crítico musical solía incrementar su actividad.

Las redacciones de los periódicos por aquella época estaban integradas por plantillas muy cortas: siete u ocho redactores a lo sumo y en los mejores casos llegaba hasta los quince del *Diario de Valencia*. De tal manera que ante cualquier

---

<sup>233</sup> *Idem*, pp. 81-82.



ausencia se veían en la necesidad de cubrir el hueco del compañero de redacción. Los diarios contaban para esas emergencias con *críticos de encargo*, cronistas capaces de compaginar las labores de redactor de a pie con la de crítico musical. Este tipo de críticos servían de *chico para todo*.

Entre el elenco de críticos ocasionales, forzados a desempeñar por circunstancias excepcionales un trabajo periodístico al que no están acostumbrados, descubrimos algunos personajes memorables. Como *K. Pote*, cronista taurino oficial de *La Voz de Valencia*, quien tuvo que ejercer de crítico musical ante la falta de disponibilidad de otros compañeros de redacción. En la crítica relativa al estreno de la zarzuela *Los fenómenos*, llega a escribir: *...y vamos con los “fenómenos” de obrita que me encargan critique (...)* Al final del texto, el susodicho *K. Pote* confiesa con cierto alivio: *Creo haber cumplido el encarguito*.

Y qué decir de *Caireles* del *Eco de Levante* que de cronista taurino pasó a ejercer la crítica musical y escribió algunos de los textos críticos más *sabrosos* de esta etapa, por su ingenio literario y por sus sorprendentes planteamientos.

Aunque no nos vayamos a creer que estos *encarguitos* estaban destinados únicamente a los cronistas de menor rango. En realidad, hasta los redactores más reputados tenían que lidiar con alguna tarea similar de vez en cuando. Eso sí, lo habitual era que cada uno desempeñara su función.

Los críticos *estrella* solían aparecer en los momentos cumbre de cada temporada musical, aquellos que por su relevancia artística o social requerían un cronista curtido y con prestigio. Los musicógrafos de menor renombre igual estaban para tapar un roto que un descosido.

### 6.3.1. FACTORES CONDICIONANTES: EL ESPACIO Y EL TIEMPO.

La escasez de papel y la premura de tiempo eran los dos factores que más condicionaban la actividad crítica periodística, según hemos comentado. Tales circunstancias actuaban como un factor limitador y coercitivo que impedía el libre desarrollo del cometido de los críticos.

En la lectura de los textos críticos publicados en los diversos diarios valencianos de esta época hemos encontrado numerosos testimonios que reflejan la angustia del cronista musical en su continua lucha contra estos dos enemigos implacables.

Valga como muestra el siguiente fragmento. Pertenece a una crítica que se publicó con motivo del primero de los tres conciertos que ofrecieron en el mes de mayo de 1923 la *Orquesta Sinfónica de Valencia*, Leopoldo Querol como solista de piano y José Lassalle de director. En el texto, el crítico Arturo Perucho se queja amargamente de la falta de espacio y de tiempo para cumplir adecuadamente con su cometido:

*A la satisfacción que nos produce el hecho de que en Valencia sean ofrecidos al público espectáculos de la naturaleza artística del que reseñamos, hemos de añadir –como en análoga ocasión dijimos- la pesadumbre sentida por la brevedad a que la premura de tiempo y la escasez de espacio nos reducen.*<sup>234</sup>

---

<sup>234</sup> *El Pueblo*, 17 de mayo de 1923.

## La falta de espacio.

La brevedad de la crítica estaba supeditada en muchas ocasiones al espacio disponible en el diario de ese día. En el argot cotidiano de los cronistas musicales se acuñó una frase muy tónica: *por falta de papel...* Durante estos años, encontramos en la prensa numerosos ejemplos que constatan la falta de espacio con la que a menudo habían de apechugar los cronistas musicales:

- Una breve crítica publicada en *La Correspondencia de Valencia* del día 8 de marzo de 1919 sobre el estreno de la zarzuela *La hebrea*, letra de Juan Bautista Pont y música de Enrique Estela, hace asimismo alusión a la falta de espacio. Empieza así: *El exceso de original nos impide dedicar el espacio que merece la obra estrenada anoche en Apolo...*
- Se publican dos críticas en *El Mercantil Valenciano* en un mismo texto bastante breve. Corresponden a sendos conciertos del Trío formado por Bilewsky (violín), Andrés Levy (violonchelo) y Ricardo Viñes (piano), celebrados los días 13 y 14 de enero de 1920. Se recurre otra vez a la misma justificación: *La falta de espacio nos impide reseñar con la debida extensión estos interesantes conciertos.*
- Ocurre lo mismo con la crítica que *Fidelio* firmó el 26 de abril de 1920 sobre la actuación del *Cuarteto Rose*: *La falta de espacio nos impide reseñar con mayor y más merecido detenimiento la inapreciable labor del Cuarteto Rose.*<sup>235</sup>

---

<sup>235</sup> *El Mercantil Valenciano*, 26 de abril de 1920.

Como anécdota, baste decir que en algún caso hasta se llegó al extremo - desconozco si consciente o inconscientemente- de prescindir del título de la obra que se juzgaba. Hay también bastantes ejemplos que corroboran lo que acabamos de decir:

- En una crítica de *Orlando* publicada en el *Diario de Valencia*, el día 13 de abril de 1913, se obvia el nombre de la zarzuela que en este caso era *¡Si yo fuera rey...!* de Serrano.
- En *La Correspondencia de Valencia* se publican dos críticas, el 26 de agosto y 6 de septiembre de 1914, en las que tampoco se especifica el título. Precisamente en este diario encontramos un testimonio directo -la crítica musical titulada *Manén en Valencia*<sup>236</sup>- que habla de la falta de papel disponible para el ejercicio de la crítica.
- *La Voz de Valencia*, en su edición del día 16 de septiembre de 1915, publica una breve crítica incluida en la sección *Teatros* en la que se menciona el lugar de la representación (la plaza de toros), la compañía de ópera, se añade que contará con la *presentación del tenor Marqués*, pero no se dice nada del título de la ópera.

En ocasiones, los diarios inventaban estrategias para ahorrar papel, o para evitar renunciar al ejercicio de la crítica. Una práctica que observamos a menudo es el agrupamiento de críticas de varios días en un solo texto. Esta era una costumbre generalizada en la mayoría de diarios valencianos, aunque algunos abusaban más

---

<sup>236</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 27 de mayo de 1912.

que otros. *Eco de Levante* y *La Correspondencia de Valencia* son los periódicos que más se distinguen en esta labor de condensación.

Los diarios se veían obligados con cierta asiduidad a postergar la publicación de las críticas musicales ante el exceso de material. Era habitual leer en algunos periódicos este comentario: *Retirado de nuestra edición de ayer*. Por poner un ejemplo, Gomá publica el 8 de enero de 1918 la crítica de un concierto de piano de Pilar Bayona en el *Diario de Valencia* con la citada nota debajo de la firma.

*La Correspondencia de Valencia* solía utilizar siempre el mismo latiguillo: *Agobios de original retrasan las notas de los últimos conciertos...* Una muestra de ello es la crítica que se publica sin firma en este diario, el 17 de enero de 1920, referida a los dos conciertos del Trío integrado por Bilewsky (violín), Andrés Levy (violonchelo) y Ricardo Viñes (piano) celebrados los días 13y 14 de dicho mes.

En ocasiones, sin embargo, la crítica que se saca en el último instante de la edición no se vuelve a publicar. De este modo sucedió en *La Voz Valenciana*. Este diario publicó un breve el 11 de mayo de 1923 en el que anunciaba el aplazamiento de una crítica: *Por un agobiador exceso de original aplazamos la crónica sobre el estreno de la zarzuela «El valle de Ansó», estrenada anoche en Apolo, con éxito*. La crónica aplazada jamás se publicaría.

Otra estrategia para ocupar menos espacio –aunque raramente utilizada– consistía en reducir el tamaño de letra. Por ejemplo, la breve crítica del *Diario de Valencia* del 10 de noviembre de 1919, correspondiente al concierto de piano de Miccio Horszowski, se publica con un tamaño de letra menor.

A veces, la dificultad de encontrar un espacio adecuado provocaba que se publicaran críticas en cualquier hueco de una página del periódico, fuera de su ubicación habitual en la sección de teatros y sin ningún tratamiento formal específico que permita identificarlas a simple vista. Veamos un caso: una crítica del 14 de enero de 1918 correspondiente a un concierto de guitarra a cargo de García, se publica en la sección de *Noticias locales* de *La Correspondencia de Valencia* sin titular ni tratamiento formal diferenciable.

Un día complicado para publicar críticas era el lunes. *La Correspondencia de Valencia* describe los problemas que los cronistas encontraban para ver impresas sus críticas musicales ese día de la semana. Lo hace en el siguiente texto crítico referido a un concierto del violinista Juan Manén, celebrado el 26 de mayo de 1912 en el Conservatorio de Valencia:

*No es posible detallar su labor porque es lunes ¡Ay! ¡Lo que supone para nosotros un lunes! Agobios de material, falta de espacio, necesidad absoluta de informar a nuestros lectores de todo, no siendo el periódico elástico para ensancharlo a placer.*<sup>237</sup>

Este problema se agravó aún más al aplicarse la nueva normativa que obligaba al descanso dominical de la prensa periódica (Norma establecida por el Real Decreto de 15 de enero de 1920). Esa disposición legal afectó a la publicación de críticas musicales en los diarios. *La Correspondencia de Valencia*, por ejemplo, alude a esta cuestión en la crítica relativa a la representación de la ópera *Manon* de Massenet:

---

<sup>237</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 27 de mayo de 1912.

*Los números del lunes, fatales para toda información, ya que el domingo no hay periódico, y agravados estos días por la carencia de papel, nos impiden, a pesar de nuestro buen deseo, dedicar a los artistas los comentarios que merecen...*<sup>238</sup>

Otro factor que agudizaba aún más los problemas citados era la carestía del papel a causa de la crisis que azotó Europa tras la primera guerra mundial. Junto al excesivo precio del papel, los conflictos laborales que se sucedieron durante estos años en la sociedad valenciana también tuvieron una repercusión directa en el devenir de las empresas periodísticas e indirectamente en el ejercicio de la crítica. Una huelga de tipógrafos –por citar uno de los litigios laborales más destacados– dejó sin periódicos a la ciudad de Valencia durante casi un mes: del 8 de octubre al 6 de noviembre de 1920.

Por otra parte, los problemas de espacio se debían muchas veces a que periodísticamente primaba por encima de cualquier otro contenido la información/opinión política. En coyunturas especiales (elecciones, algún suceso político relevante, etc.), las páginas de los diarios se dedicaban casi exclusivamente a dar cobertura de tales acontecimientos, reservando a penas un poco de papel para las restantes noticias locales y para la publicidad. En tales circunstancias, no había lugar a la crítica. Veamos algunos testimonios en los que los propios cronistas expresan el quebranto que estas situaciones les producían:

---

<sup>238</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 26 de abril de 1920.

- En una crónica sin firma publicada en *El Pueblo* se incluyen en el mismo texto las dos críticas de sendos conciertos del *Cuarteto Arbós*, celebrados el 11 y 13 de febrero de 1918. El cronista lo justifica así en su comentario:

*Muy a pesar nuestro no podemos dedicar el espacio que quisiéramos a las dos últimas solemnidades musicales con que la Filarmónica Valenciana ha obsequiado a sus asociados: la actualidad electoral nos resta tiempo y espacio en el periódico.*<sup>239</sup>

- En el diario *El Pueblo* del 3 de junio de 1919 se justifica el retraso de la publicación de la crítica referida al concierto de Aga Lahowska (cantante) y Joaquín Turina (piano) *a causa de la actividad política que absorbió todo el espacio del periódico.*
- En una crónica de Ariño firmada en *El Pueblo* se vuelven a constatar las dificultades de los críticos para ver publicadas sus críticas en el día oportuno. La crítica de *El pájaro azul*, zarzuela de Rafael Millán, se publicó el 19 de diciembre de 1922, tres días después del estreno:

*La actualidad político-local obliga a menudo a demorar la publicación de trabajos que, en cierto modo, también requieren ser publicados al día; pero baza mayor, etc.*<sup>240</sup>

---

<sup>239</sup> *El Pueblo*, 15 de febrero de 1918.

<sup>240</sup> *El Pueblo*, 19 de diciembre de 1922.



Otro criterio que determinaba el espacio reservado en el periódico para el texto crítico era la relevancia del acontecimiento musical. Así por ejemplo, la crítica del estreno de *Tristán e Isolda* ocupó en casi todos los periódicos varias columnas y se publicó en primera página, mientras que la representación de una zarzuela de un autor desconocido merecía apenas unas líneas en una página interior.<sup>241</sup> Tampoco se consideraba igual un concierto de Arturo Rubinstein que uno de García Badenes, siendo éste un excelente pianista valenciano. En las grandes solemnidades no se escatimaba el espacio –claro está, dentro de unos márgenes- y el crítico *estrella* podía expandirse en su análisis con una única limitación: el tiempo.

### **La escasez de tiempo.**

El tiempo ha sido, tradicionalmente, un elemento que ha jugado en contra de los críticos. La inmediatez que exige el medio periodístico es una amenaza que se cierne como la espada de Damocles sobre la cabeza del cronista musical. Así ocurría entonces y ahora, aunque en bastante menor medida (En la actualidad el crítico suele disponer de varios días para elaborar su crítica musical).

Un concierto, una función de zarzuela o la representación de una ópera podían a veces finalizar a altas horas de la noche, sobre todo en verano. Sin pausa -puesto que, en la mayoría de ocasiones, la crítica había de salir en el ejemplar del día siguiente- el crítico musical procedía a redactar contrarreloj una crónica que debía terminar antes del cierre del periódico.

---

<sup>241</sup> La crítica del estreno de *Tristan e Isolda* publicada en el *Diario de Valencia* el 11 de mayo de 1913 –por citar un ejemplo- ocupó dos columnas en la portada y continuó en la página 2. Incluyó además fotos de los principales protagonistas.

Esta angustia por llegar a tiempo provocaba continuos quebraderos de cabeza a los críticos. Así lo manifiesta *Orlando*, el crítico musical del *Diario de Valencia*, en su crítica del estreno de *El pretendiente*, zarzuela de Amadeo Vives que se dio a conocer al público valenciano el 26 de septiembre de 1913, en el teatro Ruzafa:

*No es posible, señores de la Teatral Moderna<sup>242</sup>, que haya quien a las dos y media de la madrugada y después de haberse cargado seis actos seguiditos (pues el intermedio de la “matiné” a la “soaré” (sic) ha sido ilusorio) tenga humor de meterse a disquisiciones acerca de las obras y los artistas y el pintor y los músicos (...)*<sup>243</sup>

Otros críticos coincidieron con la apreciación del anterior cronista. *Almanzor* escribía para *El Mercantil Valenciano* la crítica del mismo estreno e insistía en que algunas funciones veraniegas acababan a una hora intempestiva, teniendo en cuenta el poco tiempo del que dispone el cronista para desempeñar su tarea.

De hecho, la brevedad de las críticas se hacía más acuciante en el periodo estival. Y esta concisión de los textos críticos se debía -además de los factores subrayados de tiempo y espacio disponibles- a la pérdida de interés del público ante ofertas musicales de menor calidad. Encontramos en la prensa valenciana de aquellos años varios ejemplos en este sentido. Verbigracia: esta crítica de *La Tempestad* de Ruperto Chapí, zarzuela que se cantó en la plaza de toros de Valencia la noche del 13 de agosto de 1914: *Con éxito grandioso debutó anoche la*

---

<sup>242</sup> *La Teatral Moderna* es la empresa que regía los destinos del teatro Ruzafa.

<sup>243</sup> *Diario de Valencia*, 27 de septiembre de 1913.

*compañía Gorgé, poniéndose en escena la siempre aplaudida zarzuela “La tempestad”.*<sup>244</sup>

La premura de tiempo con la que se veían obligados a trabajar los críticos musicales de entonces era considerada por los propios musicógrafos como un factor que incidía negativamente en su cometido. Siempre es aconsejable un cierto distanciamiento temporal. Como apunta Augusto Valera, este distanciamiento *permite el sosiego y la reflexión que un fenómeno cultural merece.*<sup>245</sup> Sin embargo, en aquel contexto, la realidad del periodismo diario imponía al crítico una presión de la que era difícil substraerse.

Sí además se daba la circunstancia de que el crítico musical debía asistir a diversos eventos musicales en un mismo día, entonces la situación se volvía desesperada:

*Es inescrutable la casualidad que rige las cosas de tejas a bajo; meses y meses la pluma quieta y el espíritu viviendo de recuerdos, y de repente la casualidad reúne en una misma hora y en locales diferentes dos acontecimientos: la jugada no tiene nada de agradable para el cronista, que no tiene el don de la ubicuidad (...)*<sup>246</sup>

Este comentario pertenece a una crítica firmada por X.X.X. Al inicio del texto, el cronista relata las molestias que depara en el quehacer de cualquier crítico ese tipo de contingencias. En este caso, prácticamente debía simultanear un concierto organizado por la Sociedad Filarmónica, a cargo de Juan Manén (violín) y de Joaquín

<sup>244</sup> *Diario de Valencia*, 22 de agosto de 1914.

<sup>245</sup> Valera Cases, A.: *Cruz y drama de la música*. Op. cit., p. 81.

<sup>246</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 22 de noviembre de 1916.

Nin (piano), con la representación de *Aida* en el Teatro Principal. Ambos actos musicales ocurrieron el 22 de noviembre de 1916. ¡Qué casualidad!... Claro que ese día se celebraba Santa Cecilia, la patrona de los músicos. El anónimo cronista explica como pudo hacer frente a los dos compromisos:

*Al abandonar precipitadamente el salón de actos del Conservatorio resuenan en nuestros oídos los aplausos, mezcla de admiración del gran Beethoven y de premio sincero a los que con tanto acierto le interpretan (...) Llegamos al teatro Principal; también el espectáculo que aquí se ofrece a nuestro espíritu es arte, un poco menos sincero, algo más efectista, pero arte: Beethoven, Verdi.<sup>247</sup>*

El cronista de *El Pueblo* Vicente Llopis Piquer -en una crítica del 12 de abril de 1923, sobre un concierto de Marcel Derrieux (violín) y José García Badenes (piano)- propone, como medida para facilitar la asistencia de público, consensuar la programación cultural que se realiza en Valencia de forma que no coincidan eventos importantes.

Recapitulando sobre todo lo dicho, podríamos concluir que la lucha contra el espacio y el tiempo es una realidad inherente al oficio de periodista que se extrapola al ejercicio de la crítica cuando ésta se convierte en género periodístico. El medio de comunicación –en este caso el diario escrito- impone en gran parte las reglas que regulan el desempeño de la función crítica. El musicógrafo que escribe en un diario está obligado a agudizar su capacidad de percepción y a realizar un juicio valorativo rápido. La inminencia que requiere la publicación de la crítica periodística provoca

---

<sup>247</sup> *Ibíd.*

más veces de las que cabría desear un discurso manido y estereotipado por el miedo a errar, cuando no un juicio apresurado y poco consistente. Por otro lado, la limitación del espacio exige al cronista musical una capacidad de síntesis y un dominio de la expresión escrita que no está al alcance de todos. Sólo aquellos que son capaces de armonizar adecuadamente ambas facetas pueden considerarse auténticos críticos musicales de prensa escrita diaria.

#### **6.4. ANÁLISIS FORMAL DE LOS TEXTOS DE CRÍTICA MUSICAL.**

La crítica musical se configura a partir de dos elementos: el contenido, que básicamente es el resultado del análisis valorativo técnico-artístico, y la expresión del juicio estético que el crítico se forma a partir de ese análisis. Dicho de otro modo, el discurso crítico los podemos estudiar desde el fondo o desde la forma del texto. En este apartado incidiremos no en el qué se escribe en una crítica musical (el fondo) sino en el cómo se escribe (la forma).

##### **6.4.1. RASGOS TIPOGRÁFICOS IDENTIFICATIVOS.**

Normalmente, bajo el nombre de la sección, que servía de cabecera, se imprimían las correspondientes críticas, referidas siempre al teatro donde había tenido lugar la función, o bien las reseñas informativas relativas a la programación de cada teatro. La mayoría de las veces, tanto las críticas como las reseñas informativas aparecían sin un titular que especificara de qué iba el asunto. Era costumbre -

aceptada unánimemente por toda la prensa valenciana- empezar por la crítica o la reseña informativa relativa al Teatro Principal, detalle que indica un orden de jerarquía entre los teatros de la ciudad. En algunos periódicos se recuadraba la sección de teatros para destacarla del resto, aunque no era ésta una práctica generalizada.

Esta sección podía llamarse de diferentes maneras según el diario del que se tratara: *Crónica Teatral* se titulaba en *Las Provincias*; *Teatros* en *El Mercantil Valenciano*, *La Voz de Valencia*, el *Diario de Valencia* y *Eco de Levante*; *Noticias teatrales* en *El Pueblo*; *Teatralerías* se denominaba en *El Correo*; y *Teatros y Artistas*, era el nombre utilizado por *La Correspondencia de Valencia*.

La sección de teatros recogía exclusivamente las críticas musicales sobre actividades artísticas celebradas en los teatros. Esta sección se ubicaba habitualmente en las páginas interiores del diario. En los años iniciales de este trabajo de investigación, el lugar más común es la segunda página, aunque su colocación irá variando en función del progresivo incremento del número de páginas de los periódicos. No obstante, había excepciones:

- Las críticas referidas a acontecimientos artísticos relevantes tenían un tratamiento tipográfico especial (texto generalmente recuadrado, titulares de mayor tamaño e incluso esporádicamente fotos) y se publicaban en primera página, fuera de la sección de teatros.
- El emplazamiento de la sección de teatros estaba siempre en función de la disponibilidad de papel, por lo que no era de extrañar que, de vez en cuando,

variara de página. Esta *movilidad* de la sección era más pronunciada en algunos diarios como *El Correo*.

Con la irrupción de la música de cámara y del género sinfónico en la vida cultural valenciana, la crítica musical dejará de limitarse a lo publicado en la sección teatral de cada diario. A partir de ese momento, muchas críticas se publicaban aparte, fuera de la sección teatral. Estas críticas se procuraba ubicarlas cerca de la sección de teatros, pero no tenían un espacio definido. Podían aparecer publicadas en cualquier rincón del periódico.

Entre estas críticas figuran las publicadas en los distintos diarios valencianos a raíz de la creación de la Sociedad Filarmónica (febrero de 1912). Con un titular más o menos parecido a éste empezaban las críticas de los conciertos celebrados gracias al auspicio de esta asociación: *En la Sociedad Filarmónica...* Debió considerarse que la Filarmónica valenciana tenía el suficiente *status* como para merecer un espacio propio, independientemente de que los conciertos tuvieran lugar en el salón de actos del Conservatorio o en el Teatro Principal, o incluso en otros teatros de la ciudad.

También se publicaban aparte las críticas de acontecimientos musicales celebrados en sociedades o foros distintos a los teatrales. Tal es el caso de *El Ateneo Musical, La sala Beethoven, El Círculo de Bellas Artes, La Sociedad Coral El Micalet, etc.*

Capítulo aparte merece el Conservatorio. Las audiciones de los alumnos que allí estudiaban eran recogidas de forma habitual en toda la prensa valenciana, bajo el siguiente encabezamiento: *En el Conservatorio*.

#### 6.4.2. EL ESTILO LITERARIO

Para cualquier crítico musical debería ser un requisito indispensable hacer buen uso del lenguaje ya que el propósito esencial de su tarea es transmitir de forma eficaz sus ideas al lector. Si a este mínimo exigible le sumamos como valor añadido la capacidad estética o literaria en el uso del lenguaje, miel sobre hojuelas.

Thomas Beecham, famoso director de orquesta inglés opinaba al respecto:

*De los críticos musicales los hay que agradan porque tienen excelentes aptitudes literarias, y otros no, porque carecen de ellas.*<sup>248</sup>

Una de las cuestiones principales que los críticos deben dilucidar antes de verbalizar sus pensamientos estéticos es qué tipo de lenguaje conviene usar. Normalmente, el musicógrafo se debate entre dos posturas opuestas: el lenguaje técnico, frío y poco comprensible, o la expresión ampulosa y escasamente precisa del lenguaje literario.

Federico Sopena aborda los peligros que entraña decantarse por cada una de estas posiciones extremas. Así lo reconoce en su artículo *Los géneros literarios en la crítica musical*.

No es conveniente caer en el efecto negativo que produce una crítica excesivamente literaria. Puede suponer que el crítico pierde el enfoque de cuál es su verdadero objetivo, la función crítica:

---

<sup>248</sup> CARPENTIER, A.: *Ese músico que llevo dentro*, Op. cit., p. 127.



*El crítico se hace en contacto con el mundo de los artistas y de los conciertos, en el ambiente vivo y especial de las redacciones de los periódicos, y el peligro está en quedarse ahí, en lo fácil, en lo anecdótico e incluso, noblemente, en la vecindad de la pura creación literaria.*<sup>249</sup>

Tampoco es adecuado –en opinión del mismo autor - un lenguaje demasiado técnico: *Más ingenuo es todavía el deseo de acumular pentagramas de melodías, de acordes, obedeciendo a la tentación del “tratado”.*<sup>250</sup>

Por regla general, los críticos musicales de segunda fila, o los que denominamos ocasionales, unían a su limitada preparación musical una escritura de menor calidad. Se puede observar el pobre nivel literario en los giros sintácticos y en los vocablos empleados que casi siempre respondían a expresiones estereotipadas y tópicas. El abuso de modismos -desgastados por el uso machacón que se hizo de ellos- es un rasgo característico en la escritura de estos críticos. Era frecuente leer en aquellos días frases de esta índole: *el teatro ofrecía brillante aspecto, el estreno tuvo un éxito entusiasta, (tal artista) obtuvo un éxito lisonjero, la obra fue muy aplaudida...*

Francisco Bueno refrenda el criterio hasta aquí expuesto sobre el estilo literario de muchos de los críticos musicales valencianos:

---

<sup>249</sup> SOPENÑA; F.: *Los géneros literarios en la crítica musical*, en *Revista de Ideas Estéticas*. nº 68, Madrid, 1959, pp.297-307.

<sup>250</sup> *Idem*, p. 298.

*Salvo notorias excepciones, la calidad literaria de los textos musicográficos valencianos era ínfima. Plagados de convencionalismos, obsesivamente repetitivos, observaban una estructura monocorde en todos los rotativos.*<sup>251</sup>

En algunos periódicos, principalmente *La Correspondencia de Valencia* y en *La Voz de Valencia*, se incurre de vez en cuando en incorrecciones ortográficas al citar los autores y las obras. En una ocasión, el crítico musical de *La Voz de Valencia*, que firmaba con el seudónimo B. QUADROS, se refiere a *Parcell* (sic) como el compositor de una de las obras que se habían interpretado<sup>252</sup>.

Un rasgo común en la escritura de los críticos de la época era el uso exagerado de extranjerismos, sobre todo si se trataba de escribir sobre una función de ópera. Los críticos valencianos se contagiaron del argot operístico. De tal modo que, además de galicismos (*mise en scène, reprise, matinée, tournée*), se hizo habitual en los textos críticos el uso reiterado de modismos italianos como *serata d'onore, capolavoro, dilettanti, pezzi...*

En los textos críticos predominaba un estilo literario cercano al de la crónica de sociedad. Ese tipo de crítica es el que se denomina *impresionista* por cuanto el cronista fundamentalmente se limita a volcar sobre el papel las impresiones que el espectáculo musical le provoca.

En los textos de crítica musical de este período histórico, además de las referencias estrictamente musicales, abundan los comentarios de tinte social: sobre todo en las crónicas operísticas, se describe con asiduidad al público asistente a los

<sup>251</sup> BUENO CAMEJO F. C.: *Historia de la Opera en Valencia...*, *Op. cit.*, p. 32.

<sup>252</sup> *La Voz de Valencia*, 23 de marzo de 1913.

teatros, deteniéndose en el linaje de los espectadores, especialmente en los de clase alta.

Los apuntes musicales que nutrían las críticas eran escasos y, por lo general, bastante superficiales. Se reducían a unas pocas frases estereotipadas y habitualmente benevolentes, cuando no apoloéticas si iban dirigidas a algún artista renombrado. Los musicógrafos optaban preferentemente por el circunloquio mediante un uso afectado del lenguaje.

Aunque a lo largo de este trabajo de investigación tendremos ocasión de leer suficientes críticas musicales de estilo *impresionista*, he aquí dos ejemplos ilustrativos. El primero corresponde a una crítica de un concierto ofrecido por Juan Manén y Joaquín Nin. El texto arrancaba así:

*El salón de audiciones del Conservatorio de Música, atestado de un público selecto de “diletanti”, en el que predominaba el bello y elegante sexo... Así empezó en la tarde de ayer el primero de los tres conciertos organizados por la Sociedad Filarmónica de Valencia, a cargo del eminente violinista Juan Manen y del eximio pianista Joaquín Nin.*<sup>253</sup>

El segundo ejemplo es un extracto de la crítica que *SIRVAL* escribió acerca del concierto de guitarra que dio Pepita Roca el 13 de enero de 1917:

*Fue anoche en el amplio salón del Ateneo Mercantil. Bellas damas, señores de todas categorías y lindas señoritas –eternamente sustentadoras de la fama de nuestro suelo– llenaban completamente la estancia. El silencio, con sus grandes alas de misterio, aleteaba sobre todas las cabezas, que, atraídas por ese influjo extraño que la música ejerce, avanzaban*

---

<sup>253</sup> *Diario de Valencia*, 22 de noviembre de 1916.

*paulatinamente. Sobre el rojo estrado, Pepita Roca, todo emoción y sublimidad, inclinaba su cabeza endrina, aureolada por la idealidad del divino arte, sobre la caja de curvas femeniles y sonoridades prometedoras de la guitarra (...) ¡Maga interpretadora, de genios idos; hábil teñedora de almas, eres doblemente adorable por ser artista y por ser mujer!*<sup>254</sup>

Los textos de crítica, cuando incidían en la vertiente estrictamente musical, raramente incluían comentarios técnicos. Encontrar en estos textos una nota técnica referida al intérprete, al instrumento, a la forma musical o al repertorio, es una tarea complicada. El motivo de esta escasez de opinión técnica habría que buscarlo no tanto en la decisión de prescindir de una información poco útil e incomprensible para la mayoría del público, o en la voluntad deliberada de huir del lenguaje gélido de los tratados, que diría Sopena, sino más bien en la ignorancia de los propios musicógrafos. Por tanto, el siguiente texto puede considerarse un *rara avis*.

*María Barrientos es única por el encanto de su estilo, por su prodigiosa vocalización y por la belleza de su voz de soprano ligera pericota, abarca desde el “do” bajo hasta el “fa” sostenido sobreagudo y en este registro de extensión extraordinaria sorprende la igualdad con que están ejercitadas todas las cuerdas.*<sup>255</sup>

Si dejamos aparte las críticas escritas por cronistas de segundo orden, la mayoría de las veces realizadas con la única misión de cubrir el expediente, la calidad literaria de los textos críticos era aceptable. Puede equipararse a la de otros colegas de Madrid o Barcelona de aquella época. En algunos casos incluso el nivel

<sup>254</sup> *La Voz de Valencia*, 14 de enero de 1917

<sup>255</sup> *Diario de Valencia*, 25 de enero de 1913.

es más que notable. Así, podemos destacar en esta faceta a Eduardo López-Chavarri Marco de *Las Provincias*; a Bernardo Morales San Martín e Ignacio Vidal de *El Mercantil Valenciano*; Enrique G. Gomá de *La Voz de Valencia* y después del *Diario de Valencia*; Salvador Ariño de *El Pueblo*; Manuel Palau de *La Correspondencia de Valencia*; y Vicente Marín y Leopoldo Magenti del *Diario de Valencia*, por citar los críticos de mayor presencia en las páginas de la prensa valenciana. Habría que añadir otro nombre a esta lista, el de Benito Busó Tapia, quien colaboró durante un corto espacio de tiempo con el diario *El Correo*, en 1912.

La vinculación al mundo literario explica suficientemente la calidad que rezuma la escritura de algunos de los críticos musicales citados. Tal es el caso de Morales San Martín y López-Chavarri, autores ambos de una extensa producción literaria de la cual ya hemos hecho mención. Incluso en algunos de los restantes críticos mencionados, se percibe una cierta vocación literaria. Tanto Ignacio Vidal, Gomá, como Ariño, escribieron en algún momento crónicas de viajes u otro tipo de relatos que publicaron en sus respectivos periódicos.

#### **6.4.3. LA ESTRUCTURA LITERARIA.**

Los textos de crítica musical, durante la etapa 1912-1923, solían presentar diseños estructurales miméticos, salvo algunas pocas excepciones.

El patrón estructural que seguían los cronistas musicales valencianos respondía al esquema clásico de presentación, nudo y desenlace. Generalmente, la crítica musical empezaba con una referencia al lugar (un teatro, era lo más habitual)

y al momento en el que tuvo lugar el acontecimiento musical. Un arranque de crítica musical bastante común sería este: *Anoche se estrenaba en el teatro...* Esta presentación servía para situar al lector dentro de unas coordenadas de espacio y tiempo para poder guiarse.

Se procedía, inmediatamente, a la identificación del evento musical que se iba a enjuiciar. En el caso de una función de ópera o zarzuela, se mencionaba el título de la obra y la compañía que la había representado, con el nombre de sus principales protagonistas. Si se trataba de música sinfónica o de cámara, se anunciaba el nombre del intérprete o de los intérpretes, en el supuesto de que se tratara de un solista o de un grupo reducido de músicos. Cuando se refería a una orquesta, se hacía constar el nombre de la agrupación y su director. Al mismo tiempo, se nombraba el programa ejecutado; aunque en ocasiones el programa se iba desglosando poco a poco.

Cuando la crítica estaba referida a un estreno, el cronista musical realizaba una breve exégesis del compositor y de su obra. En el caso concreto del estreno de una ópera, el procedimiento solía ser el siguiente:

*En los textos de los estrenos de óperas, el musicógrafo acostumbraba añadir en la cabecera el análisis de la obra, abordando primero la figura del compositor, como ya hemos apuntado. Posteriormente, la valoración literaria del libreto, su estructura y trama argumental, al que concedía gran importancia. Por último, la música, contemplando la melodía y la orquestación, así como sus parentescos lingüísticos-musicales con otros*

*compositores y estilos, emitiendo juicios evaluativos a propósito de su mayor o menor modernidad y oportunidad.*<sup>256</sup>

Es importante subrayar, según se desprende de la lectura de la cita anterior, que en las críticas musicales relativas a óperas o zarzuelas, además de juzgar la parte musical, se valoraba –a veces, profusamente- el libreto. En este sentido, el cronista actuaba en una doble vertiente de crítico musical y crítico literario. Su misión era juzgar si existía la necesaria imbricación entre los dos componentes creativos de la obra.

El análisis crítico del libreto era bastante común hacerlo el día del estreno; después se omitía cualquier comentario al respecto. Los estrenos de ópera ocurrían esporádicamente y las compañías, cuando organizaban sus temporadas, incluían básicamente un programa constituido por una *reprise* de óperas conocidas que generalmente gozaban ya de la aceptación popular.

En algunas ocasiones, sin embargo, podían producirse variaciones respecto al formato habitual de las críticas musicales. Hemos podido leer textos que no seguían el orden inicial anteriormente señalado y empezaban de forma distinta al querer incidir el crítico en algún aspecto concreto que podía resultar pertinente: un motivo circunstancial (el aspecto del teatro, el retraso de la función, la enfermedad de algún cantante, alguna anécdota ocurrida en el transcurso del concierto o de la

---

<sup>256</sup> BUENO CAMEJO F. C.: *Historia de la Opera en Valencia...*, *Op. cit.*, p. 33.

representación...) o bien una reflexión escrita del crítico sobre el público o sobre la gestión de ciertos empresarios teatrales.

Francisco Bueno resalta que en las críticas operísticas se hacía una constante alusión a la asistencia de público en los teatros y a la composición social de ese público, costumbre que según este autor mengua progresivamente a partir de la segunda década del siglo XX:

*Tras el título de la representación, se hacía alusión a la asistencia de espectadores (...) La presencia en el coliseo de familias aristocráticas o personas que desempeñaban cargos institucionales era prolijamente detallada (...) Sin duda, el crítico escrutaba detenidamente las personas que ocupaban los palcos y las butacas de patio; o bien pedía o le proporcionaba el teatro la relación de ilustres familias abonadas.*<sup>257</sup>

Después de estos datos previos, el crítico desgranaba el acontecimiento musical y hacía una valoración de cada uno de los elementos que intervenían en el espectáculo. La extensión de esta parte, que es la que constituye el *nudo* del texto crítico, variaba en función de que el análisis fuera más o menos pormenorizado o del papel disponible; aspectos que a su vez dependían de la importancia del evento que se criticaba.

La manera de proceder de los críticos musicales en el desarrollo escrito de esta parte central variaba según el género musical que se abordara. En la crítica de un concierto de música sinfónica o de cámara, lo más frecuente era que el crítico desglosara en su comentario las obras interpretadas y el juicio que la interpretación

---

<sup>257</sup> *Idem*, p. 32.



de cada una de ellas le merecía. El discurso analítico del crítico era bastante somero. Versaba, fundamentalmente, sobre aspectos de índole artística y en algunos casos – los menos, porque tal cometido, como ya se ha dicho, exigía una alta preparación musical del crítico- se valoraban cuestiones técnicas.

Posteriormente, tras ese análisis individualizado, solía concluirse con una valoración final (desenlace). En el caso de que se tratara de un concierto de un solista, o de un grupo de cámara, en esta recapitulación final de la crítica se volvía a citar el nombre del o de los intérpretes y se reiteraban los parabienes –siempre que hubiera sido un éxito, claro está- para todos. Si el concierto era de música sinfónica, en la recapitulación final se solía destacar la figura del director y se hacía una mención a la orquesta en su conjunto.

Cuando se refería a una representación de ópera, la parte central del texto crítico seguía un itinerario narrativo distinto que se remataba muchas veces con un final abrupto. Francisco Bueno resume muy bien la receta que habitualmente aplicaba el crítico de ópera:

*Levantaba el telón de su juicio crítico, con las miradas puestas en los cantantes. Al tiempo, iba anotando la acogida del público a los cantantes, su beneplácito o desaprobación. Las observaciones sobre la actuación de la “claque” eran excepcionales. Concluía siempre con una suerte de estrambote en donde comentaba con parquedad el cometido del director, la orquesta y los coros, las más de las veces con simples calificativos.*<sup>258</sup>

---

<sup>258</sup>BUENO CAMEJO F. C.: *Historia de la Opera en Valencia...*, *Op. cit.*, p. 32.

En las críticas de zarzuela no se incidía tanto en el cometido canoro de los protagonistas como en los textos críticos operísticos, aunque era un elemento de análisis que se tenía en cuenta. Se valoraba más el conjunto de la representación y se ponderaba, sobre todo, la aportación estética de los autores del libreto y de la música. Esta es una peculiaridad de la crítica de zarzuela que trataremos más en detalle en el capítulo dedicado a la crítica y los géneros musicales; no obstante, adelantaremos los dos motivos principales que le conferían ese rasgo distintivo respecto a la crítica de ópera: primero, en la zarzuela los cantantes no tenían la consideración de divos y no constituían, en consecuencia, el elemento nuclear del espectáculo; y en segundo lugar, los estrenos de zarzuelas se producían tan continuamente que se valoraba por encima de todo la aportación creativa de los autores de la obra (el libretista y el compositor) y no tanto la versión interpretativa que se hacía de ésta.

Esta parte central del texto crítico operístico adquiriría un mayor relieve cuando se trataba de un estreno o de la actuación de algún divo:

*Los textos artigráficos comentando la actuación de los “divos”, así como los de los estrenos operísticos, presentaban más variedad y riqueza discursiva, amén de una mayor elongación. Los análisis de las facultades instrumentales y de los cometidos canoros de los “divos” eran frecuentemente anotados, empleando vocablos terminológicos metalingüísticos, específicos del canto. No omitían la conducción escénica del “divo”, así como el sesgo*

*caracterial que éste imprimía a su papel. La ejecución de las arias más vibrantes eran siempre observadas con auténtico espíritu cronístico.*<sup>259</sup>

El mismo esmero en la elaboración del discurso crítico se aplicaba a las críticas de otros géneros cuando la relevancia del acontecimiento lo requería: así puede constatarse al leer las críticas de actuaciones de solistas célebres, de una orquesta importante o del estreno de una zarzuela de relevancia.

La forma de cerrar los textos críticos presenta matices diferenciales según cual fuera el género musical. En las críticas de ópera se observa una precipitación en el cierre del texto. Esto se debe, fundamentalmente, a dos motivos: uno, que la ópera era un espectáculo que solía terminar más tarde y no se disponía de tiempo para perfilar los textos y rematarlos de manera adecuada; y dos, la variedad de elementos artísticos que se combinan en una representación operística requería del crítico un análisis tan exhaustivo que al final ya no quedaba margen para hacer ninguna recapitulación. Las críticas de música sinfónica o de cámara sí permitían –y así solía hacerse generalmente- una breve valoración al final del texto.

Cuando la crítica versaba sobre un evento único que no se repetía (un recital de cámara, un concierto de un solista o de un conjunto sinfónico) el epílogo servía para testificar el éxito o el fracaso obtenido por los protagonistas. Si se trataba del primer concierto de una serie prevista, o la actuación de una compañía de ópera de zarzuela o de ópera que iba a seguir en cartel, en la valoración final se aventuraba

---

<sup>259</sup> *Idem*, pp. 32-33.

un pronóstico sobre el futuro que le esperaba al artista, o a la compañía de turno. Este vaticinio -en función del medio escrito y del crítico de los que se tratara- tenía unas repercusiones comerciales clarísimas.

### **Las excepciones al esquema estructural habitual.**

Entre las excepciones a las cuales nos referimos merece la pena destacar, por su originalidad, esta crítica sin firma de una representación de la ópera *Lohengrin* publicada en *La Correspondencia de Valencia*. El texto está estructurado y desarrollado como el fallo de un tribunal:

*Teniendo en cuenta que la música de Wagner requiere especial preparación en los artistas; que exige grandes dispendios en las empresas que no están en relación con los precios que rigen en esta clase de espectáculos; que el público no se da cuenta de estas cosas y pide esas obras de una manera indirecta, es decir, no acudiendo al teatro cuando se ponen en escena óperas más en armonía con las condiciones y con el marco general en que el negocio se desenvuelva.*

*Visto que anoche “todos”, desde el director hasta el último corista, demostraron su buena voluntad y su deseo de agradar al público; leídos y consultados los artículos y precedentes al caso*

*Fallamos: que debemos absolver y absolvemos al maestro Baratta, a las tipleras señoras Vergeri y Callao, al tenor señor Grancini, a los barítonos Sres. Claverio y Puiggener, al bajo Sr. Sesion, a la orquesta, coros y hasta las trompetas del heraldo, del delito de haber puesto mano en la obra “Lohengrin” del inmortal Wagner, declarando las costas a cargo del público.<sup>260</sup>*

De más originales aún podemos catalogar los textos críticos que escribió Caireles para el diario *Eco de Levante*. Este cronista firmó varias críticas en los

---

<sup>260</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 26 de septiembre de 1912.

últimos meses de 1914, todas redactadas a partir de un planteamiento estructural alejado del modelo convencional. Una de ellas destaca especialmente: la crítica musical del estreno de *España Nueva* de Vicente Lleó, publicada con el sugerente título de *El crimen de ayer*. El texto es una alegoría satírica. El crítico, cual si se tratara de un detective privado, va desgranando las circunstancias que rodearon el crimen:

### ***El crimen de ayer***

*Entre las diez y media y once y media de la noche se cometió ayer un delito de “leso” arte, dentro del popular teatro de Ruzafa.*

*Los autores, no han sido habidos.*

*Las indagaciones practicadas por la policía, sólo han dado por resultado averiguar que los culpables del desagradable suceso se apellidan Paso y Abati, pero no ha sido posible descubrir su paradero.*

#### ***Antecedentes***

*Desde hace algún tiempo se susurraba que en Madrid habíase constituido una sociedad secreta compuesta por varios individuos, autores ya de varias trapisondas literarias.*

*Decíase que esta sociedad, provista de una máquina destructora denominada por sus autores “España Nueva” proponíase realizar varios atentados en distintas capitales de España (...)*

#### ***El crimen***

*(...) Los espectadores, que casi llenaban el teatro de Ruzafa, hallábanse desprevenidos, cuando de pronto se alzó el telón y comenzó a funcionar el temible aparato de “España Nueva”.*

*Contra el público indefenso fueron disparados sin piedad innumerables chistes horribles, majaderías espantosas, gansadas dignas de un arresto, frases sin lógica, escenas sin sentido común...*

*¡Espantoso!*

*Para acallas los angustiados gritos de las víctimas, comenzó a sonar con estruendo una música insoportable.*

### **Los autores**

*Aunque en los primeros momentos parecía envuelto en el misterio el lugar donde se ocultan Paso y Abati, a la hora en que escribimos estas líneas se asegura que la policía ha dado con una pista que quizá de lugar a la detención de los culpables.*

### **Las víctimas**

*Son numerosas. Por desgracia ocurrió el suceso un día en que, no se sabe por qué fatal casualidad, había mucha concurrencia en el teatro de Ruzafa.*

*Casi todos, los espectadores salieron con lesiones de bastante consideración, principalmente en los ojos y en los oídos.*

*Los cómicos que se hallaban en el escenario, también sufrieron los efectos de “España Nueva”, Rosarito Delgado y Caridad Alvarez tardarán varios días en reponerse del susto que sufrieron.*

*Patricio León, Paco Porta y Paco Tomás resultaron con heridas de pronóstico reservado.*

*Solo Clarita Panach pudo salir ilesa, oponiendo a los terribles efectos de la máquina las dotes mágicas de su voz,*

### **Un ruego**

*A quien corresponda, muy respetuosamente, pedimos que se procure por cuantos medios sean necesarios, evitar la repetición de sucesos tan lamentables como el de anoche.*

*Aunque sea preciso establecer en los alrededores de Valencia un completo servicio de vigilancia para impedir la entrada en la capital de máquinas tan peligrosas como la denominada “España Nueva” .<sup>261</sup>*

Igualmente curioso resulta el planteamiento de las siguientes críticas de Eduardo López-Chavarri. El primer texto se refiere a un concierto ofrecido en Valencia por Enrique Fernández Arbós y la *Orquesta Sinfónica de Madrid*. López-Chavarri estructura el texto a partir del desarrollo de una duda: ¿Fueron realmente Arbós y los músicos de la orquesta madrileña los que interpretaron el programa? Salgamos nosotros de dudas con la lectura de esta crítica:

---

<sup>261</sup> *Eco de Levante*, 21 de noviembre de 1914.

### *El concierto de anoche*

*Verdaderamente, al escribir estas líneas, nos hallamos presa de la turbación y de la duda. Lo que nos sucedió anoche, a cualquiera más ecuánime que a un cronista-músico le pasaría.*

*Pero vayamos por partes. El teatro se vio bastante animado, aunque no todo lo que debiera esperarse. En las alturas había numeroso público. En las butacas, regular concurrencia. En los palcos, nutriste vacío...*

*Decididamente, los conciertos musicales tienen singular manera de impresionar a nuestros diletantes. Aquí todo el mundo es muy amante de la música; pero según de qué música. ¡Es tan cómodo eso de escucharla en casita, sentado frente al amable y complaciente fonógrafo!*

*Justo es decir que anoche también escuchamos frases extrañas entre los oyentes. Pues ¿no aseguraba alguien que allí, en el escenario, no estaba el maestro Fernández Arbós con su orquesta madrileña, sino el propio Martínez Anido con agentes vestidos de frac y tocando instrumentos musicales, todo ello para llevar a cabo no sabemos qué misteriosas actuaciones? Por un milagro de intuición policíaca, el respetable gobernador y los suyos habían conseguido singular habilidad musical, y venía de modo que a todo el mundo pudiera despistar.*

*Naturalmente, no creímos semejante fantasía. En el podio hubiéramos jurado que se hallaba el maestro Arbós, y en la escena creíamos ver con toda seguridad a Calvo, a Corvino, a Gorgé... Pero los rumores que nos rodeaban iban adquiriendo consistencia cada vez mayor. Y no sabíamos a quien creer; la duda empezaba a torturarnos cruelmente.*

*Empezó el concierto...y continuábamos dudando. Claro que una interpretación enteramente investigatoria, no era lo que oíamos. Pero he aquí que ¡nuevo misterio! Los profesores cambian de sitio en la escena. Hay un ligero rigodón entre violines, violas y violonchelos...*

*- Eso es que han salido algunos agentes para hacer importantísimas averiguaciones. Acaban de recibir una confidencia.*

*Así nos decía por lo bajo un amable vecino de asiento.*

*Los minutos nos parecían siglos. Al fin llegó el primer descanso y nos precipitamos a salir de dudas, y saludar al maestro, a sus profesores, muchos de ellos valencianos.*

*Delante de nosotros van muchos profesores y diletantes.*

*Pero a la puerta del escenario somos rechazados despiadadamente, groseramente. Ni a la prensa se la consiente que haga su misión, y sus amabilidades se pagan con esas desatenciones.*

*Desde entonces corrió como un reguero de pólvora por todo el teatro la noticia: no era el maestro Arbós, no eran sus músicos quienes se hallaban en el escenario; se trataba, efectivamente, de una corporación de agentes a las órdenes del gobernador famoso. Así es*

*que se habían tomado las más terribles precauciones para impedir que nadie osare llegar hasta las respetables personas.*

*Eso sí: muestras sospechosas quedaron confirmadas al presenciar la ejecución de la Séptima sinfonía de Beethoven; sí, aquello tenía más aspecto de cosa litigiosa que de realidad estética. El último tiempo, sobre todo, fue ¿cómo decirlo, Dios mío?, diríase que habíanse recibido noticias de interés, y era necesario concluir a escape, para lanzarse en pos de la pista descubierta...*

*Debió de ser ello una falsa alarma, por cuanto después, en la tercera parte, nos pareció que se esfumaba la supuesta silueta de Martínez Anido y aparecía la legítima de Arbós, que con sus artistas, interpretaban a Dukas, a Ravel y a Albéniz...*

*Sonaron aplausos.*

*Surgió de la orquesta el “Vals triste”, de Sibelius, y...de nuevo las dudas angustiosas volvieron al ánimo de los espectadores...*

*Y en esa terrible situación hubimos de salir del teatro.*<sup>262</sup>

EDUARDUS.

El segundo texto de López-Chavarri al que aludíamos, corresponde a una crítica del concierto que –organizado por la Sociedad Filarmónica- dio José Iturbi en el teatro Olympia de Valencia, el día 4 de diciembre de 1922. El título ya lo sugiere todo: *De cómo el caballero Don Iturbi venció en famosa lid*. La estructura del texto se ajusta a una narración alegórica, al estilo de las novelas de caballería. Cuenta la epopeya del pianista valenciano José Iturbi, caballero sin espada que hubo de enfrentarse en reñido torneo a varios enemigos: no sólo a un programa musical de extrema dificultad y a un público exigente, anheloso de comprobar sus progresos, sino a un piano que no estaba en perfectas condiciones técnicas:

---

<sup>262</sup> *Las Provincias*, 11 de mayo de 1921.



### *De cómo el caballero Don Iturbi venció en famosa lid*

*Es el caso que nuestro caballero hallábase andante por países de tierra adentro, y por doquier mostraba su gallardía y realeza, su noble continente, su prodigiosa y milagrosa prestancia. Como el mágico de nuestro gran ingenio dramático, el joven caballero Don Iturbi vencía en todos los torneos con tanta gracia, con tanta simpatía, que todos pedían verle y escucharle, y a gran honra tenían ser dominados por él.*

*Sucedió, pues, que desde aquellas tierras frías de pan llevar, vino a sus frondas del Turia ¡Cómo le esperaban impacientes las nobles señoras y elevadas damas! ¡Cómo deseaban todas poner laureles al vencedor glorioso en las más altas y espirituales lides!*

*Y, sobre todo, ¡cómo un corazón de madre latía dulcemente embargado por la emoción, ante la próxima llegada del caballero! Que, como escribió con letras de oro nuestro Fray Luis, “los hijos de la perfecta casada, loándola, la encumbran sobre todas, y dicen que de las buenas, ella es más buena”.*

*El caballero Don Iturbi vino, pues, a su país de mar, para salir a justa y torneo, en que mostrar su rarísimo e incomparable genio.*

*Y no creáis que era empresa para caballeros noveles la de venir al caso. Aparte de las malquerencias de humanas gentes (que, por ser cosas de humanos, nunca faltan), había incluso el mago, el encantador enemigo de Don Iturbi, celoso y malgeniado, no teniendo caballero a quien proteger, dedicábase a estorbar a nuestro héroe todas las hazañas que pudiere.*

*Así, procuró hechizar a los sitios de lid, para que no se pudiese verificar la justa; otras veces despistaba a los tres magníficos bucéfalos que el héroe traía, impidiéndole mostrar su brío; y otras hacía que el trotón ocasional sobre el que había de dar la batalla, se convirtiera en burra de gitanos, llena de lacras y sorda de voces...*

*Y fue de ver cómo el gran Don Iturbi salió al encuentro de los gigantes, y los redujo, y éstos dejáronse reducir del mejor grado, teniendo a gran honor ser vencidos por el esforzado caballero de Valencia.*

*Era de ver cómo, sin su magnífica cabalgadura, montado en desencuadrado rocinante, Don Iturbi mostró su genio, su alma bien templada, su maestría, su nobleza, su alma de de hombre grande, su temperamento divino y privilegiado..., y el trotón se convirtió en mágico Babieca y a pesar de sus resabios y sus renqueares,, pudo llegar al fin sin descuajarse (¡y vaya si la mano formidable del caballero caía como ariete gigante!) ¿Quién osara decir adversarios? Todos convertíanse en amigos y aliados de Don Iturbi, quien con su eterna simpatía, su nobleza y generosidad, veía como acudían a sonreírle los más grandes y esforzados paladines de la Tabla Redonda del Arte. Allí acudieron a él y lo reverenciaban, los héroes y los dioses como Beethoven; los caballeros de pro como don Liapunov, Rachmaninoff y Balakirew... Y los hispanos amigos Granados, Chavarri e Infante.*

*Quiere decir esto que Iturbi, incluso luchando con circunstancias detestables, supo sobreponerse a todo, y mostrarse grande entre los grandes, artista entre los artistas, magnífico y estupendo artista...*

*Su ejecución no muestra en seguida, ni solamente la técnica asombrosa del pianista, sino una íntima musicalidad que va surgiendo de su corazón devoto. Una efusión de alma, es cada interpretación de Iturbi, y así, se acerca a las obras y a los grandes maestros con unción y fe...*

*Después de la gran obra de Beethoven, en la segunda parte ejecutó las tres obras rusas anunciadas: ¡y otras más de interpretar surgieron!, desde la suite fantasía de Rachmaninoff, a la inmensa “Islamey” de Balakirew.*

*¡Y qué claridad, qué pulcritud, qué luz meridiana en todas esas interpretaciones! Y a la vez, ¡qué color y qué sentimiento!*

*La última parte del torneo la dedicó el caballero Iturbi a sus amigos. Del inolvidable Granados, “El pelele” de “Goyescas”: por momentos veíamos surgir la figura del último lírico español; y el joven maestro Palau, con el más hondo reconocimiento, recordó que para él ejecutó por última vez en Valencia (a bordo del vapor que a América condujo al artista) Granados, la propia obra. Recuerdo de honda tristeza, evocado por el mágico prodigioso de Iturbi.*

*Y luego fue la leyenda del “Castillo Moro”, de Chavarri, que pensaba estar en el cielo escuchando aquellas notas y pensando... pero ¿escribí yo eso?...*

*Y después las terribles variaciones sobre el “Vito” andaluz, creación bien española de Infante, a la que Don Iturbi dominó con toda gallardía, elegancia y seguridad: fue un dechado de interpretación.*

*Y la concurrencia vitoreaba al héroe. Y este quiso todavía ofrecer su corazón, y la “Rapsodia” más célebre de Liszt surgió con asombrosa facilidad, con colorido inconfundible y consiguiendo repetir las ovaciones enormes.*

*Y ahí tienes, lector, como el buen caballero, el esforzado campeón del arte Don Iturbi, tuvo ayer uno de los triunfos más sonados.*

*Y para que la satisfacción fuese completa, Iturbi ha ofrecido dar un concierto en la Filarmónica, en breve, pero con uno de sus grandes pianos de Gaveau.*

*Todos esperan llenos de gratitud. Y acaso el primero es <sup>263</sup>*

EDUARDUS

---

<sup>263</sup> *Las Provincias*, 5 de diciembre de 1922.

## 6.5. ANÁLISIS DEL CONTENIDO DE LOS TEXTOS DE CRÍTICA MUSICAL.

Después de haber estudiado los rasgos formales de los textos de crítica musical, llega el momento de abordar el análisis de su contenido. A través del estudio introspectivo de los textos periodísticos publicados entre 1912 y 1923 tendremos la oportunidad de conocer la relación que mediante el ejercicio de la crítica musical se establece entre el crítico y el público. El discurso crítico servirá para averiguar las costumbres del público valenciano e intentar entender su comportamiento y sus respuestas, a veces contradictorias, ante la oferta artística.

Esos mismos textos nos darán también las claves para comprender el papel de los diversos protagonistas que intervenían entonces en el proceso de la crítica musical. Sabremos cual fue la contribución de las instituciones y los empresarios de la época en la consolidación de la cultura musical valenciana; y frente a la respuesta del empresariado y de las entidades públicas, descubriremos las reivindicaciones incesantes de la crítica. A través de la mirada de los críticos podremos acceder a los intérpretes y averiguar qué efectos producían en la propia tarea crítica los vínculos que en ocasiones se establecían entre ambos.

Conoceremos igualmente las preferencias estéticas de los críticos y sus diferentes posicionamientos ante la aportación creadora de los compositores. El contenido de los textos será asimismo una fuente de información para determinar la influencia de los distintos géneros musicales en el panorama artístico valenciano. Observaremos como el poder de influencia de unos géneros ira variando con el paso del tiempo, condicionando la propia evolución de la crítica musical.

Serán también los textos escritos por los musicógrafos los que nos revelarán desviaciones en el cometido crítico. El uso interesado de la crítica aparece como una práctica, más o menos encubierta, bastante habitual entre algunos críticos que a su vez eran intérpretes o autores, o que mantenían algún nexo con artistas u otras personas vinculadas al negocio artístico. El mismo enfoque nos llevará a analizar el trasfondo ideológico de algunos textos, aspecto que obedece, sin duda, a una especial radicalización de la prensa en aquellos años. Dos aspectos subyacen en la confrontación periodística y tienen su reflejo en la actividad crítica: una distinta percepción de los sectores que integran el tejido social valenciano (el público será para el crítico una representación a escala reducida de la sociedad) y una postura enfrentada ante la religión católica (clericales versus anticlericales).

No obstante, antes de afrontar estos temas, será oportuno decidir qué modelo de análisis de la crítica vamos a aplicar al estudio del contenido de los textos de crítica musical. De lo que se trata es de escoger de entre los diversos modelos teóricos ya presentados, aquél o aquellos que contribuyan mejor al propósito de nuestra investigación. Incluso cabe la opción de diseñar un modelo propio de análisis. El objetivo final, en todo caso, será determinar cuáles son las funciones que cumplía la crítica musical periodística en el contexto histórico mencionado.

### **6.5.1. LAS FUNCIONES DE LA CRÍTICA Y SU APLICACIÓN A ESTA INVESTIGACIÓN.**

Como ya explicamos, existen diversas estrategias para abordar el estudio de

las funciones de la crítica.

Román de la Calle propone varias opciones metodológicas a partir de diversas propuestas teóricas de análisis de la crítica. Recordemos que, por una parte, este autor señala cuatro funciones globales básicas de la crítica: *de mediación, interpretativa, evaluativa y autorreflexiva*. De estas cuatro funciones, la *de mediación* es la que tuvo un papel más prominente en el ejercicio de la crítica periodística musical durante el período 1912-1923. La función *evaluativa* se ejercía poco, aunque sin llegar al abstencionismo que rige actualmente en la mayoría de los críticos y que llega al punto de descartar la valoración del juicio estético como parte constitutiva del ejercicio de la crítica. Ocasionalmente podía observarse algún texto crítico en el cual el crítico hiciera uso de la función *interpretativa*; el momento más propicio eran los estrenos. Mucho menos frecuente todavía resultaba la función *autorreflexiva*, una práctica sana pero no muy arraigada en los musicógrafos de la época.

Por otro lado, el propio Román de la Calle acude al modelo de estudio de las funciones de la comunicación lingüística de Roman Jakobson para poder acometer el análisis de las funciones inherentes al texto crítico. Vemos, de este modo, como los factores (*emisor, receptor, mensaje, canal, código*) las funciones comunicativas (*referencial, metalingüística, fática, conativa, expresiva y poética*) se estructuran en un entramado de relaciones que conforman el discurso crítico.

Sin duda, los diferentes ángulos de análisis que aporta la propuesta de Román de la Calle nos serán muy útiles. También puede resultarnos útil en determinados momentos el modelo que postula Leopoldo Hurtado. Se concreta –como ya

explicamos- en tres criterios de análisis de la crítica musical: el re-creador, el histórico y el judicial.

Nuestro particular enfoque investigador nos ha llevado a diseñar una estrategia de análisis que -sin desaprovechar ninguna de las otras aportaciones - parte del estudio de Román de la Calle sobre la aplicación de las funciones del hecho comunicativo de Jakobson aplicadas al texto crítico. Esta es la génesis de nuestra propuesta.

La crítica musical periodística puede entenderse como el resultado de un proceso comunicativo. Aunque no debemos caer en el error de considerar la crítica musical exclusivamente como un mero acto de comunicación lingüística. Si lo hiciéramos, estaríamos amputando una parte esencial de este proceso: su gestación como discurso escrito a partir de una manifestación artística. Aislaríamos, así, el mensaje crítico de su referente, el hecho artístico-musical que justifica la propia razón de ser de la función crítica.

En esta investigación procuraremos abordar el análisis del proceso de comunicación que constituye cualquier ejercicio de crítica musical desde una perspectiva metodológica que considere el texto crítico como el resultado de una interacción entre dos procesos comunicativos yuxtapuestos: uno artístico-musical y otro lingüístico (verbal-periodístico). Lo realmente interesante de esta estrategia, para nuestro propósito investigador, es que a través del estudio del proceso comunicativo verbal-periodístico, y de su plasmación concreta en los textos de crítica musical, podemos acceder a un segundo nivel de análisis: el conocimiento del proceso artístico-musical. De este modo, podremos intentar conocer la realidad que origina y

fundamenta la existencia de la crítica musical y averiguar el papel que en este ámbito referencial han desempeñado los distintos agentes involucrados: intérpretes, autores, empresarios, público y hasta los propios críticos. Además, mediante el análisis exhaustivo de este primer nivel comunicativo tendremos la posibilidad de conocer, aunque sea parcialmente, los entresijos de las diversas empresas periodísticas de la época. De este modo, será posible investigar los otros propósitos, aparte de los puramente estéticos, que persigue la crítica musical.

Para comprender la función de cada uno de los elementos que intervienen en este complejo proceso comunicativo realizaremos una extrapolación del esquema de análisis de la comunicación lingüística y la aplicaremos a nuestro estudio.

Según este esquema analítico, el crítico musical asume un doble rol en el cumplimiento de su desempeño: por un lado, forma parte del público y comparte con este el papel de receptor del proceso comunicativo artístico-musical; por otra parte, realiza como emisor una reformulación del funcionamiento de todo ese proceso y lo traduce al lenguaje verbal escrito.

En el tránsito de su conversión de receptor a emisor, el crítico realiza primero una interpretación/valoración del proceso artístico-musical: interpreta y juzga la función del emisor/es y el uso que este/os hace/en del código musical, decodifica el mensaje y valora su pertinencia, dictamina sobre la idoneidad del canal utilizado y sobre los *ruidos* que entorpecen la transmisión (acústica de la sala o el teatro, valoración técnica de la voz o del instrumento/os...), contextualiza la situación en que se produce el hecho comunicativo-artístico (problemas adyacentes que puedan influir en el resultado final), hace uso reiterado de las *redundancias* para reafirmar los

puntos categóricos del mensaje y actúa de mediador para que el receptor procese convenientemente el mensaje. En cualquier caso, el crítico musical en su análisis suele centrar el foco de atención en el emisor y en el mensaje. Más esporádicamente se ocupa del receptor y de los otros elementos que intervienen en el proceso comunicativo artístico-musical.

Las personas que conforman ese *ente* que denominamos *público* son los destinatarios finales de ambos procesos comunicativos: unas veces como espectadores otras como lectores.

Los espectadores han sido copartícipes del hecho artístico-musical y de sus testimonios da fe la crítica. Viven encerrados en la burbuja del tiempo que determina una página de un periódico, entre las paredes de una hemeroteca. Pero se manifiestan a través de la mirada siempre tamizada de los críticos. Nuestra misión es recrear esa mirada para intentar saber de ellos.

De los lectores podemos conocer poco, al menos por este procedimiento de análisis. Sin embargo, los textos de crítica musical permiten a cualquier lector –y todos podemos serlo- acceder a la supuesta realidad que describen las palabras. El lector puede de esta forma suplantar al espectador y sentirse partícipe de aquello que lee.

Al igual que el crítico participa de los dos procesos comunicativos, también puede darse la circunstancia que el receptor de la crítica musical haya sido previamente receptor del proceso comunicativo-artístico. Justo en esa coyuntura, el crítico se somete a su examen más importante, el de la credibilidad. Es en ese



momento cuando más puede cuestionarse la adecuación del texto crítico al referente sobre el cual se escribe. Esta es la situación idónea para poder ejercer la metacrítica.

Determinar cuáles son las reacciones del público que comparte ambas experiencias y averiguar cómo retroalimentan la percepción que se tiene del crítico serían ya aspectos propios de una investigación sociológica que aquí no pretendemos abordar. Más interesante resulta, para el objeto de nuestro estudio, el análisis de la función de mediación del crítico respecto al público. Román de la Calle explica ya, al referirse a las funciones de la crítica, los distintos ángulos que toma la función mediadora del crítico, desde *la tradicional –y quizás mítica- mediación didáctica, modeladora de gustos y sensibilidades*, hasta la *sospechosa* vinculación del crítico con el mercado artístico.

En el contexto histórico en el que nos encontramos, la función mediadora que ejerce la crítica musical deriva en bastantes ocasiones, y por distintas razones, en una actitud paternalista del crítico que reprende o premia al público según sea la respuesta de éste ante la oferta musical que se le brinda. Cuando no hay una respuesta popular acorde a las expectativas generadas por la propia crítica, el público queda como el chivo expiatorio, causante y paciente a la vez de la mayor parte de los males que aquejan a la cultura musical valenciana.

### **6.5.2. LA CRÍTICA Y LOS GÉNEROS MUSICALES.**

Observemos los siguientes cuadros de datos. Nos aportan información sobre el número de críticas de cada género musical publicadas en los distintos diarios

valencianos durante los casi doce años que abarca este estudio. No obstante, antes de analizar los datos es necesario hacer unas puntualizaciones:

- Los géneros musicales los he dividido en las siguientes categorías: ópera, zarzuela, música sinfónica, música de cámara y, por último, un apartado que hemos titulado *otros* en el que tienen cabida la música coral, los festivales artísticos (acontecimientos que incluían manifestaciones musicales de diverso tipo), audiciones (se recogen las audiciones de los alumnos del Conservatorio de Valencia), y demás eventos musicales. En cualquier caso, conviene advertir que el criterio adoptado para realizar esta clasificación es convencional.

Todo intento de clasificación de las obras musicales, no obstante, siempre encierra un peligro: la excesiva rigidez de los criterios clasificatorios. Ello conlleva bastantes problemas. Uno de los problemas se nos ha planteado a la hora de clasificar los conciertos de solista (con o sin acompañamiento). Por razones de operatividad, he decidido contemplarlos como una modalidad de música de cámara aunque, en puridad de principios, el concierto no se inscribe dentro de ese género.

Por otra parte, la peculiaridad de algunas obras ha complicado su adscripción a algunos de los géneros catalogados. Finalmente, he optado por encuadrar las obras que no encajan en un patrón genérico concreto en la categoría de *otros*. Tal ha sido el caso del *drama lírico* de Manuel de Falla, *El amor brujo*, incluido en esa categoría.

- He descartado las críticas correspondientes a algunas variantes del género lírico que en este período tuvieron mucho apogeo (opereta, revistas musicales o subgéneros similares) porque consideramos que no son objeto central de este estudio. Esto –claro está- no es óbice para que en algún momento puntual hayamos podido hacer uso de algún texto crítico referido a uno de estos subgéneros, considerando que ello podía ser pertinente. En todo caso, las referencias a ese tipo de manifestaciones de teatro lírico siempre se harán con un fin comparativo o para reseñar algún rasgo significativo sobre un autor o un musicógrafo que nos permita entender mejor, desde una perspectiva más ecléctica, el ejercicio de la crítica musical en aquel contexto histórico.
- Los datos no son, en modo alguno, cifras absolutas sobre el número de críticas de cada género publicadas durante estos años. Hay que pensar que, a veces, por distintas razones (la escasa relevancia artística del espectáculo musical, la escasez de papel en el diario, el desinterés de un determinado medio periodístico, etc.) no se publicaba crítica del acontecimiento musical y aparecía como mucho una breve reseña sin ningún comentario valorativo. Por tanto, no está registrada la totalidad de los espectáculos sino todos aquellos que merecieron un seguimiento crítico significativo en la prensa valenciana. Los porcentajes –por razones de operatividad están expresados en cifras aproximativas.

AÑO	GÉNERO MUSICAL				
	Ópera	Zarzuela	Música sinfónica	Música de cámara	Otros
1912					
<b>Las Provincias</b>	41 %	26 %	–	33 %	–
<b>El Mercantil Valenciano</b>	32 %	34 %	–	23 %	11 %
<b>El Pueblo</b>	36'5 %	41 %	–	20'5 %	2 %
<b>La Correspondencia de Valencia</b>	27 %	41 %	–	20' 5 %	11'5 %
<b>La Voz de Valencia</b>	32 %	25 %	–	29'5 %	13'5 %
<b>Diario de Valencia</b>	43 %	33 %	–	16 %	8 %
<b>El Correo (de enero a mayo)</b>	17 %	17 %	–	32 %	34%

AÑO	GÉNERO MUSICAL				
	Ópera	Zarzuela	Música sinfónica	Música de cámara	Otros
1913					
<b>Las Provincias</b>	51 %	26 %	2 %	21%	–
<b>El Mercantil Valenciano</b>	35 %	36 %	2 %	12 %	15 %
<b>El Pueblo</b>	28 %	54 %	–	15 %	3 %
<b>La Correspondencia de Valencia</b>	27'5 %	45 %	–	17'5 %	10 %
<b>La Voz de Valencia</b>	30 %	39 %	2 %	11 %	13 %
<b>Diario de Valencia</b>	36 %	51 %	–	11 %	2 %
<b>Eco de Levante (de julio a diciembre)</b>	23 %	36 %	–	23 %	18 %

AÑO	GÉNERO MUSICAL				
	Ópera	Zarzuela	Música sinfónica	Música de cámara	Otros
1914					
<b>Las Provincias</b>	16 %	3 %	16 %	46 %	19 %
<b>El Mercantil Valenciano</b>	47 %	3 %	5'5 %	28 %	16'5 %
<b>El Pueblo</b>	16 %	47 %	—	29 %	8 %
<b>La Correspondencia de Valencia</b>	23'5 %	26'5 %	12 %	23'5 %	15 %
<b>La Voz de Valencia</b>	6 %	34 %	19 %	22 %	19 %
<b>Diario de Valencia</b>	19'5 %	41 %	12 %	15'5 %	12 %
<b>Eco de Levante</b>	30 %	13'5 %	13'5 %	16'5 %	26'5 %

AÑO	GÉNERO MUSICAL				
	Ópera	Zarzuela	Música sinfónica	Música de cámara	Otros
1915					
<b>Las Provincias</b>	27 %	27%	2 %	30 %	14 %
<b>El Mercantil Valenciano</b>	33 %	34 %	2%	20 %	11 %
<b>El Pueblo</b>	32 %	36 %	3'5 %	19'5 %	9 %
<b>La Correspondencia de Valencia</b>	28 %	28 %	2'5 %	26'5 %	15 %
<b>La Voz de Valencia</b>	41 %	12 %	2 %	27'5 %	17'5 %
<b>Diario de Valencia</b>	37'5 %	30 %	1 %	18 %	13'5 %
<b>El Correo (de junio a diciembre)</b>	37'5 %	6 %	19 %	25 %	12'5 %

AÑO	GÉNERO MUSICAL				
	Ópera	Zarzuela	Música sinfónica	Música de cámara	Otros
1916					
<b>Las Provincias</b>	26 %	14%	6 %	44 %	10 %
<b>El Mercantil Valenciano</b>	34 %	29' 5 %	9'5 %	19 %	8 %
<b>El Pueblo</b>	36 %	26 %	11'5 %	20 %	6'5 %
<b>La Correspondencia de Valencia</b>	29'5 %	18'5 %	7'5 %	34'5 %	10 %
<b>La Voz de Valencia</b>	25'5 %	25'5 %	9'5 %	30 %	9'5 %
<b>Diario de Valencia</b>	39'5 %	18'5 %	7'5 %	28'5 %	6 %



AÑO	GÉNERO MUSICAL				
	Ópera	Zarzuela	Música sinfónica	Música de cámara	Otros
1917					
<b>Las Provincias</b>	6 %	24 %	12 %	55 %	3%
<b>El Mercantil Valenciano</b>	6 %	22 %	12'5 %	56'5 %	3 %
<b>El Pueblo</b>	9 '5%	19 %	14 %	56'5 %	1 %
<b>La Correspondencia de Valencia</b>	6 %	16 %	12'5 %	62'5 %	3 %
<b>La Voz de Valencia (La Voz Valenciana)</b>	6 %	12 %	12 %	67 %	3%
<b>Diario de Valencia</b>	10'5 %	14 %	14 %	58'5 %	3%

AÑO	GÉNERO MUSICAL				
	Ópera	Zarzuela	Música sinfónica	Música de cámara	Otros
1918					
<b>Las Provincias</b>	22 %	7 %	11 %	59 %	1 %
<b>El Mercantil Valenciano</b>	23 %	11 %	11 %	54 %	1%
<b>El Pueblo</b>	20 %	12 %	10 %	57 %	1%
<b>La Correspondencia de Valencia</b>	20 %	12 %	10 %	57 %	1%
<b>La Voz Valenciana</b>	29 %	11'5 %	14 %	44%	1'5 %
<b>Diario de Valencia</b>	21'5 %	10,5 %	10'5 %	56 %	1'5 %

AÑO	GÉNERO MUSICAL				
	Ópera	Zarzuela	Música sinfónica	Música de cámara	Otros
1919					
<b>Las Provincias</b>	18' 5 %	2'5 %	4'5 %	72 %	2,5 %
<b>El Mercantil Valenciano</b>	22 %	2'5 %	5 %	68 %	2'5 %
<b>El Pueblo</b>	17'5 %	2'5 %	0%	77'5 %	2'5 %
<b>La Correspondencia de Valencia</b>	21'5 %	3'5 %	0 %	71'5 %	3'5 %
<b>La Voz Valenciana</b>	26'5 %	3'5 %	0 %	66'5 %	3'5 %
<b>Diario de Valencia</b>	19 %	2'5 %	4'5 %	71 '5 %	2'5 %

AÑO	GÉNERO MUSICAL				
	Ópera	Zarzuela	Música sinfónica	Música de cámara	Otros
1920					
<b>Las Provincias</b>	38'5 %	0%	13 %	48'5 %	0%
<b>El Mercantil Valenciano</b>	47 %	3 %	13 %	37 %	0 %
<b>El Pueblo</b>	38 '5 %	3 %	11' 5 %	45 %	2 %
<b>La Correspondencia de Valencia</b>	43 %	3 %	17 %	34 %	3 %
<b>La Voz Valenciana</b>	54 %	2'5 %	13 %	28 %	2'5 %
<b>Diario de Valencia</b>	38 %	2 %	9'5 %	48'5 %	2 %

AÑO	GÉNERO MUSICAL				
	Ópera	Zarzuela	Música sinfónica	Música de cámara	Otros
1921					
<b>Las Provincias</b>	21'5%	4 %	7 %	53'5 %	14 %
<b>El Mercantil Valenciano</b>	32'5 %	3'5 %	6 %	32'5 %	25'5 %
<b>El Pueblo</b>	33 %	3'5 %	5'5 %	39 %	19 %
<b>La Correspondencia de Valencia</b>	35 %	4'5 %	8'5 %	39 %	13 %
<b>La Voz Valenciana</b>	31'5 %	3 %	6 %	39'5 %	20 %
<b>Diario de Valencia</b>	24 %	3'5 %	5'5 %	43 %	24 %

AÑO	GÉNERO MUSICAL				
	Ópera	Zarzuela	Música sinfónica	Música de cámara	Otros
1922					
<b>Las Provincias</b>	3'5 %	10'5 %	10,5 %	67'5 %	7 %
<b>El Mercantil Valenciano</b>	3'5 %	18 %	7 %	60'5 %	11%
<b>El Pueblo</b>	3'5 %	18 %	6 %	60'5 %	12 %
<b>La Correspondencia de Valencia</b>	4'5 %	23 %	9 %	50 %	13'5 %
<b>La Voz Valenciana</b>	4'5 %	27'5 %	9 %	41 %	18 %
<b>Diario de Valencia</b>	3 %	12'5 %	9'5 %	62'5 %	12'5 %

AÑO	GÉNERO MUSICAL				
	Ópera	Zarzuela	Música sinfónica	Música de cámara	Otros
<b>1923</b> Hasta el 14 de septiembre					
<b>Las Provincias</b>	11 %	15 %	26 %	47 %	1 %
<b>El Mercantil Valenciano</b>	14'5 %	19'5 %	25 %	40 %	1 %
<b>El Pueblo</b>	12'5 %	12'5 %	29 %	45 %	1 %
<b>La Correspondencia de Valencia</b>	11'5 %	4 %	26'5 %	57 %	1 %
<b>La Voz Valenciana</b>	13'5 %	9 %	27 %	50 %	1'5 %
<b>Diario de Valencia</b>	10' 5 %	13'5 %	25 %	50 %	1 %

Los datos expuestos en estos cuadros nos muestran la evolución de cada periódico, año a año. Estos porcentajes no son sólo interesantes porque permiten valorar la incidencia de las diversas manifestaciones musicales en la sociedad valenciana a través de su reflejo en la prensa. Su estudio nos puede servir para calibrar la implicación de la crítica musical periodística respecto a cada uno de estos géneros y determinar las repercusiones que esto tiene en la forma de enfocar la función crítica.

En el siguiente esquema presentamos una evolución de las cifras globales porcentuales sobre las críticas dedicadas a cada género musical en la prensa valenciana desde 1912 a 1923. Los porcentajes correspondientes han resultado de aplicar la media aritmética entre las cifras relativas a cada periódico:

<b>MEDIA PORCENTUAL *</b>	<b>GÉNERO MUSICAL</b>				
	<b>Año</b>	<b>Ópera</b>	<b>Zarzuela</b>	<b>Música sinfónica</b>	<b>Música de cámara</b>
<b>1912</b>	32'5 %	31 %	-	25 %	11'5 %
<b>1913</b>	33 %	41 %	1%	16 %	9 %
<b>1914</b>	22'5 %	24 %	11 %	26 %	16'5 %
<b>1915</b>	34%	24'5 %	4'5 %	24 %	13 %
<b>1916</b>	32%	22 %	8'5 %	29,5 %	8%
<b>1917</b>	7'5 %	18 %	13 %	59 %	2'5 %



<b>1918</b>	22'5 %	10'5 %	11 %	54'5 %	1'5 %
<b>1919</b>	21'5 %	2'75 %	2'5 %	71 %	2'75 %
<b>1920</b>	43 %	2'5 %	13 %	40 %	1'5 %
<b>1921</b>	29'5 %	3'5 %	6'5 %	41 %	19'5 %
<b>1922</b>	4 %	18 %	8'5 %	57 %	12'5 %
<b>1923</b> (Hasta septiembre)	12'25 %	12'25 %	26'5 %	48 %	1 %

(\*) Los porcentajes son cifras aproximativas.

### **Valoración de los datos sobre la crítica y los géneros musicales en la prensa valenciana.**

Un análisis de los datos anteriores nos va a permitir obtener algunas conclusiones interesantes:

- En los cinco primeros años (de 1912 a 1916) va alternándose la ópera con la zarzuela como géneros que más críticas generan en la prensa valenciana. Únicamente en el año 1914 se produce un equilibrio entre estos dos géneros y la música de cámara, aunque este último género los supera por muy poco.
- A partir de 1917, la música de cámara toma definitivamente la delantera y se consolida como el género con más presencia publicista en la prensa valenciana. Sólo en el año 1920 se produce un repunte de la ópera que consigue recuperar momentáneamente el primer puesto. Dentro de la tendencia alcista de la música de cámara que arranca ya desde 1912, el año

1919 supone un ejercicio artístico excepcional por lo que se refiere a número de actos musicales y críticas de este género.

- La ópera, a partir de 1916, pasa por ciclos oscilantes: cae en picado en 1917; en 1918 inicia una recuperación que culmina en 1920. Se mantiene durante 1921 y vuelve a caer a partir de 1922.
- La zarzuela, después de un primer lustro con porcentajes altos que la situaban a un nivel de presencia en la prensa similar al de la ópera, va sufriendo altibajos hasta desplomarse en 1918. Los tres años siguientes son funestos en cuanto al número de críticas de zarzuela. El año 1922 supone una cierta recuperación.
- La música sinfónica no llega a despegar nunca. Desde 1916, año de la fundación de la *Orquesta Sinfónica de Valencia*, se observa un ligero aumento que se confirma en 1917 y 1918, pero no es demasiado significativo. Únicamente en 1923 este género ofrece una cifra relevante.
- Los porcentajes encuadrados en el apartado de *otros* siguen una trayectoria desigual. Las oscilaciones obedecen al número de acontecimientos musicales no catalogados dentro de los géneros habituales celebrados en ese año.

La evolución de los porcentajes responde a unas causas concretas. Los datos de los primeros años confirman la idea de que la ópera y la zarzuela, en menor grado, tienen una preponderancia sobre las demás manifestaciones artístico-musicales. La herencia de costumbres artísticas y sociales anteriores se deja notar en la prensa y, concretamente, en el número de críticas publicadas de estos géneros.

Sin embargo, esa tendencia empieza a variar desde 1912 y se modifica radicalmente a partir de 1917, año en que la música de cámara se confirma ya como el género que más textos críticos propicia. Mucho tiene que ver en estos resultados el inicio de la programación de actos por parte de la *Sociedad Filarmónica de Valencia* que arranca en la temporada de 1912 y se consolida en los años posteriores. También influye en la consolidación del género de cámara el hecho de que se fundara en 1915 *La Orquesta de Cámara de Valencia*. Lo mismo ocurre con la música sinfónica, como ya hemos reflejado antes, pero la iniciativa que se fraguó con la creación de la *Orquesta Sinfónica de Valencia* no produjo los mismos efectos. Por otra parte, la evolución de las críticas de ópera y zarzuela confirma el progresivo declive de estos géneros, con alguna que otra reactivación en años sucesivos.

Los porcentajes referidos a la categoría de *otros* reflejan que existía en la prensa diaria valenciana un reconocido interés por las audiciones musicales que periódicamente se celebraban en el Conservatorio de Valencia y en centros similares, y por todo tipo de festivales que se organizaban casi siempre en honor de asociaciones profesionales. No hay que olvidar tampoco la incidencia de los *círculos artísticos* vinculados a sectores obreros y sociales que en esta época florecieron. Su actividad musical tuvo reflejo en determinados medios más politizados. Pero quizá la variable que repercute más en el porcentaje de críticas reflejadas en este apartado sea la de actuaciones de grupos no habituales en el panorama musical valenciano: por ejemplo, los diez conciertos del *Cuarteto Vocal* y *La Agrupación Coral de la Capilla Sixtina* en 1921.

### Las preferencias de género de cada diario.

Por otro lado, un análisis de la trayectoria seguida por cada medio en particular nos aportará una idea más clara de las preferencias de género de los distintos diarios valencianos. Fijémonos en el siguiente cuadro de datos:

<b>DIARIOS CON MAYOR NÚMERO DE CRÍTICAS PUBLICADAS POR GÉNERO/AÑO*</b>					
<b>Año</b>	<b>Ópera</b>	<b>Zarzuela</b>	<b>Música sinfónica</b>	<b>Música de cámara</b>	<b>Otros</b>
<b>1912</b>	Diario de Valencia	El Pueblo/La Correspondencia	No hay críticas	Las Provincias	La Voz
<b>1913</b>	Las Provincias	El Pueblo	No hay críticas	Las Provincias	El Mercantil
<b>1914</b>	El Mercantil	El Pueblo	La Voz	Las Provincias	El Mercantil
<b>1915</b>	La Voz	El Pueblo	El Pueblo	Las Provincias	La Voz
<b>1916</b>	Diario de Valencia	El Mercantil	El Pueblo	Las Provincias	La Corresp./ Las Prov.
<b>1917</b>	Diario de Valencia	Las Provincias	El Pueblo/ Diario de Val.	La Voz	Similar
<b>1918</b>	La Voz	El Pueblo/La Correspondencia	La Voz	Las Provincias	Similar
<b>1919</b>	La Voz	Similar	El Mercantil	El Pueblo	Similar
<b>1920</b>	La Voz	Similar	La Corresp.	Las Provincias/ Diario de Val.	Similar
<b>1921</b>	La Corresp.	La Corresp.	La Corresp.	Las Provincias	El Mercantil
<b>1922</b>	La Corresp./ La Voz	La Voz	Las Provincias	Las Provincias	La Corresp.
<b>1923 (Hasta sept.)</b>	El Mercantil	El Mercantil	El Pueblo	La Corresp.	Similar

(\*) En esta relación no hemos incluido *El Correo y Eco de Levante* puesto que a efectos comparativos su incidencia no es significativa.

Si comparamos los datos obtenidos podemos colegir un comportamiento dispar según sea el género del que se trate. En algunos casos, no se observa predilección de un periódico por un género u otro. En otros, en cambio, sí son detectables tendencias que indican especial interés de un diario por un género determinado. Expondré más detalladamente, a continuación, las conclusiones a las que he llegado:

- Al estudiar la ópera observamos que no hay ningún diario que muestre un predominio sobre los demás en estos casi doce años. Hay una alternancia en el primer puesto del *ranking* de los diarios que más críticas de ópera publicaron: *La Voz de Valencia* y *Diario de Valencia* son los que más veces ocupan ese lugar.
- Por lo que se refiere a la zarzuela, los resultados son bien distintos: durante los cuatro primeros años (de 1912 a 1915), el primer periódico en número de críticas publicadas de zarzuela es *El Pueblo*. En 1916 ocupa el segundo lugar y en 1918 comparte otra vez el primer sitio del escalafón junto a *La Correspondencia de Valencia*. La verificación de estos resultados corrobora la vertiente populista de *El Pueblo*, un periódico especialmente interesado en conectar con las capas sociales medias y bajas, las que constituyen, en definitiva, el principal granero de público aficionado a la zarzuela.
- En la música de cámara, se refleja una tendencia similar a la de *El Pueblo* con la zarzuela, pero aún más clara. En este caso, el diario *Las Provincias* aparece como líder absoluto en número de críticas publicadas durante el período cronológico estudiado: diez veces ocupa el primer puesto. Los datos expresan un hecho incontestable: este diario se erige como máximo difusor de la manifestación artística más elitista. Lo cual evidencia, a su vez, que *Las*

*Provincias* es un periódico que extiende su radio de acción hacia segmentos sociales más elevados.

- Los porcentajes relativos a la música sinfónica y a *otros* muestran un equilibrio, con un ligero predominio de *El Pueblo* y *El Mercantil Valenciano*, respectivamente, en cada una de estas categorías.

Los datos que acabamos de comentar podemos cotejarlos con los testimonios, no cuantificables pero si demostrativos, que nos aporta el análisis del contenido de los textos. De esta forma, podremos averiguar cuáles son los criterios que determinan la preferencia por un género u otro y como condiciona esto la función crítica. El estudio del contenido de las críticas nos ayudará a conocer, asimismo, algunos rasgos característicos de los cronistas valencianos respecto a la catalogación de los géneros.

### **La influencia de la ópera en la crítica musical.**

La ópera era, sin discusión alguna, el género musical que mayor atención concitaba. En el consciente colectivo de los melómanos valencianos estaba instaurada la idea de que la ópera representaba el *sumum* del arte musical. Aparte de razones de orden estrictamente musical –discutibles en algunos casos- que conferían un mayor grado de calidad a la ópera respecto a otros géneros, los críticos musicales encontraban otro tipo de alicientes para preferir este tipo de manifestación artística: el impacto social que provocaban las grandes compañías de ópera, el *glamour* que siempre acompañaba a los fastuosos espectáculos operísticos, el atractivo que ejercía –y todavía ejerce- un montaje artístico multimedia como la

ópera, la temática -generalmente trascendente- que abordan los libretos... Todo ello despertaba un interés especial en la crítica y en la sociedad musical valenciana.

Esta actitud reverencial hacia la ópera, heredada de tiempos anteriores, se percibe en la resonancia mediática que alcanzan las grandes producciones operísticas en este período. En ese sentido, no hay género que resista la comparación. Baste recordar el estreno de *Tristan e Isolda* en Valencia. Nunca se había visto antes un ambiente previo semejante ante un suceso musical ni un seguimiento tan exhaustivo de la crítica, y de la prensa en general, como el que se dio en esa ocasión. Las circunstancias acompañaban: el estreno de una ópera de Wagner -el compositor más admirado por la crítica del momento- interpretada por una compañía de postín, un elenco de grandes cantantes, una buena orquesta y un reputado director. Pero por si eso no bastaba, durante los días previos al 13 de mayo de 1913 se produjo un despliegue inaudito de artículos, entrevistas y reportajes con fotos en las portadas de los diarios valencianos. Por otra parte, la extensión, la profundidad y el grado de precisión en el detalle de los textos críticos publicados al día siguiente reflejan asimismo el inusitado interés que suscitó en la crítica musical este acontecimiento.

**El diferente *status* de los críticos musicales: primero los de ópera y después el resto.**

En los episodios operísticos más relevantes (un estreno importante o una representación de una compañía de calidad) era cuando salían a relucir los auténticos críticos musicales. Para ellos, un evento así significaba la ocasión

esperada, aquella en la cual podían demostrar a sus lectores que eran mucho más que simples musicógrafos. Las grandes plumas de la crítica periodística, sin embargo, no aparecían cuando se trataba de espectáculos del género lírico. Las críticas de zarzuela, de opereta, de revista musical o de cualquiera de las variedades líricas que generaba el teatro musical español eran encargadas, habitualmente, a otros musicógrafos: los de segundo fila. Y hemos de afirmar -sin pretender con ello menoscabar la labor de estos abnegados cronistas- que en general se perciben diferencias sustanciales, tanto en la forma de realizar la función crítica como en el contenido de los textos críticos, que denotan una menor preparación musical y un grado inferior de capacidad analítica por parte de estos cronistas.

En realidad, el estudio de los hábitos periodísticos de la prensa valenciana nos revela que existía una especialización entre los críticos: unos se ocupaban de la música *culta* y otros de la considerada *popular*. En la primera categoría entraría la ópera, los géneros derivados de la música instrumental (música sinfónica, de cámara, para solista, etc.) y la música vocal (religiosa fundamentalmente); en el segundo grupo se encuadrarían todas las manifestaciones del género lírico, con la zarzuela como representación artística más importante.

Esta diversificación de la función crítica era una práctica habitual en los diarios valencianos, solamente contravenida cuando contingencias laborales de la empresa, o alguna causa de índole personal, impedían que los musicógrafos de costumbre ejercieran su cometido. De ahí que en determinadas circunstancias encontremos cronistas de zarzuela que hacen crítica de ópera o viceversa. Incluso a veces,



cuando no se podía disponer de personal especializado, se recurría a cualquier redactor del periódico para realizar una crítica de emergencia.

La división de los musicógrafos en dos categorías y la diferente consideración profesional que de ello se derivaba eran consecuencia directa del distinto reconocimiento artístico que tenían unos géneros musicales respecto a otros. Por esa razón, los críticos que se ocupaban de la música *culta* gozaban de un *status* superior a los encargados de la zarzuela o de las otras modalidades del género lírico.

### **La discriminación de la zarzuela respecto a la ópera y su reflejo en la crítica musical.**

Esta divergencia valorativa venía de antiguo. Posiblemente tenga su origen en la rivalidad que existió, durante el siglo XIX, entre partidarios de la ópera y de la zarzuela. La competencia entre ambos géneros propició abundantes campañas de opinión en la prensa y en los círculos musicales. Los prebostes de la cultura musical en España, detractores en su mayoría de la zarzuela, representaron la opinión dominante en este litigio. Ellos promovieron, muchas veces con razones de peso y otras mediante simples arbitrariedades, un discurso que arraigó en la opinión pública. La consigna principal de este discurso era: la zarzuela es un género menor destinado a saciar las veleidades artísticas de las clases populares.

Esta idea se convirtió en un cliché que los militantes del pensamiento estético dominante utilizaron continuamente para intentar moldear, con éxito relativo, el criterio de los aficionados a la música valencianos. Para entenderlo, quizás sólo

baste leer lo que opinaba de la zarzuela Rafael Mitjana (1869-1921), uno de los padres de la musicología moderna en España:

*La zarzuela es una concepción artística mediocre, de un gusto discutible, a la cual es preciso considerar sólo como pasatiempo.*<sup>264</sup>

En Valencia, la minoría elitista que pilotaba el timón de la cultura musical fue la encargada de mantener vigente la discriminación artística que sufría la zarzuela respecto al género operístico. Para ello, ejercía una clara influencia, principalmente a través de los medios de comunicación, sobre los sectores musicales profesionales y sobre el público en general. Recordemos aquella frase -citada ya en el capítulo de los focos musicales en la Valencia de principios del siglo XX- que publicó el diario *Las Provincias* en 1866 refiriéndose a las temporadas de zarzuela que se avecinaba en el Teatro Principal: *el triste espectáculo de la degenerada zarzuela.*<sup>265</sup>

Estos guardianes de las esencias musicales -entre los que se encontraban algunos de los más importantes críticos valencianos- utilizaban todos sus recursos para fijar y divulgar los criterios artísticos que debían guiar la actuación de los promotores musicales en Valencia y para intentar moldear el pensamiento estético de la opinión pública. Su persuasivo mensaje caló tan profundamente en el pensamiento de los valencianos que durante mucho tiempo -y aun hoy en día- perduró la idea de que cualquier título operístico tenía garantizado *per se* su valor

<sup>264</sup> GARCÍA DELGADO, J.A. (dir.): *Las zarzuelas. Op. cit.*, p. 59.

<sup>265</sup> *Las Provincias: Cincuenta años de teatro Principal*, 31 de enero de 1916.

artístico; es decir, por su propia condición genérica de ópera. Aunque esto no fue óbice para que el gran público prefiriera la zarzuela, al considerarla un tipo de expresión artística más cercana a su universo estético y emocional.

La zarzuela representa el caso contrario a la ópera: cada nueva obra debía vencer numerosos obstáculos para poder alcanzar el reconocimiento artístico de la crítica y de la sociedad cultural valenciana. El obstáculo más importante: el lastre artístico negativo que cualquier obra de zarzuela arrastra por su adscripción genérica. Los compositores de zarzuela tuvieron que vivir siempre con el complejo que esa arbitrariedad les producía. Su trayectoria profesional fue, en muchos casos, una lucha personal por conseguir una dignidad artística que por su condición de autores líricos se les negaba. Algunos intentaron mitigar ese complejo probando suerte con la ópera, contribuyendo con su iniciativa a la consolidación de una ópera nacional que nunca llegaría a cuajar. Otros, en cambio, optaron por luchar por la reivindicación de la zarzuela. De ese empeño salieron títulos memorables.

Significativas, en ese sentido, son las palabras que Gomá escribió sobre el maestro Amadeo Vives. Pertenecen a la crítica del estreno de la ópera *Balada de Carnaval* que se celebró el 20 de marzo de 1920:

*El maestro Vives, sujeto, como otros músicos españoles de talento, a la forzada producción de un invertebrado género chico, aprovecha siempre que puede las ocasiones para cultivar ambientes de más elevada categoría artística, ya que para ello posee capacidad. Es una tendencia digna del mayor respeto y digna de que se la acoja con efusiva cordialidad. En «Balada de Carnaval» aparece el maestro Vives hábil e inteligente compositor, conocedor seguro de las formas musicales y de la orquestación. Las ideas, en «Balada de Carnaval», ofrecen un vario valor; hay algunas de bello concepto; otras no llegan a ser tan felices. Siempre, sin embargo, domina en la ópera una cierta probidad, una cierta nobleza. Ahora bien: no sabemos si esto ha sido resultado del esfuerzo consciente o por no haber sobrevenido*

*tan pródigamente como otras veces al maestro la inspiración de un carácter fácilmente propenso a la popularidad amplia y banal.*<sup>266</sup>

### **Los hábitos heredados y la evolución del modo de ejercer la crítica musical.**

Los musicógrafos -herederos de una tradición que gozó de su mayor apogeo en las temporadas de ópera decimonónicas- habían seguido hasta bien entrado el siglo XX unos hábitos comunes en la manera de ejercer la crítica. Se limitaban a resaltar la brillantez social de los acontecimientos musicales y el pedigrí de los asistentes más distinguidos. Por lo demás, unas cuantas líneas para reseñar el programa ejecutado e introducir cuatro frases tópicas sobre los intérpretes y su labor artística. Todo ello aderezado con adjetivos extremados y reiteradas evocaciones al carácter poético y mágico de la interpretación, quizás en un intento de excusar su propia falta de entendimiento musical.

La tarea de los críticos musicales estuvo condicionada, durante todo este tiempo, por la influencia que ejercían las manifestaciones artísticas multitudinarias (fundamentalmente la ópera y en menor grado la zarzuela) sobre la sociedad musical valenciana. Las críticas relativas a este tipo de espectáculos musicales van siempre dirigidas a un público más numeroso, a diferencia de las referidas a la música instrumental que suelen ser para minorías. El espectro social que abarcan las críticas de ópera o zarzuela es muy amplio y diverso, aunque predomina el público musicalmente menos entendido. Tienen, por tanto, una repercusión mucho mayor. El crítico valenciano cuando escribe de ópera, especialmente, o de zarzuela, siempre

---

<sup>266</sup> *Diario de Valencia*, 21 de marzo de 1920.

parece mirar de soslayo la reacción del público. De hecho, en estos textos críticos, el público siempre está presente como el *contrapeso* que de una forma u otra equilibra el juicio del crítico: unas veces como refuerzo argumental, otras como víctima reprobatoria.

Igualmente, a causa del mencionado predominio de la ópera y la zarzuela, los críticos musicales están más habituados al lenguaje de la ópera y la zarzuela que al de la música instrumental. No es que haya una diferencia abismal pero los textos denotan un conocimiento mayor del medio artístico por parte de los críticos y una mayor familiaridad de éstos con el lenguaje canoro.

Sin embargo, un nuevo entorno musical se va dibujando con trazo grueso en la sociedad valenciana a partir de 1912. En ese nuevo contexto, la ópera y la zarzuela - en menor medida- ya no ejercen su dominio absoluto, ni en la escena ni en la prensa; la música instrumental va ganándoles terreno paulatinamente.

La tendencia que se vislumbra es la de un progresivo declinar de las funciones de ópera en la oferta musical de Valencia. Tal es así que se tuvo que fijar la famosa *cláusula* en los contratos del Teatro Principal para asegurar un mínimo de representaciones de ópera por temporada.

La zarzuela trata de adaptarse a los nuevos tiempos, bien sea rebuscando en el inagotable filón del sustrato popular español o imitando las modas que se imponen en el género lírico europeo (operetas, revistas musicales, etc.). De la inquietud de los autores por ofrecer productos adaptados a las exigencias que los nuevos públicos demandan, proliferan multitud de subgéneros líricos que acaparan la oferta en este ámbito artístico. En realidad, esta expansión de productos musicales no es más que

una reacción autóctona ante la competencia extranjera que sufre el género lírico español de la opereta, la revista y de otro tipo de expresiones de teatro musical. No podemos olvidar las reiteradas quejas de Serrano al respecto, o las reiteradas protestas públicas de autores y cronistas que ven amenazado el futuro de nuestro teatro lírico: ahí está el artículo de Vicente Peydró *El género crítico: La crisis (I) y Las causas y el remedio (II)*, publicado en *El Mercantil Valenciano* los días 6 y 8 de septiembre de 1915, o el firmado en *El Pueblo* por *El pequeño Belcebú*, el 6 de marzo de 1912, con el título de *Musiquería*; ambos artículos transcritos y comentados en el capítulo referente a los focos musicales en Valencia. En cualquier caso, también la zarzuela –aunque todavía con algunos éxitos resonantes- irá viendo mermado su protagonismo en la escena valenciana en años sucesivos.

Tampoco hay que minusvalorar, dentro de este contexto, el daño que causó a la ópera y al género lírico en general la irrupción del cine como medio artístico de masas. Retomemos las palabras que escribió *Eduardus* (López-Chavarri) en aquella crónica musical titulada *Ópera, teatro y público*:

*Tanto más resulta enorme, monstruoso, ese abandono del gran arte, cuanto que la degradación creciente del cine obtiene unas protecciones y un triste consentimiento que indignan.*

*Con cine baratito; y, si es posible, de poca luz en la sala, se medita mejor, y ganan el bolsillo, la cultura y la verdad. Habrá que ir al cine.*<sup>267</sup>

---

<sup>267</sup> *Las Provincias*: “Ópera, teatro y público”, *Op. cit.*, 18 de mayo de 1913.

La progresiva decadencia del arte musical escénico contrastará con el moderado auge de los géneros de música instrumental. La música de cámara tomará un auge notabilísimo a raíz de la creación de la Sociedad Filarmónica en 1912. Los melómanos valencianos que integran esta sociedad tendrán ocasión de escuchar a los principales solistas y grupos de cámara del panorama internacional. Este género será altamente considerado por la crítica que verá en este tipo de manifestaciones un síntoma del avance musical y social que Valencia necesitaba para situarse a la altura de otras ciudades españolas y europeas. La crítica musical valenciana apreciará en este género dos componentes que lo harán especialmente atractivo: un repertorio musical selectivo y un público capaz de apreciar una música destinada a paladares refinados.

La música sinfónica también adquirirá un nuevo protagonismo con la visita de las Orquestas Sinfónicas de Madrid y Barcelona y con la creación de la *Orquesta Sinfónica de Valencia* en 1916. Para los críticos musicales valencianos, con el resurgimiento de la actividad sinfónica, se llenará un vacío existente en la sociedad musical valenciana. El género sinfónico tendrá el apoyo incuestionable de la crítica que luchará denodadamente para que ese tipo de manifestación musical se consolide definitivamente entre los valencianos.

El nuevo contexto musical va a demandar de los críticos nuevas exigencias:

- Deberán ampliar sus conocimientos técnicos y artísticos puesto que la oferta musical va a ser más abundante y variada. Eso conllevará algunos problemas de adaptación.

- Tendrán que prestar más atención a los aspectos estrictamente artístico-musicales y menor preocupación por el enfoque social que siempre había estado presente en el relato de los grandes acontecimientos musicales, sobre todo operísticos.

Ante esta situación novedosa, el crítico musical no tendrá más remedio que reciclarse y reorientar su papel para poder comprender la nueva realidad musical. Asimismo, necesitará adecuar su pensamiento y su lenguaje a los requerimientos que le impone esa nueva realidad. En este proceso de adaptación, desaparecerán algunos críticos, permanecerán unos cuantos y surgirán otros con una mayor preparación musical.

Es evidente que, a partir del nuevo camino que difusamente se adivina en el horizonte musical valenciano, se produce un ligero cambio en el modo de ejercer la función crítica. Se va percibiendo cada vez más nítidamente en la manera de valorar los críticos a los intérpretes: se analizan más específicamente los factores técnicos e interpretativos y se fija la atención en aspectos antes soslayados (la idoneidad del repertorio, cuestiones derivadas del análisis de la forma musical, etc.), el criterio del crítico se nutre de una gama más amplia de valores... Pero a pesar de todo, no puede hablarse, ni mucho menos, de una transformación en el quehacer de la crítica.

La adaptación de los musicógrafos a los nuevos tiempos se centra básicamente en la asimilación de los conceptos relacionados con la técnica instrumental, con su interpretación, con el repertorio y con la sintaxis del discurso musical. Esa son algunas de las claves. Y por ahí habrán de recorrer un largo camino.



Otro aspecto al que han de adaptarse los críticos musicales en esta época es a la constante proliferación de nuevos subgéneros líricos. Las variantes líricas surgen a un ritmo imparable debido a la gran aceptación que tienen entre el público y a los réditos que reportan a los empresarios teatrales. Los autores crean, además, un vocabulario específico para calificar cada obra, realizando auténticos alardes de imaginación semántica. Ante esa avalancha de títulos, el crítico musical se ve impotente para discernir las diferencias artísticas que existen entre unas obras y otras; incluso tiene verdaderos problemas para reconocer de qué género o subgénero se trata.

#### **La catalogación de los géneros: una tarea complicada para los críticos.**

Esta situación dio pie a numerosos malentendidos. No era para menos. Un espectáculo de teatro musical de características similares podía ser designado de múltiples formas: *zarzuela*, *zarzuela cómica*, *zarzuela cómico-extravagante*, *fantasía-mascarada*, *fantasía lírica*, *farsa lírica*, *leyenda lírica*, *profecía lírica*, *sainete*, *entremés*, *apropósito*, *traspunte*, *juguete cómico*, *juguete cómico-lírico*, *comedia musical*, *opereta*, *revista musical*, etc. Tal y como se puede apreciar, la tarea de los críticos no era nada fácil, algunos géneros o subgéneros de los citados tienen características distintivas pero en la mayoría de los casos es imposible buscar matices diferenciales.

En ocasiones, el origen del conflicto está en la misma concepción de la obra. Por ejemplo, algunos títulos se concibieron como óperas y, sin embargo, presentan rasgos que las identifican con la zarzuela.

Las óperas españolas estrenadas durante el período 1912-1923 fueron: *Gala Placidia* de Jaime Pahissa (se estrenó el 12 de enero de 1913), *Maruxa*, de Amadeo Vives, cuyo estreno en Valencia tiene lugar el 18 de diciembre de 1914, *Las golondrinas* de Jose M<sup>a</sup> Usandizaga (estrenada el 21 de enero de 1915), *La vida breve* de Manuel de Falla (8 de febrero de 1916), *El gato montés* de Manuel Penella (estrenada el 22 de febrero de 1917), *Balada de carnaval* de Amadeo Vives (ópera en un acto que se estrenó el 20 de marzo de 1920) y *Glorias del pueblo* de Rafael Millán (estrenada el 14 de noviembre de 1922).

La catalogación de algunas de estas obras como *óperas* es asunto de debate. El uso laxo que se hace del término *ópera* permite clasificar de ese modo algunas obras que *sensu strictu* no sería posible hacerlo. Aunque hay evidentes diferencias entre la ópera y la zarzuela –tal cual señalamos en el capítulo relativo a los focos musicales- no se puede ocultar que entre las llamadas óperas españolas y las zarzuelas hay, en muchos casos, elementos concomitantes: la estructura, la ambientación dramática, el contenido de los libretos, los materiales musicales. Este parentesco de género ocasiona confusión, no solo entre los críticos musicales sino también entre los propios autores.

A veces, son los mismos compositores los que se empeñan en colocar forzosamente la etiqueta de *ópera* a alguna de sus obras líricas, convencidos sin duda de que así ellos y sus obras tendrán un mayor reconocimiento musical y social. Manuel Penella califica su propia obra *El gato montés* como *ópera popular en tres actos*. El compositor Rafael Millán cataloga *Glorias del pueblo* como una ópera.

Sobre este particular, escribe ácidamente el crítico musical Miñana. El texto se titula *Lo que Millán entiende por ópera* y se publicó con motivo del estreno de la obra:

*¿Qué ha querido hacer Millán? Una ópera cómica. ¿Y la ha hecho? No. «Glorias de pueblo» no es una ópera cómica ni muchísimo menos. La calificación que ha dado Millán a su obra, nos parece algo inaudito. La ópera tiene una forma, unas leyes externas, inalterables y concretas, que no existen ni aún superficialmente en «Glorias de pueblo». Esta obra es desconcertante, descabellada: si yo la hubiese de encasillar de alguna manera, me resolvería a titularla «divertimento cómico-lírico» Y con esto me quedo. Pero ¡ópera! De ningún modo. (...) Ópera cómica es «El barbero de Sevilla»... «Glorias de pueblo» es simplemente un recuerdo de nuestra buena zarzuela grotesca, al estilo de «Campanone».*<sup>268</sup>

En muchos casos los mismos cronistas musicales contribuyeron a aumentar el barullo. Especialmente difícil debió resultar para el sector de críticos ocasionales que desempeñaron este menester de forma accidental.

Hay numerosos ejemplos de confusión de género en todos los periódicos, distinguiéndose en este dudoso honor *La Correspondencia de Valencia* y el *Diario de Valencia*:

- Ignacio Vidal, crítico de *El Mercantil Valenciano*, dice textualmente en una crítica del 30 de noviembre de 1912: la zarzuela *Marina*, cuando el propio autor la considera una ópera.
- En una crónica de López-Chavarri, del 20 de diciembre de 1918, (firmada como E.) se habla de *La princesita de los sueños* de Enrique Granados hijo como una opereta. Todos los demás diarios la califican como zarzuela.

<sup>268</sup> *La Voz Valenciana*, 11 de noviembre de 1922.

- El estreno de *El diablo en coche*, ocurrido el 30 de enero de 1913. El texto de *La Voz de Valencia* empezaba así: *Se estrenó anoche en Ruzafa una especie de zarzuela...*<sup>269</sup>
- En *La Correspondencia de Valencia* encontramos un surtido inagotable de ejemplos. Verbigracia: en la crítica musical dedicada al estreno de *El amor brujo* de Manuel de Falla, se considera esta obra como un *apropósito*.<sup>270</sup> Otro ejemplo es una crítica, referida a la representación de la ópera *Maruxa* en el Teatro Principal, que se iniciaba de la siguiente manera: *Con la opereta "Maruxa" se despidió anoche del público valenciano...*<sup>271</sup> Por otro lado, en la crítica del estreno de *Las Golondrinas*, publicada el 22 de enero de 1915, se califica la obra como una zarzuela a pesar de que el autor públicamente la haya denominado ópera.
- El *Diario de Valencia* es otra fuente repleta de ejemplos de este tipo. Los dos casos citados a continuación son pertinentes, puesto que confunden una zarzuela con una opereta y viceversa. En el primero, una crítica del día 20 de junio de 1914, se dice: *Con grandioso éxito se representó anoche la popular opereta "¡Si yo fuera rey...!"*<sup>272</sup> En el otro texto crítico el cronista escribe que se representó la zarzuela *El conde de Luxemburgo*<sup>273</sup>. Por último, relatamos el caso más sorprendente. En el comentario referido al teatro Lírico, que aparece dentro de la sección *Teatros*, se puede leer: *Hoy*

<sup>269</sup> *La Voz de Valencia*, 31 de enero de 1913.

<sup>270</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 20 de mayo de 1915.

<sup>271</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 10 de febrero de 1916.

<sup>272</sup> *Diario de Valencia*, 21 de junio de 1914.

<sup>273</sup> *Diario de Valencia*, 3 de abril de 1916.

*se presentará por primera vez en las matinés la hermosísima opereta “La canción del olvido”.*<sup>274</sup>

Para prevenir posibles errores de esta índole, algunos críticos –no muy versados en el tema- optaron por utilizar la palabra *obra* que tiene un significado más ecléctico, neutro y, sobre todo, menos comprometedor. De esta forma, se ahorran complicaciones.

Si existía un alto grado de confusión en los musicógrafos sobre los géneros musicales ya consolidados, no digamos en los menos explorados. Uno de los géneros incipientes en el panorama musical de principios del siglo XX y posiblemente el más determinante en la evolución del lenguaje musical durante esa centuria es el jazz. Desde la perspectiva actual es curioso observar la opinión que de esta nueva música tenían algunos de los críticos musicales de aquella etapa. Veamos el siguiente ejemplo: un fragmento del artículo titulado *Jazz Band o Música Cubista* que se publicó en la prensa valenciana, el día 8 de noviembre de 1918. La visión que se aporta sobre este nuevo estilo de expresión musical, comparando el jazz con la *murga gaditana* o con una *música de guerra*, es muy negativa. El texto lo firma WYLM:

*Una cosa que ya conocíamos bien nosotros con el nombre de “murga gaditana” (...) Evidentemente se trata de música de guerra, por cuanto en estas orquestas explosivas se*

---

<sup>274</sup> *Diario de Valencia*, 30 de noviembre de 1916.

*reconoce con facilidad el estampido del cañón, el traqueteo de las ametralladoras y el silbar de los obuses...*<sup>275</sup>

No puede decirse que el anterior cronista afinara en sus apreciaciones, sobre todo si se tiene en cuenta la evolución posterior del jazz. Unas veces los críticos aciertan en sus pronósticos y otras no. El tiempo es el juez inapelable que dictamina sobre los aciertos y los errores de la crítica. En cualquier caso, este ejemplo sirve para demostrar que cada crítica musical periodística es un reflejo de las circunstancias de diversa índole (políticas, económicas, sociales, culturales, etc.) que determinan cada época histórica. A partir de 1912, esas circunstancias propiciaron un cambio en el contexto socio-musical valenciano. Se crearon nuevas formaciones musicales, se fundó la *Sociedad Filarmónica Valenciana* y hubo un auge manifiesto de géneros musicales anteriormente casi ignorados. Este nuevo entorno tuvo su incidencia en la forma de ejercer la función crítica. Sin embargo, no hubo un cambio radical. De ningún modo se puede llegar a esa conclusión: decir que la crítica deja de ser esencialmente *impresionista*, abandonando el patrón acuñado por la crónica romántica, y se convierte en *formalista* supondría una temeridad por nuestra parte. Pero sí que podemos afirmar que se produjo un leve ajuste en el enfoque de la crítica musical.

---

<sup>275</sup> *Las Provincias*, 8 de noviembre de 1918.

### 6.5.3. LA CRÍTICA MUSICAL Y SUS PROTAGONISTAS.

#### 6.5.3.1. LA CRÍTICA MUSICAL Y SU DESTINATARIO ÚLTIMO: EL PÚBLICO.

El público, durante todos estos años, está constantemente en el ojo del huracán de la crítica musical. Por un motivo o por otro, casi siempre acaba siendo responsable del éxito o del fracaso de un acontecimiento musical. Se le recrimina, en ocasiones, su abulia cultural, patentizada en la falta de asistencia a los teatros o a las salas de concierto. Otras veces, en cambio, al público se le culpa por el comportamiento contrario; es decir, por su abusiva presencia en espectáculos –que al entender de la crítica- son de ínfima calidad artística. La actitud de los críticos con el público la podemos sintetizar con el siguiente dicho castizo: *ni contigo ni sin ti tienen mis males remedio*.

Los propios críticos consideraban entonces, y seguramente ahora también, que entre los deberes éticos que conlleva el ejercicio de la crítica está el de aleccionar adecuadamente al público. Forma parte de la función orientadora de la crítica. En el cumplimiento de ese cometido, los críticos han cargado las tintas contra el público muchas veces y buena parte de ellas de forma gratuita. Siempre ha supuesto para ellos un recurso fácil con el que quizás han intentado disimular su carencia de argumentos. Aunque es cierto también que la historia de la música está repleta de casos donde el juicio del crítico, después de nadar contracorriente y de enfrentarse inicialmente al criterio popular, se reivindicó con el paso del tiempo. La labor de los críticos ha sido decisiva en este sentido. Eso al menos hemos de reconocerlo.

Cuando en su quehacer los críticos musicales valencianos abordan el papel del público, ponen el acento en los siguientes aspectos:

- La escasa repercusión entre el público de acontecimientos musicales de primera magnitud y la masiva aceptación de otros con menos méritos artísticos.
- El poco interés del público por propuestas novedosas que se alejan del consumo artístico habitual. Es conservador en el gusto y responde negativamente a determinadas novedades, como se demuestra con los estrenos de *Tristan e Isolda* o *El amor brujo*.
- Los gustos musicales del público. Su predilección por los divos. La influencia de la ópera en las costumbres del público: la claqué.
- La falta de apoyo a determinados géneros musicales. El público valenciano suele desentenderse generalmente de la música de cámara y, en menor medida, de la sinfónica. Sigue con mayor asiduidad el género lírico. En la música para solistas, su respuesta está en función del cartel del artista y de las expectativas *sociales* que éste genera.
- El análisis del público, y de su forma de proceder ante el hecho artístico, a partir del substrato social al que pertenecen. La crítica enfatiza especialmente en la poca implicación de las clases altas de la sociedad en el consumo de música clásica. Un criterio bastante compartido entre los cronistas musicales de esta época es que debiera ser este sector social el que, por cultura y formación, arrastrara al vulgo al cultivo del gran arte.



- La limitada preparación, cuando no ignorancia, del público valenciano para apreciar cierto tipo de música.
- El gusto estético del público valenciano: cuál es y cuál habría de ser. ¿Por qué unas propuestas artísticas tienen éxito y otras no?
- El esfuerzo económico que supone para los empresarios organizar eventos musicales de gran nivel artístico y la decepción que representa el insuficiente respaldo del público.

### **El público ante la oferta artística.**

El estudio de la crítica mediante los testimonios periodísticos registrados en la prensa valenciana de la época, nos permite distinguir tres situaciones donde se remarca especialmente el papel del público:

1. Cuando se trata de grandes eventos.
2. Cuando se celebran estrenos o se presentan novedades.
3. Cuando se ofrecen propuestas musicales que suscitan un gran interés en la crítica pero escaso interés en el público.

Sobre el comportamiento del público ante acontecimientos artísticos de gran relevancia no se pueden extraer conclusiones generales. Hubo bastantes ocasiones –tal y como iremos observando a lo largo de este estudio- en que sí hubo un respaldo del público acorde con la magnitud del evento: representaciones de ópera con un gran cartel, determinados conciertos de artistas extraordinarios, estrenos de zarzuelas importantes, algunos conciertos sinfónicos, etc. Sin embargo, también se

dieron momentos artísticos trascendentes en los cuales la crítica expresó su malestar con el público por no saber estar a la altura de las circunstancias.

Uno de los ejemplos que mejor ilustra la falta de implicación del público, ante una oferta musical que la crítica entendía de primera magnitud, lo encontramos en el estreno de la ópera *Tristan e Isolda* de Ricardo Wagner en Valencia. Corría el 10 de mayo de 1913, treinta años después de la muerte del compositor.

La promoción del estreno del drama wagneriano había sido exhaustiva en toda la prensa valenciana. Muchas de las primeras firmas de la crítica musical habían publicado sendas crónicas sobre la trascendencia del evento, desmenuzando los entresijos de esta obra cumbre de la historia de la música. Las condiciones previas con las que se presentaba el espectáculo eran óptimas: un elenco extraordinario de voces en el que destacaban Francisco Viñas, Teresina Burchi, Domenico Viglione-Borguese, Virginia Guerrini, y Conrado Giralt. Los decorados eran nuevos, pintados *ex profeso* por el escenógrafo catalán Ros i Güell. La orquesta dirigida por un competente director, el maestro Lamote de Grignon. Todo parecía presagiar un éxito rotundo. Sin embargo, la asistencia de público fue escasa, a excepción de las localidades más baratas.

Toda la prensa valenciana reaccionó de forma unánime. Los críticos musicales, sin excepción, lamentaron la pobre afluencia de público ante tal acontecimiento.

Vicente Marín escribe lo siguiente en el *Diario de Valencia*:

*Fui anoche al teatro con la esperanza de ver la sala más concurrida que de costumbre, y me vi defraudado. Ni el estreno de la grandiosa obra del gran Wagner es capaz de llevar gente a nuestro primer coliseo; sólo en las alturas hubo lleno<sup>276</sup>.*

La función se repitió el día 13 con el mismo reparto. El aforo del teatro Principal presentó el mismo aspecto semivacío que la vez anterior:

*Anoche se repitió la representación de la grandiosa producción de Wagner, “Tristan e Iseo”. Como de costumbre, en la sala se estuvo en familia: sólo en las alturas hubo lleno.<sup>277</sup>*

Días más tarde al estreno de *Tristan e Isolda*, López Chavarri escribió una crónica musical, titulada *Ópera, teatro y público*, en la que exponía claramente su opinión sobre los hechos acontecidos. El contenido de este texto, coincidente con la línea argumental de los testimonios anteriormente expuestos, describe el absentismo del público valenciano ante propuestas artísticas de primer orden y analiza irónicamente los posibles motivos de esa actitud:

*Hemos tenido una corta temporada de ópera en donde al público valenciano le han sido presentados grandes, eminentes artistas, y un estreno, el de una colosal obra wagneriana, «Tristan e Isolda». Ello era bastante para que Valencia entera hubiese manifestado la mayor curiosidad, el mayor entusiasmo, toda la expectación posible, y llenase el Teatro Principal.*

*Tanto más cuanto que este acto constituía, por parte de la empresa, un caso inaudito, sin precedentes. Aquí, en donde se han anunciado tantas y tantas veces «grandes representaciones» de ópera para dar al público, unas a manera de zarzuelas (cobradas a*

<sup>276</sup> *Diario de Valencia*, 11 de mayo de 1913.

<sup>277</sup> *Diario de Valencia*, 13 de mayo de 1913.

precios muy subidos, con cantantes inverosímiles y directores de orquesta más inverosímiles), y el público acudía para aplaudir tales cosas, diciendo que ante todo era de alabar la buena intención de las empresas que tal procuran.

Pues bien; ahora una empresa quiere hacer bien las cosas, expone todo su dinero, trae artistas tan buenos como pocas veces se habían oído en nuestro Principal, y el teatro se ha visto abandonado por el mejor público.

¡Cómo! «Tristan e Iseo», Wagner, Viñas, Viglione Borghese, la Burchi, Lamothe de Grignon, ¿no merecen de la culta Valencia una cortés acogida? Constantemente oímos decir a los que se dan de aficionados a la ópera que en Valencia nunca se escuchan buenas óperas por buenas compañías. Y ahora que pasa por el Principal una ráfaga de gran arte (y corta, lo cual la hace más soportable, de grandes artistas; se comete con esos artistas, acostumbrados a cantar en los primeros teatros del mundo, la misma tristísimo desatención, el mismo sonrojante desdén que se cometió con Italia Vitaliani, no hace muchos días, en el mismo teatro.

No parece sino que aquel mote de «atenienses» con que vanamente nos quisimos pavonear un día, sea hoy, para nuestros públicos de ópera, una triste palabra que tiene la desgracia de ser frase... de mala sombra. ¡Buena está resultando la Atenas de Guadalaviar!

El «absentismo» de ciertas gentes puede ser un acto de cultura; pero en la ocasión presente, de lo más opuesto.

Tanto más resulta enorme, monstruoso, ese abandono del gran arte, cuanto que la degradación creciente del cine obtiene unas protecciones y un triste consentimiento que indignan.

Que era cara la ópera última del Principal, se ha dicho. Por el mismo precio de las localidades más costosas, hay en otras partes óperas admirablemente presentadas... Sí, más decorado, más músicos, más cantantes hay en esos grandes teatros; pero allí hay abonos de ocho meses y más; ¿cuánto se verá aquí eso?

Lo que hay es que el apocamiento y la cursilería lo invaden todo. A ciertas clases de público se les puede aplicar en nuestra ciudad lo que dice el gran Jacinto Benavente a los que tampoco gustan de los conciertos. Donde el insigne escritor dice conciertos, nosotros podemos decir conciertos y ópera, refiriéndonos a nuestro primer teatro. Dice así Benavente:

«De cualquier modo, vuestra ausencia de los conciertos no marca un buen punto en vuestra cultura, ni en vuestro interés por el arte nacional. Claro es que vuestras razones tendréis para no asistir, si la decisiva fuera la del aburrimiento –aburrirse con Beethoven ya es una distinción como otra cualquiera- hay un medio de conciliarlo todo: podéis pagar vuestro abono y regalarlo después a familias modestas que, sin duda, agradecerían el regalo. ¡Que sería esto una primada! No lo niego; pero yo os hablo en nombre de la distinción, y eso es lo que hacen en otras partes las personas distinguidas cuando se creen en el caso de proteger el arte de su patria; pagan, y cuando el espectáculo les agrada, asisten, y cuando no, regalan su localidad o se quedan en casa, pero no chinchorean a empresas y autores exigiendo obras especiales y cambios de función por no perder un solo día y sacarle jugo al abonito. Y no cuidarse del dinero, ni del cartel, eso es lo chic ».

Luego de esas palabras solo podemos pensar una cosa, es absurdo que en Valencia se exija a los empresarios del Principal eso de la ópera de primer orden.

Con cine baratito; y, si es posible, de poca luz en la sala, se medita mejor, y ganan el bolsillo, la cultura y la verdad.

*Habrá que ir al cine.*<sup>278</sup>

EDUARDUS

El retraimiento del público experimentado con el estreno de *Tristan e Isolda*, y su reflejo posterior en las crónicas periodísticas musicales, no fue un hecho aislado sino que más bien se trató de la confirmación de una constante que se repetiría durante estos años.

Por citar un ejemplo cronológicamente anterior, las funciones que la compañía del maestro y empresario Arturo Baratta realizó en el teatro Principal fueron reseñadas por la crítica valenciana como un caso ilustrativo del escaso interés del público hacia ese tipo de oferta musical. El crítico Vicente Marín, del *Diario de Valencia*, se hace eco de la pobre asistencia de público a la representación de *Tosca*, en su crónica del 22 de septiembre de 1912. Así lo atestigua también el crítico, anónimo en este caso, de *La Correspondencia de Valencia*, con su crónica referida a la función del día 23 en la que se representó *La Bohème*. Lo mismo se pone de manifiesto en la crítica anónima de *Las Provincias*, publicada el 1 de octubre de 1912, sobre la función de ópera, celebrada la noche anterior, en la que se interpretó *Rigoletto*.

Y lo mismo sucede en críticas posteriores. Ignacio Vidal, crítico de *El Mercantil Valenciano*, se queja reiteradamente de lo mismo: el público no responde como debiera ante estímulos artísticos de primer orden. Puede valer como muestra su crítica de la ópera *Gli Ugonotti* del día 4 de marzo de 1914.

---

<sup>278</sup> *Las Provincias*: “Ópera, teatro y público”, 18 de mayo de 1913.

Vicente Marín, del que ya hemos hablado, mantiene una tónica similar en el *Diario de Valencia*. El 18 de enero de 1916, en la crítica correspondiente a la representación de *Rigoletto*, escribe: *Del público digo lo que de la voz del tenor: más vale no hablar.*<sup>279</sup> También *La Voz de Valencia* y *El Pueblo* siguen pautas idénticas al señalar constantemente la dejadez de público valenciano, incapaz de apoyar con su presencia ni siquiera los proyectos artísticos de mayor calidad.

Se observa pues, en los casos citados y en otros más, un comportamiento casi mimético de los cronistas musicales valencianos que, desde sus respectivos periódicos, hacen causa común frente al problema a combatir. Este alineamiento de los críticos funciona por oleadas ya que el tema del público es recurrente: desaparece y vuelve a aparecer tras algún hecho desencadenante.

Son bastantes las ocasiones en que los representantes de la crítica constatan el repudio del público a una propuesta musical concreta. En algunas de esas ocasiones, dicha reacción se comprende y hasta se justifica; otras veces, en cambio, además de no entenderse, se juzga negativamente. Hay muestras abundantes de esta manera de actuar de la crítica. Hemos hablado del estreno de *Tristan e Isolda*, veamos ahora otros ejemplos que adquirieron una especial significación con el paso de los años.

Uno de los casos más sorprendentes, visto desde la perspectiva actual, ocurrió con el estreno en Valencia de *El amor brujo*. Este drama musical de Manuel de Falla se estrenó en el teatro Eslava el 19 de mayo de 1915. Es especialmente pertinente porque describe la división de la crítica y la reacción masivamente contraria del

---

<sup>279</sup> *Diario de Valencia*, 18 de enero de 1916.

público frente a una novedosa obra que se apartaba -¡tampoco tanto!- de los convencionalismos musicales al uso. Nos es útil además para analizar, por una parte, la valoración coincidente de una parte de la crítica con el sector mayoritario del público que acogió fríamente este estreno. Y, por otro lado, porque nos permite apreciar la actitud de un pequeño grupo de críticos musicales que supieron reconocer los aciertos musicales de una obra que para casi todos pasó sin pena ni gloria. Cuando se habla negativamente de la función de la crítica musical, a veces muchos olvidan que en casos como el referido fueron algunos críticos los que en su día vindicaron la valía de una obra musical que en la actualidad es reconocida y apreciada como una obra de arte musical.

La crítica publicada en *Las Provincias* describía la reacción negativa de la mayoría de los asistentes al estreno de esta *gitanería*, como la definía el autor del libreto, Martínez Sierra. El público, según el crítico musical anónimo de este periódico, se mostró desorientado ante una manifestación artística que no entendía. En cualquier caso, el cronista resaltó las virtudes musicales de *El amor brujo* y las excelentes dotes interpretativas de Pastora Imperio, señalando además, muy apropiadamente, que esta no era una obra para degustarla de forma rápida sino que requería un tiempo de adaptación:

*(...) Anoche se hallaba esta obra completamente fuera de ambiente, La masa del público creyó que iba a ver las vulgares escenas de “varietés”; la mentalidad espectadora no tenía flexibilidad para acomodarse a aquel espíritu nuevo, vistoso y de una aspiración de arte muy depurada... y no siempre bien manifestada al exteriorizarse en el teatro.*

*De aquí la sorpresa, la desorientación, la incompreensión general, y... el que algún respetable bípedo quisiera dar su poción con los pies, si bien se impusieron los que aplaudían.*

*Luego había la música. Un prodigio de colorido instrumental, una maravilla de arte, pero, no estaba hecha para los oídos que solo buscan el sonsonete del tango vulgar y de la fácil copla del café-concert. Y, en cuanto ideas, posible es que ofrezca alguna persistencia en una misma manera.*

*Nosotros al ver la actitud de algún impaciente “filarmónico”, recordábamos la frase de otro músico célebre que se llamó Hans Bulow: “Cuando hacen carambola una partitura y una cabeza y suena hueco, la culpa no suele ser de la partitura.*

*Y había, sobre todo, lo esencial, Pastora Imperio, que en el primer cuadro (el más bello de todos) era una evocación milagrosa de figuras de Anglada (...)*

*¡Pero el público está acostumbrado a otra cosa en nuestros días, especialmente el público que se figura ir a encontrar el espectáculo que ordinariamente ofrecen las “varietés” en boga.*

*Y la obra de ayer no tiene nada de esto. Es...el diamante en el patio de la granja.*

*Desde luego, la fantasía de ayer no tiene picardía teatral para entretener a toda clase de público.*

*Y sus cualidades buenas, así como el gran arte de Pastora Imperio, no todos pueden apreciarlos al pronto.<sup>280</sup>*

Dos críticos más, aparte del citado, valoraron positivamente esta obra: el de *La Correspondencia de Valencia* y el de *La Voz de Valencia*. Ambos insistieron en las excelencias de su música y en la incompreensión mayoritaria del público. El crítico de *La Correspondencia de Valencia* incide particularmente en el talento artístico de Falla, *maestro español que ha visto el alma de su país a través de su temperamento, formado en el extranjero*; en la calidad de su música -*género de exportación*, dice- que contrapone a la chabacanería de la música de moda. También vaticina que finalmente esta será una obra que el público asimilará y podrá admirar:

---

<sup>280</sup> *Las Provincias*, 20 de mayo de 1915.



*Sin la existencia de este admirable artista que subyuga y atrae al público con el ritmo maravilloso de sus danzas y el ensueño que pone en sus acentos, no hubiera habido forma de llevar a la práctica tan admirable empeño. Es más, estamos seguros de que el propósito no hubiera surgido.*

*“Amor brujo” es un propósito fino, delicado...*

*Es “Amor brujo” un género de exportación y ello nos congratula, porque fuera de España aprenderás a conocernos y comprenderá que lo que se les exhibe por esos “Cabarets” ni es lo “nuestro” ni el encanallamiento, la chabacanería o la insulsez pueden ser considerados como encarnación genuina de nuestro arte popular (...)*

*Y aquí, precisamente, tenemos la explicación de la actitud de cierta parte del público. No quiso o no supo abstraerse a la obsesión del “Salón de Varietés”, y se creyó defraudado. Claro es que ello fue una impresión momentánea, y que la obra “entrará” en el público. No deja de ser brillante piedra preciosa, porque el chiquillo que la encuentra en el arroyo desconozca su mérito<sup>281</sup>.*

Las críticas publicadas en los restantes periódicos fueron bastante nocivas.

Mascarilla, en *El Mercantil Valenciano*, resalta la protesta del público ante la representación y señala el fracaso de la obra *por demasiado buena*:

*Tres genios hubieron de reunirse para la escasa labor de entremés, brujería, infundio, o como quiera llamarse, y los tres se hundieron ante la protesta del público.*

*(...) ni el arte extraordinario de ésta (Pastora Imperio), ni el nombre de Martínez Sierra, ni los grandes conocimientos musicales de Falla, consiguieron llevar al público el convencimiento de la bondad de “El amor brujo” (...)*

*Otros públicos como el de Valencia nos darán la razón, porque no les agradará la obra, no por mala, sino por demasiado buena, por inadecuada<sup>282</sup>.*

Especialmente demoledoras fueron las críticas publicadas en *El Pueblo y Diario de Valencia*. El crítico del primero de estos rotativos califica la obra de soporífera y

<sup>281</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 20 de mayo de 1915.

<sup>282</sup> *El Mercantil Valenciano*, 20 de mayo de 1915.

describe el pataleo con que un sector del público mostró su disconformidad con el espectáculo:

*Gitanería llama el autor a la producción escénica de anoche estrenada, y aunque sólo se escribió esta obrita para lucimiento de Pastora Imperio, no se ha logrado más que fatigar al público, porque tanto el libro como la música, no pueden ser más soporíferos.*

*El maestro Falla no ha dado esta vez muestra alguna de originalidad e inspiración, y a pesar de la fama de que viene precedido el joven compositor, su partitura tampoco fue del agrado de los espectadores, iniciándose un ligero pataleo durante el preludio del segundo cuadro.<sup>283</sup>*

El crítico anónimo del *Diario de Valencia* adjetiva la música de Falla como *bonitilla* (sic) y se permite el lujo de enmendar la plana al maestro gaditano en sus conocimientos técnicos de composición. Resalta, asimismo, la disconformidad del público:

*Gitanería titula la obra su autor señor Martínez Sierra y en verdad que ha acertado al darla ese nombre, pues no se le puede conceder mayor importancia, ya que en nada ha de aumentar la fama del ilustre comediógrafo.*

*La música del maestro D. Manuel de Falla es bonita; pero modestamente hemos de confesar que el Sr. de Falla confunde el desarrollo del tema con la repetición (...)*

*El público recibió la obra con marcadas muestras de desagrado, tanto que hasta diez minutos después de terminada la representación duró la protesta, u aún en la calle continuaban los comentarios de censura.<sup>284</sup>*

---

<sup>283</sup> *El Pueblo*, 20 de mayo de 1915.

<sup>284</sup> *Diario de Valencia*, 20 de mayo de 1915.

A diferencia de lo sucedido con *El amor brujo*, el estreno de *La vida breve* del mismo autor, el 8 de febrero de 1916, fue recibido muy favorablemente por toda la crítica valenciana. Aparte de esta coincidencia general, hubo otra: la indiferencia con que acogió el público la presentación de la obra.

*Mascarilla*, el crítico que el año anterior había juzgado duramente a Falla en el estreno de *El amor brujo*, exaltó esta vez las cualidades musicales de esta ópera o drama lírico, que es como este cronista catalogó *La vida breve*. En su crítica, *Mascarilla* muestra su desacuerdo con la actitud del público, aun admitiendo que ese proceder no es de su agrado:

*No nos gusta ir contra la opinión del público, por más que esté muy discorde con la nuestra; respetamos su fallo; pero esto ni impide que razonemos el nuestro. Porque, ¡caray!, el arte y los que lo cultivan también tienen sus fueros, y no vamos a dejarles en medio del arroyo, pues esto sería un proceder inhumano.*

*Lo más suave que podemos decir respecto al juicio que formuló ayer el público respecto al nuevo drama lírico “La vida breve”, libro de Fernández Shaw y música del joven maestro Manuel de Falla es que no entró en la obra. No es que protestara, ni hiciera ninguna demostración de desagrado: eso no; pero su silencio cuando cayó el telón por última vez fue aplastante (...)*

*El público echó de menos números que terminan en punta, llevando aparejada la ovación...*<sup>285</sup>

La música de Falla aportaba un *aire* nuevo que la mayoría de la crítica musical valenciana supo apreciar. No así el público. Es este, por tanto, uno de esos momentos donde el papel del crítico se reivindica con el devenir de la historia. Aunque sean muchos sus errores –que los hay-, el hecho de que los críticos

---

<sup>285</sup> *El Mercantil Valenciano*, 9 de febrero de 1916.

musicales valencianos supieran descubrir y anticipar las novedades que aportaba *La vida breve* en el panorama musical español, supone un auténtico espaldarazo al ánimo quebrantado de aquellos que defendemos la importancia de la función crítica. Episodios como este justifican, por sí solos, la existencia de la crítica musical.

El crítico de *Las Provincias* certificó la calidad musical de esta obra, precedida de grandes distinciones en el extranjero, oponiéndola a la música chabacana que mayoritariamente gusta en España. Insistió, por otra parte, en la necesidad de contar con más ensayos para este tipo de representaciones:

*“La vida breve” constituye, pues, una partitura de primer orden (...) Esta obra fue sancionada en París, en Niza, llevando muchas representaciones, y produciendo mucho efecto (...) Y, sin embargo, este arte no es del agrado de muchos espectadores valencianos. Se decía, para no dejar mal a los extranjeros, que la partitura del maestro Falla era música de maestro muy sabio, muy bien trabajada..., lo cual es lo mismo que decir que no tenía inspiración. ¡Cuando sucede todo lo contrario! Es una obra de una inspiración fresca, lozana; en donde hay frases hermosísimas, y detalles de belleza sobresaliente; pero...esto precisa ser presentado en forma: con una orquesta grande, con muchos ensayos, dando ala partitura todo lo que necesita.<sup>286</sup>*

Ya entonces los compositores que estrenaban habían de pasar su particular calvario: malas condiciones de trabajo, pocos ensayos... En este aspecto, y en la calidad de una música hecha sin concesiones al gusto popular, incidía el crítico de *La Correspondencia de Valencia*:

---

<sup>286</sup> *Las Provincias*, 9 de febrero de 1916.

*La música del maestro Falla es sencillamente admirable, y si hemos de ser francos, diremos que no es obra para ponerla con un ensayo y con la orquesta incompleta, dadas las exigencias del autor.*

*Y es que el maestro Falla orienta su música sin tener en mente el éxito callejero, dejándose llevar de su inspiración y escribiendo sentidas páginas musicales que llegan a lo hondo.*

*Por esto, sin duda, “La vida breve” no gustó a la generalidad del público (...)<sup>287</sup>*

Salvador Ariño, en *El Pueblo*, sanciona severamente la conducta del público.

Ariño, además, es de los pocos críticos que cataloga *La vida breve* como ópera.

Leamos los párrafos más interesantes de esta crítica:

*Si se tratara de la obra de un indocumentado, de un currinche cabría pasar en silencio los siseos y las cuchufletas que ayer escuchamos al caer por última vez el telón en el estreno de la ópera de un músico español. Debíó bastar la consideración de haber sido “La vida breve” la primera ópera española estrenada fuera de España, y con aplauso, para que los espectadores, que la tomaron a chacota, se mostrasen más respetuosos. No hay razón para berrear de entusiasmo en los saloncetes de la golfemia (sic), y luego, cuando se está en presencia de quien intentó hacer arte grande, esforzarse en provocar el pateo. Se puede desdeñar una obra, sin dar de lado al comedimiento y a la buena crianza.*

*La mayoría del público lo entendió de otro modo, o no lo entendió de ninguno; y unos – los más- optaron por callar; no obstante, sentirse poseídos de tedio, mientras algunos jaleaban a un bufón que aplaudía desde las butacas.<sup>288</sup>*

*La Voz de Valencia* y el *Diario de Valencia* también dedicaron al estreno de esta obra comentarios elogiosos, aunque sus textos críticos fueron mucho más breves.

<sup>287</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 9 de febrero de 1916.

<sup>288</sup> *El Pueblo*, 9 de febrero de 1916.

Los estrenos en Valencia de las dos obras de Falla, separados por tan escaso margen de tiempo, y su consiguiente reflejo en las crónicas musicales de la época, pone de relieve los vaivenes de parte de la crítica: lo que antes no valía, un año después se considera música de altos vuelos; donde había coincidencia casi total con la sentencia del público, ahora hay absoluta discrepancia.

### **El público y los géneros musicales de consumo minoritario.**

El absentismo del público todavía quedaba más remarcado cuando se trataba de géneros musicales alejados del gusto popular. Salvo honrosas excepciones, esto solía suceder con la música de cámara y con buena parte de los conciertos de solistas. Afectaba también, aunque en menor medida, a la música sinfónica.

Es importante matizar que la mayor parte de la oferta musical del género camerístico que había en Valencia se encuadraba dentro de la programación de la Sociedad Filarmónica. No había, por tanto, asistencia libre ya que las localidades estaban reservadas a los socios, según recogían –como ya se ha comentado– los propios estatutos de la sociedad.

Los aficionados que acudían a la Sociedad Filarmónica eran considerados por la crítica como un público refinado y selecto.

El resto de la actividad relativa a la música de cámara, la que se organizaba fuera de la Filarmónica, contaba con una asistencia todavía más escasa puesto que los programas ofrecidos eran mucho menos atractivos. No obstante, es de justicia resaltar la labor de los círculos artísticos y sociedades en la difusión de este género musical entre la afición valenciana.

En cualquier caso, podemos considerar la música de cámara en aquellos momentos como un género minoritario que no contaba con el apoyo necesario del público. Así se percibe, por citar un ejemplo ilustrativo, en las dos críticas de Morales San Martín (*Fidelio*), publicadas en *El Mercantil Valenciano*, referidas a sendos conciertos de Pau Casals (violonchelo) y Eduardo Risler (piano). Dichos conciertos se celebraron en el Teatro Principal, los días 27 y 29 de junio de 1918. *Fidelio* expresa su decepción por la falta de asistencia de público ante un programa musical y unos artistas de tan alto nivel. Algo similar comenta el crítico anónimo de *El Pueblo*, con tono recriminatorio, en su crónica del 30 de junio de 1918. Del mismo modo, A.P. en *La Correspondencia de Valencia* (seguramente se trata de Adolfo Pizcueta, redactor del periódico), en una crónica publicada el mismo día, hace hincapié en el retraimiento del público a asistir a este tipo de conciertos.

El crítico anónimo de *El Pueblo*, en una crónica referida al primer concierto del *Cuarteto de cuerda Wendling* en Valencia, incide una vez más en la escasísima presencia de público:

*No nos engañemos ni engañemos a quienes desde fuera crean que aquí sentimos verdadera pasión por la música. Mientras en Madrid y Barcelona la vida del arte musical es cada vez más próspera e intensa, aquí, aun estableciendo la relatividad del caso, vamos descendiendo a toda velocidad. Ayer hizo su presentación el notable Cuarteto Wendling, y se podía contar con los dedos los espectadores que asistieron al concierto: baste decir que no se acercó nadie a la taquilla a pedir un palco y que butacas habría unas cuarenta o cincuenta vendidas. Vamos, se consiguió un ingreso como para pagar la luz, que ciertamente no se*

*prodiga en el Principal. Un espectáculo deplorable y un motivo más para que los grandes sucesos musicales, en público, se alejen de nosotros, tan atenienses como somos.*<sup>289</sup>

Al final, el cronista musical de *El Pueblo* se despide con una pregunta sobre el siguiente concierto del *Cuarteto Wendling*. Una pregunta que más bien es un augurio: *“Hoy se celebra el segundo y último concierto. ¿También en familia?”*.

En la crítica musical de *Las Provincias* se reproducen los mismos patrones: el cronista habla de la falta de asistencia y de la incultura del público:

*Y el mismo escaso público (...) dándose una vez más esa frecuente nota de incultura musical que tanto parece complacerse Valencia en dar, precisamente delante de los mejores artistas extranjeros (...) Nuestros atenienses son incommovibles.*<sup>290</sup>

En parecidos términos escribe Francisco Balaguer, crítico de *La Voz Valenciana*, sobre este concierto: *No comprendo la obstinada resistencia de nuestro público en acudir a los conciertos de verdadera música.*<sup>291</sup>

Un ejemplo más: la crítica musical relativa a un concierto de Jacques Thibaud (violín) y Tomás Terán (piano). El público, otra vez, es objeto de la ira del crítico anónimo de *Las Provincias*:

---

<sup>289</sup> *El Pueblo*, 9 de marzo de 1922.

<sup>290</sup> *Las Provincias*, 10 de marzo de 1922.

<sup>291</sup> *La Voz Valenciana*, 10 de marzo de 1922.



*Ponga el autor aquí todas las frases laudatorias, todos los análisis encomiásticos que quiera: todos son pocos (...) Ahora que la ínclita y ateniense afición de por acá no se dio cuenta de lo que supone el tener en el Principal a Thibaud (...) y escuchar a un gran violinista, y hasta un magnífico violín, uno de esos instrumentos fantásticos de Stradivarius que parecen convertir el alma humana en sonidos purísimos, celestes (...) este artista ve todos los teatros en donde se presenta rebosantes de público y entusiasmo, disputándose el oírle... Y aquí, en la famosa ciudad ateniense dejamos una vez más de acudir al teatro. Bien es verdad que otorgamos de ese modo a Thibaud el mismo cultísimo trato que ya dimos a Sarasate, a Casals, a Sauer (...) Esperamos que por decoro del público valenciano, el lunes se vea el teatro como tiene derecho a exigir un artista de la fama de Thibaud<sup>292</sup>.*

Pero al entender de la crítica, no es la falta de respaldo a ese tipo de manifestaciones musicales el único aspecto censurable del público. Para los cronistas musicales valencianos de aquellos días todavía resulta más indigna la conducta del público cuando esta afecta un proyecto musical autóctono. Así por ejemplo, la pobre asistencia al concierto inaugural de la *Orquesta Sinfónica de Valencia* fue duramente sancionada desde los distintos periódicos de la ciudad del Turia. Todos los críticos musicales lamentaron el escaso apoyo popular a un evento de tanta trascendencia para la cultura valenciana.

El crítico musical de *Las Provincias* en su comentario (publicado sin firma) aborda esta cuestión y resalta -de forma un tanto melodramática- el esfuerzo que requiere una iniciativa como esta:

*¡Si el público se diera cuenta de lo que supone el trabajo realizado en el concierto de ayer por nuestros músicos! Por la mañana, a veces, desde antes del amanecer hay que ir a ejecutar misa y música religiosa en las festividades del caso; luego hay que ir a ensayar; luego al teatro, o al cine, o a dar lecciones a los sitios donde precisa obtener el sustento cotidiano; y apenas sin tiempo para cenar (a veces sin poder hacerlo), volver de nuevo al*

<sup>292</sup> *Las Provincias*, 30 de abril de 1922.

*teatro, al café, al cine, hasta la una de la madrugada... y vuelta a levantarse con el alba... ¿crees tú, lector, que quien tal realiza, no hace un gesto heroico al estudiar obras con la asiduidad que requiere, por ejemplo, un trabajo de orquesta, con la tensión que significa preparar, en poquísimos tiempo, conciertos como el de anoche, luego de atender a la fatigosa, enervante, labor diaria? Porque la preparación de sesiones de esta clase exige un derroche de atención, de memoria, de emociones, como no hay idea si no es tocado de cerca el trabajo preparatorio de los conciertos. Los profesores han de estar atentos a la igualdad de unos con otros en “pronunciar” las frases, en la cantidad de sonido, en expresión, atentos a los cambios de velocidad del maestro, han de ser a la vez dueños de sí mismos para ejecutar bien y con claridad, y han de dar rienda libre al corazón para ejecutar expresivamente... Y ello luego de ensayos mortales, de lecciones, de horas de trabajo vulgar y agobiador... Ciertamente que el espectador que se dispone a escuchar un concierto, no se da cuenta de la grandiosa labor que realizan aquellos hombres que, en su presencia, están ejecutando las obras musicales de célebres maestros. De pensarlo bien, se descubriría con respeto siempre que viese pasar a un profesor que ha ejecutado dignamente su parte, por modesta que sea, en un concierto orquestal. ¡Es un artista y es un laborioso digno de todas las consideraciones! (...)*

*Lo malo es que el público, indiferente a estos espectáculos, no acude como debiera. ¿Qué afán por estudiar, por trabajar, han de tener los músicos, si luego de tantas fatigas y sinsabores como cuesta la preparación de un concierto se ve el teatro tan desanimado como anoche? Debió estar el Principal lleno... y lo que estuvo muy bien de gente fue... la plaza de Toros por la tarde. ¡Así es la moderna cultura! Si la labor que empieza ahora en la nueva orquesta ha de continuarse, si ello necesita perfección, constancia en el trabajo, estudio, perseverancia... ¿es que con indiferencia por el gran arte como se va a proteger la vida de la música y de los músicos de nuestra ciudad?<sup>293</sup>*

Un ejemplo igualmente ilustrativo sobre la cuestión a la que nos referimos y llamativo, por la mordacidad que destila el texto, es la crítica que firma *Eduardus* (López-Chavarri) en *Las Provincias*, el 20 de noviembre de 1914. El día anterior habían ofrecido José Iturbi y su hermana Amparo un concierto en el salón de actos del conservatorio, con pobre presencia de público. López-Chavarri ironiza en su crónica sobre los que se declaran seguidores incondicionales del gran pianista valenciano. Son muchos los que le adulan pero luego son incapaces de comprar una

<sup>293</sup> *Las Provincias*, 14 de mayo de 1916.

entrada para escucharle. Una reacción típica de las gentes de Valencia, según este cronista:

*Nos alarmó la influencia que tienen ellos (los Iturbi) sobre la salubridad pública de nuestra capital. Porque ¡cuidado que ha habido diletante de pura raza (de pura raza valentina) que manifestaban deseos de escuchar a Pepe Iturbi y de oírle tocar esas novísimas obras a dos pianos, con su hermana! Todo el mundo le pedía al joven artista cuando llegara el momento de poderle escuchar, que si desdeñaba a sus paisanos, y sobre todo ¡que no dejase de avisar con antelación el día en que hubiera de dar un concierto para ir a oírle sin falta...! Pero el día siguiente de la audición es cuando nos enteramos de la espantosa falta de salubridad que hay en nuestra ciudad desdichadísima. Ayer fue el concierto de Iturbi y hoy empezarán el pianista y su hermana a saber los estragos que las enfermedades están haciendo entre las familias de muchísimos admiradores incondicionales. Sí, es incalculable el número de abuelitas y tías que ayer se pusieron enfermas, casi todas precisamente media hora antes de empezar el concierto: ¡una verdadera hecatombe en la ancianidad de Valencia! Hoy será el inevitable desfile ante el pianista valenciano de los infinitos «admiradores incondicionales» que han sentido muchísimo no haber podido asistir al concierto y eso que ya tenían «casi» compradas las localidades.*

*Eso sí- añadirán los famosos « incondicionales»- no nos quedamos sin oírle a usted, ¡no faltaba más! Ya que no hemos podido ir a oírles ni a usted ni a sus hermanita –nos dijeron que estaba bonísima con su traje negro- esperamos que vengan ustedes a casa para que les oigamos todo el concierto. Porque, efectivamente, pasado el concierto, todas las abuelitas y las tías de mamá, se pusieron buenas como por ensalmo. ¿Quién sabe? Acaso si Iturbi y su hermana diesen un concierto gratis, los mismos « incondicionales» de antes, se presentarían en masa para llenar todas las localidades... Tal es el ambiente que suele rodear aquí a nuestras cosas de música. Sin embargo, ayer todavía se vio concurrido, todavía pudimos ver en el salón de muchas familias, muchos aficionados que aman la música, algunos verdaderos filarmónicos de la Filarmónica... y todo ello le produjo a «Eduardus» singular placer.<sup>294</sup>*

### **Las preferencias artísticas y los gustos musicales del público valenciano.**

El aficionado a la música de la época suele situar al artista por encima de la propia obra musical. El público valenciano no es una excepción. En su escala de

<sup>294</sup> *Las Provincias*, 20 de noviembre de 1914.

valores, antepone al artista de renombre, al divo capaz de abarrotar un teatro o una sala de conciertos, a cualquier otra valoración.

La idolatría, que durante estos años arraiga entre los diletantes de Valencia, tiene seguramente su origen en las costumbres heredadas del mundo operístico.

Certifica este comentario Francisco Bueno:

*Durante esta época, además, asistimos a una época dorada del canto, considerando esta afirmación desde el punto de vista de los cantantes, la proliferación de grandes divos, artistas de repercusión y fama internacional con extraordinarias facultades canoras, a veces exageradamente venerados, tenidos como “monstruos sagrados” de la escena. La mítica latría hacia los divos, sobre todo por parte del público, motivaba que el espectador presenciara una ópera atendiendo solamente a los cantantes que la interpretaban y su artística ejecución canora, en detrimento de los valores musicales intrínsecos de la ópera.<sup>295</sup>*

El excesivo protagonismo de los grandes cantantes desvió la atención de los aficionados del que debía ser su verdadero foco de atención: la música. Pero no es menos cierto que gracias a la influencia de estos divos se estrenaron y popularizaron muchas óperas. Su influencia, en este sentido, fue mucho mayor que la que pudieron ejercer los cronistas musicales. Roger Alier, prestigioso historiador de la ópera, afirma que Francisco Viñas *hizo mucho más por Wagner y su éxito entre los liceístas* (se refiere a los espectadores del Liceo de Barcelona) *en una sola noche que muchos ardientes partidarios con extensos artículos de beatífica adoración hacia el ya difunto compositor*. En Valencia, la influencia de Viñas también se hizo notar. A

---

<sup>295</sup> BUENO CAMEJO F. C.: *Historia de la Opera en Valencia...*, Op. cit., p. 13.

él se debe la popularización de las óperas wagnerianas, y especialmente *Lohengrin*, entre el público valenciano.

Para calibrar el impacto que el gran cantante Viñas causaba en el público valenciano, fijemos nuestra atención en la representación que se hizo de *Lohengrin* tres días después del ya mencionado estreno de *Tristan e Isolda* en Valencia. La frialdad reinante en las dos sesiones correspondientes al estreno de *Tristan e Isolda* (10 y 12 de mayo de 1913) contrastó con la masiva afluencia de público a la última de las representaciones de esta compañía en Valencia en la que se cantó *Lohengrin* (13 de mayo). ¿Cómo explicar este cambio repentino en la actitud del público? Francisco Bueno nos da algunas claves al constatar el diferente comportamiento de los espectadores de localidades baratas -aquellos que ocupan las *galerías altas* y que respondieron con su masiva asistencia a todas las representaciones- respecto al sector *burgués* o *aristocrático* que sólo acudió al Principal para la función final de *Lohengrin*:

*Parece deducirse que el interés de los grupos sociales acomodados, aristocráticos, descansaba primordialmente en los cantantes que actuaban (...) Resulta sintomático que cuando los rumores sobre la posible merma de facultades de Francisco Viñas se hubieron extendido, erosionando la mitomanía hacia el divo, ese público acomodado se abstuvo de acudir al Teatro Principal. Pero, una vez que el tenor de Mollà hubo demostrado todavía encontrarse en plenitud de sus facultades, el público "aristocrático" regresó a los palcos y butacas de patio, hecho que sucedió en la última representación de "Lohengrin", el "Lohengrin" de antaño, con el gran divo en escena. Por otro lado, parece inferirse también*

*un cierto conservadurismo del denominado “público aristocrático”, insensible ante el estreno de una obra de la envergadura del “Tristan e Isolda.”<sup>296</sup>*

El culto al divo no es, sin embargo, exclusivo de la ópera. Se pone de manifiesto también en otros géneros musicales. Baste citar el caso paradigmático y sorprendente del gran pianista Arturo Rubinstein.

La prevalencia del gran intérprete sobre la música acarrió graves consecuencias para el desarrollo de una cultura artística abierta y plural, de manera especial en la ópera:

*El conservadurismo operístico de los grupos dominantes de la sociedad valenciana y su excesivo culto al divo agravaron aún más el provincianismo y empobrecimiento de la ópera en nuestros teatros, tanto desde el punto de vista cuantitativo cuanto cualitativo, afectando este último de manera preferente a los estrenos de nuevas obras.<sup>297</sup>*

El impacto social que producía el anuncio de un divo en la prensa, o en los carteles de algún teatro valenciano, era extraordinario. Salvando las lógicas diferencias de contexto, sería perfectamente comparable a la algarabía que hoy en día puede ocasionar una estrella del pop o del rock. Los divos/as se veían sometidos al acoso constante de sus *fans*: al tenor italiano Giuseppe Anselmi sus admiradoras le escribían cartas perfumadas, el pianista polaco Arturo Rubinstein era agasajado con toda clase de regalos e invitaciones, la soprano María Llácer era recibida

---

<sup>296</sup> *Idem*, pp. 155-156.

<sup>297</sup> *Idem*, p.156.

siempre pos sus paisanos con los honores propios de una dama de la realeza. Uno de los artistas que suscitaba mayor expectación, sin ninguna duda, era el gran barítono toscano Titta Ruffo. Sus actuaciones provocaban larguísimas colas frente a las taquillas del Teatro Principal.

Leamos un fragmento de la crítica publicada en *El Mercantil Valenciano* relativa a la representación de *I Paglacci*, ópera de Leoncavallo. Esta función tuvo lugar el 12 de marzo de 1913 y contó con Titta Ruffo en el papel estelar:

*El enorme entusiasmo que ha producido la venida del colosal artista Titta Ruffo sólo es comparable con el que despertaron en “altro tempo” los famosos cantantes Julián Gayarre y Adelina Patti. Durante una quincena, el primero de los citados artistas ha sido la comidilla de todas las conservaciones, el tema de todos los debates. Lo mismo en la vía pública que en los casinos, en la intimidad del hogar que en el templo, estos días no se ha hablado de otra cosa, y el nombre de Titta Ruffo ha sido llevado en boca millares de veces, dando motivo a rencillas conyugales y hasta motivando casos de conciencia de los que no queriéndose privar de oír al artista de fama mundial pensaban ponerse bien con su alma por el hecho de coincidir sus funciones con la presente semana de Pasión ¡Y luego hablen mal de los divos los espíritus decontentadizos!.*<sup>298</sup>

Es interesante resaltar también la tipología de cantante predilecta de los aficionados de Valencia. Las crónicas periodísticas de la época aportan bastantes testimonios sobre las preferencias del público en materia canora. Lo curioso es que la crítica musical refleja únicamente la controversia existente sobre la voz de tenor. Las demás voces no son motivo de polémica, solo se cuestiona de ellas su mayor o menor calidad o sus rasgos vocales y estilísticos más característicos.

---

<sup>298</sup> *Idem*, p.150.

El tipo de tenor preferido por el público valenciano era el denominado *spinto*, dotado de gran potencia vocal. Esta predisposición generalizada entre los habituales a la ópera hacia los tenores de fuerza era causa de continuos desencuentros con los representantes de la crítica musical. Estos últimos ironizaban continuamente sobre el gusto de los valencianos por los calderones y los agudos.

La actuación en el Teatro Principal del tenor Giuseppe Anselmi en la temporada de 1916 sirvió para avivar esta polémica. El cantante siciliano, uno de los más cotizados de la época, tardó en ganarse el favor del público porque su voz era de tenor ligero. La crítica refleja la incomprensión inicial de los espectadores y cómo al final la gran técnica vocal y las excelentes dotes artísticas de Anselmi acabaron por imponerse.

El siguiente texto corresponde a la presentación de Anselmi en Valencia cantando *Manon* de J. Massenet. El cronista de *La Voz de Valencia*, que firma con el seudónimo de B. QUADROS, describe la situación:

*El Sr. Anselmi (...) encontró, ¿por qué no decirlo?, al público prevenido en contra suya. Si no verdadera hostilidad, por lo menos predisposición, sobre todo en ciertas secciones del teatro, sé que la había (...), y esperaba que la labor del artista fuese satisfaciendo el precio de la localidad, y por ello, que mientras no llegase a compensarlo por completo, estaba dispuesto a no entusiasmarse ni aplaudir, considerándola como una mera retribución de justicia estricta (...)*

*Quien se entusiasme con los sonidos fuertes y calderones prolongados, verdaderos latiguillos del canto, sufrirá una decepción con Anselmi. No es esa su escuela. Pero quien*



*guste de manjares delicados, expresión deliciosa y fina, belleza suave, encontrará en Anselmi la satisfacción de sus anhelos.*<sup>299</sup>

No muy distinta es la opinión del crítico musical de *Las Provincias*:

*Apresurémonos a decir que la sorpresa fue muy grata: en vez de un “divo”, apareció ante el público un gran artista, un cantante admirable, de una escuela perfecta, indecible, realizando tantos y tantos efectos de suprema maestría (...)*

*Cierto que para los aficionados a voces estentóreas y calderones implacables (las tracas valencianas tal vez influyan en la necesidad de buscar tenores que griten), el arte de Anselmi no es bastante... ¿cómo decirlo...?...bastante escandaloso.*<sup>300</sup>

La actitud reacia del público con Anselmi quedó definitivamente vencida con la segunda actuación del tenor, cantando *La Boheme* de Puccini. Así lo testimonia Ignacio Vidal de *El Mercantil Valenciano* en una crítica que refleja muy claramente el dilema interior del crítico al que le gustaría ver refrendados sus criterios por las apreciaciones de un público que, según las propias palabras del musicógrafo, *rara vez suele equivocarse*:

*Nosotros siempre hemos tomado el pulso a la opinión del público que la juzgamos sana y clarividente, que rara vez suele equivocarse, y por eso, cuando entrábamos a noche en el teatro no faltó quien deslizó en nuestro oído la frase de que “soplaban vientos de fronda”, dando con ello a entender que se trataba de algo desfavorable contra el gran artista, lo que desmentimos en absoluto, pues teníamos confianza en el “gran” público (...)*

*Nuestro pronóstico se vio plenamente confirmado. Anselmi triunfó por completo en la parte de Rodolfo, no sólo con el auxilio poderosísimo de su arte supremo, excepcional, sino*

<sup>299</sup> *La Voz de Valencia*, 30 de enero de 1916.

<sup>300</sup> *Las Provincias*, 30 de enero de 1916.

*también con sus facultades de voz, digan lo que quieran los que todo lo subordinan a los calderones y a un extraordinario fiato.*<sup>301</sup>

Es palmaria, por tanto, la distinta sensibilidad existente, entre una gran parte del público valenciano y los críticos musicales de entonces, respecto a las cualidades que debe atesorar un buen tenor. No obstante, conviene no caer en el error de simplificar demasiado esta cuestión.

El siguiente ejemplo es muy revelador en ese sentido. Nos referimos a la actuación del tenor Hipólito Lázaro -una primera figura del canto con una trayectoria jalonada de grandes triunfos en los principales teatros del mundo- en la temporada de ópera de 1923 y a los comentarios que suscitó en la prensa valenciana.

Situémonos, pues, en un contexto de gran expectación ante la presencia en los escenarios valencianos de un tenor precedido de gran fama. Con este ambiente previo compareció Hipólito Lázaro, el 11 de mayo, en el Teatro Principal. En su primera actuación cantó *Aida*. Las reacciones de la crítica fueron bastante coincidentes en lo sustancial: Lázaro apuntaba condiciones de gran tenor pero no respondió a las expectativas generadas. Pero más importantes son los matices. Leamos, con detenimiento, estos testimonios extractados de los principales diarios valencianos:

### Las Provincias

*Tiene Lázaro una voz de “fort-tenor” bien timbrada, potente y flexible. Al principio presentóse cantando como Dios y Verdi mandan (...)*

<sup>301</sup> *El Mercantil Valenciano*, 3 de febrero de 1916.

*El tenor se dio cuenta del caso apretó la laringe, soltó notas agudas y calderones de los “recomendados”. ¡Y el delirio de “bravos”, aclamaciones, etc...!*

*Aquel concertante del acto segundo, en donde muchos espectadores no ven más que un “match” de cantantes, una especie de fútbol contable, en donde si el tenor lanza un “chut” sostenido la tiple le contesta con un “round” de tres pares de bemoles, y así hasta que llega el calderón final en el que sobreviene la lluvia de “bravos” que fueron en “crescendo” siempre y no cesaron ya.<sup>302</sup>*

### Diario de Valencia

*En el posible aumento de la cultura musical en Valencia nada han de significar estos “bolos” operísticos (...)*

*Así el público iba anoche al teatro para oír a Lázaro, y en algunas ocasiones tuvo que oír mejor a otros artistas (...)*

*Hipólito Lázaro posee magnificas cualidades vocales, si bien no fue apreciable el encumbrado éxito del tenor.*

*En el primer acto de “Aida” no consiguió ayer Lázaro que el público le estimase. Algún brillante agudo en el acto segundo comenzó a suscitar el optimismo, y por fin en los dúos con “Aida” de los actos tercero y cuarto, frases matizadas con delicados pianos y de color y dicción muy agradable, alcanzaron el éxito para el tenor.<sup>303</sup>*

### El Mercantil Valenciano

*La verdad obliga que digamos que Lázaro no convenció al respetable en la romanza “Celeste Aida”, y en esa actitud continuó hasta el dúo del acto tercero en el que dijo algunas frases admirables, rompiéndose el hielo (...) Es un excelente tenor, no cabe duda; pero no un divo como se nos ha hecho creer.<sup>304</sup>*

### La Correspondencia de Valencia

*El señor Lázaro no es posible llegarlo a juzgar con absoluta equidad en una sola audición. Durante el primer acto estuvo frío, casi recitando su papel, sin poner gran entusiasmo ni procurar caldear el ambiente. Su primera romanza pecó de falta de calor. Posee una voz espléndida de gran extensión. Ataca con brío, siendo su principal defecto el corto de la nota que de una manera brusca termina, produciendo con ello una rigidez y dureza poco agradable para nuestro público acostumbrado a voces cálidas y pastosas. Cambia la voz de modo perceptible, y la impostadura, para los agudos, resulta un poco*

<sup>302</sup> *Las Provincias*, 12 de mayo de 1923.

<sup>303</sup> *Diario de Valencia*, 12 de mayo de 1923.

<sup>304</sup> *El Mercantil Valenciano*, 12 de mayo de 1923.

áspera. Ello hizo que el público manifestara al señor Lázaro que no era el tipo de tenor para él deseado.

Durante los tres restantes actos, el señor Lázaro reaccionó y empezó a notar que al público le agradaban las fermatas y los calderones, los agudos limpios y sostenidos; modifico su manera de canto y consiguió escuchar muchos aplausos y ovaciones, viéndose obligado a repetir el concertante del segundo acto.<sup>305</sup>

GYNT

### El Pueblo

Hipólito Lázaro. Aparecer en escena y fijar todos en él su atención, fue simultáneo. Sabido es que aquí existe inveterada prevención respecto de los tenores de tronío. Así, que cantada la romanza de salida, el espinoso «Celeste Aida», que el artista dijo con verdadero dominio y correcto fraseo, hubo ciertas reservas en los espectadores de arriba, contrarrestadas por la mayoría con aplausos. Los morenos no advirtieron que se hallaban ante un cantante de los que acostumbran a dar gusto a las alturas: un tenor para los valencianos, como si dijéramos. Luego..., el triunfo fue rotundo, decisivo. La intervención de Lázaro en el consabido concertante produjo, más que entusiasmo, estupor. Allí no había orquesta, banda, partes, ni coros que pudieran con él. Dos agudos trepidantes, sonoros, tenidos, desencadenaron una catarata de aplausos y bravos, más bien un alarido prolongado.<sup>306</sup>

Ariño

### La Voz Valenciana

En el reparto de elementos masculinos, la atención estaba concentrada en el tenor Hipólito Lázaro. No defraudó las esperanzas del público el gran cantante español, y desde el primer momento, en los recitados con que empieza la obra, y a continuación el “Celeste Aida”, logró merecida ovación por su voz cálida y varonil, y por su exquisito gusto de cantante.<sup>307</sup>

Salvo el crítico de *La Voz Valenciana*, todos los demás cronistas reseñan, de manera más o menos explícita, la metamorfosis en la forma de cantar que

<sup>305</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 12 de mayo de 1923.

<sup>306</sup> *El Pueblo*, 12 de mayo de 1923.

<sup>307</sup> *La Voz Valenciana*, 12 de mayo de 1923.

experimentó el tenor Hipólito Lázaro en el transcurso de la función. Empezó con un estilo ajustado a los cánones canoros (*como Dios y Verdi mandan*, en palabras del crítico de *Las Provincias*), pero las exigencias del público, sobre todo de los de las alturas, provocaron que Lázaro modificara su línea de canto para dar satisfacción a los que estaban ansiosos por escuchar *trepidantes agudos y calderones de los recomendados*.

Lo que resulta más interesante de la lectura de estos textos es que nos permite comprobar la divergencia estética que hay entre la crítica (no toda, pero sí la mayor parte) y un amplio sector del público. Asimismo, es oportuno resaltar la coincidencia en el análisis de los críticos: casi todos ellos fueron capaces de captar y reflejar en sus textos la modulación de estilo y de voz del tenor ante las quejas de un sector del público. Es esta, por tanto, una buena prueba de que la crítica en ocasiones es ciertamente introspectiva; es decir, se muestra capaz de percibir las interioridades que encierra cualquier acto musical, sancionarlas y notificarlas después a la opinión pública.

Muchas veces, los textos de crítica musical ponen de manifiesto la pulsión existente entre público y críticos. Esto pasa en innumerables casos y por diferentes motivos. Pero el binomio público-crítico funciona en alguna situación como ese matrimonio mal avenido que frente a una amenaza externa, capaz de poner en peligro su status social y sus valores, cierra filas y reacciona de manera conjunta y solidaria. Tal es el caso que relatamos a continuación. Se refiere también a la actuación de Hipólito Lázaro en *La Africana* de Meyerbeer, última ópera representada en esa temporada. A tenor de lo que cuentan los textos, esta

representación fue un auténtico desastre, atribuido en gran medida a una supuesta indisposición de Lázaro. Seleccionamos dos interesantes fragmentos de las críticas publicadas en *El Mercantil Valenciano* y *El Pueblo*:

### El Mercantil Valenciano

*Cerca de las dos y media de la madrugada, como las noches anteriores, ha terminado la representación de “La Africana”, lo que imposibilita extendernos en la crónica. Más vale así porque para reseñar desdichas con pocas palabras basta. Comencemos por lamentarnos de lo que ocurrió anoche en nuestro primer coliseo, muy desagradable por cierto, no sólo por las manifestaciones de protesta que oyó Hipólito Lázaro, sino porque no hay derecho a que la empresa ofreciera al público valenciano, que debiera merecerle todos los repuestos puesto que llenó el teatro a siete duros la butaca seis pesetas la entrada general, un ensayo de “La Africana”, pues esto fué lo que vimos anoche, con decorado roto, mal vestida, con escasa orquesta, con coros reducidos y con cantantes de segunda fila que no debieron figurar en funciones de precio tan elevados (...)*

*Hipólito Lázaro debía de encontrarse indispuerto. Así al menos parecía indicarlo en sus ademanes casi al final de la representación con el dúo de “Selika”; después de hablar cantando el “O Paradiso”, con manifestaciones de desagrado que motivaron que la escena se interrumpiera algunos minutos.*

*Si efectivamente no se encontraba en condiciones de cantar no debió hacerlo para que su prestigio artístico no padeciera y por el respeto al público que paga para oír a los cantantes cuando se encuentran en perfectas condiciones, no cuando están enfermos. Hubiera sido preferible aplazar la representación, con lo que se hubiera evitado él, el natural disgusto que le produciría la protesta, y el público el que le causó verse defraudado (...)*

*Y se habrán convencido del error los que dicen que nuestro público es un público de calderones, porque más calderones que anoche se oyeron es difícil volver a verlos reunidos.<sup>308</sup>*

F.

### El Pueblo

*El final de Hipólito Lázaro en las óperas que ha cantado en Valencia, no ha podido ser más desagradable para el notable tenor. Desde la primera noche, en que no satisfizo su versión de la romanza de salida en «Aida», se la guardaban y esta madrugada se la han soltado.*

*Realmente, el artista defraudó en uno de los dos momentos culminantes para el tenor en « La Africana», y no debe sorprenderse de que el público se llamase a engaño.*

<sup>308</sup> *El Mercantil Valenciano*, 16 de mayo de 1923.

*No se puede, en estos tiempos, pretender que la gente aguante una tabarra como la ópera de Meyerbeer, molestos e incómodos los espectadores de segundo piso para arriba, con cuatro horas de representación causa de unos entreactos absurdos y pagando un sentido por los billetes, para que luego, llegado el cogollito para el divo, éste se conduzca discretamente y aun desafío con la mirada al auditorio.*

*Terminada la ópera se levantó el telón, (...) negándose el tenor a salir al proscenio.*

*Si la negativa a salir fue dictada por el buen sentido, el sentido de la realidad, hizo bien Lázaro en fugarse (...)*

*Si fue desdén no estará de más advertirle que el “O paradiso” de anoche no se lo hubieran pasado ni en Madrid ni en Nueva York.<sup>309</sup>*

Ariño

El veredicto de la crítica en el caso que acabamos de narrar fue unánime: Hipólito Lázaro culpable y fracaso sin paliativos de la compañía en esta última representación. Pero al margen de esa conclusión global, hay algunos aspectos que merece la pena subrayar.

En primer lugar, la total coincidencia en la apreciación de público y crítica. Este es un hecho poco habitual que revela que, más allá de los gustos estéticos o de los criterios interpretativos que cada cual defiende, existen unos principios básicos sobre los cuales siempre existirá concomitancia entre público y crítica. Uno de estos principios es el que señala que, por encima de todo, el artista ha de ser honesto y corresponder al público que paga con la dignidad que se merece. Cuando no se cumple este principio, resurge la alianza entre público y crítica para dar una respuesta común.

Un segundo aspecto a comentar es la curiosa referencia que hace Morales San Martín (alias *Fidelio*) acerca de la supuesta predilección de los aficionados

---

<sup>309</sup> *El Pueblo*, 16 de mayo de 1923.

valencianos a la ópera por los calderones: *se habrán convencido del error los que dicen que nuestro público es un público de calderones, porque más calderones que anoche se oyeron es difícil volver a verlos reunidos.* Este comentario viene a corroborar una vez más que los propios críticos son prisioneros a veces de los clichés que ellos mismos acuñan. Afirmar que el público valenciano es un amante de los calderones quizás sea una catalogación demasiado simplista, uno más de esos argumentos estereotipados de los cuales abusaban los críticos de aquella época. Imagino que *Fidelio*, con las palabras anteriores, pretendía transmitir la opinión de un público que sí quería calderones, ¡pero no a cualquier precio!

En una crítica sobre la representación de *Lohengrin* de Wagner, volvemos a constatar una respuesta concordante de público y crítica ante otro *atropello artístico*. *Fidelio* vierte muchos comentarios despectivos sobre la *peculiar* escuela de canto del tenor Pietro Navia:

*Dióse cuenta el público enseguida del desprecio con que trataba el arte y al público el tenor, y de ahí la frialdad al terminar la obra... y no pasó más porque el público se pasó de prudente.*<sup>310</sup>

Hay coincidencia en lo que se refiere a la desafortunada actuación del tenor. El crítico V.A. de *La Voz de Valencia* afirma:

---

<sup>310</sup> *El Mercantil Valenciano*, 9 de mayo de 1918.



*Y si como tenor es una verdadera calamidad, como artista es algo peor (...) Sus modales y su actitud eran más propios de “El tambor de granaderos” que del caballero del cisne.*<sup>311</sup>

Uno de los aspectos curiosos del mundo de la ópera –también de la zarzuela, aunque en menor medida- era la formación de grupos organizados de aficionados que exteriorizaban durante la representación, voz en grito, sus opiniones y actuaban como elementos de presión sobre los cantantes, y sobre la propia empresa. Estos grupos constituían lo que se conocía como la *claque*. Francisco Bueno nos describe perfectamente cómo se configuraba la *claque* y cuál era su forma de actuar:

*La “claque” era un fenómeno que se remonta a la pasada centuria decimonónica y que está relacionado con los “divos” y el éxito de una compañía durante la representación de la ópera. Una parte de las localidades de “Entrada General” eran retenidas por el empresario de la compañía y los cantantes solistas, de manera que no se despachaban en taquilla, ni tampoco, por supuesto, en el abono. Dichas localidades retenidas eran repartidas de manera gratuita entre jóvenes o personas adultas pertenecientes a colectivos sociales poco pudientes, habida cuenta de que la ópera era un espectáculo caro, contemplado en su globalidad. A cambio de asistir gratuitamente a las funciones-ordinarias, extraordinarias y de “matinée”-, ese conjunto de espectadores beneficiados debían de servir a los intereses de los donantes de las localidades. La “claque” se articulaba por medio de una persona que negociaba las localidades con los donantes y transmitía las consignas de éstos últimos a los espectadores de humilde condición favorecidos. Ese intermediario era el “jefe de la claque”. Las consignas, acordadas previamente a la función, consistían en prorrumpir en grandes aplausos al término de una aria de un cantante concreto, de una o varias escenas, a la conclusión de cada acto, y a la clausura de la representación. Se pretendía con ello arrastrar al resto de los espectadores induciéndolos a aplaudir generosa y prolongadamente, mostrando así al público su beneplácito hacia los cantantes y la compañía, el conjunto de la representación en suma. Esta es la claque corriente, usual. Algunos críticos de la prensa valenciana bautizaron este tipo de “claque” con el calificativo de “morenos”, aludiendo a los componentes de la misma.*

*Pero también existía otro tipo de “claque”. Es aquella que seguía consignas reventadoras de la representación, silbando, siseando o prorrumpiendo frases reprobatorias y otras manifestaciones de desagrado hacia un cantante determinado, un “divo”. Las razones*

<sup>311</sup> *La Voz de Valencia*, 9 de mayo de 1918.

de estas actuaciones contra el “divo”, pretendiendo inducir a los restantes espectadores en su desaprobación, hay que buscarlas en la falta de acuerdo entre el gran cantante y el “jefe de la claque”. Este percibía importantes cantidades pecuniarias del “divo” que iban destinadas a sus propios bolsillos y al empresario teatral. Si tales cantidades no eran satisfechas, el “jefe de la claque” ordenaba a sus adocenados espectadores actuar contra el “divo” (...)

La “anticlaque” actuó esporádicamente en los teatros valencianos, siendo bautizada con el calificativo de “alabarderos” por la crítica local.

Evidentemente la “claque” y la “anticlaque” suponen un elemento disturbador de la opinión del público.<sup>312</sup>

Por norma general, las críticas hablan de reacciones de algún sector concreto del público sin nombrar específicamente a la *claque*. Sin embargo, como veremos a continuación, hay testimonios que confirman su presencia. Exponemos seis breves fragmentos entresacados de diferentes críticas musicales en los cuales se menciona de forma explícita a la *claque*:

El primero pertenece a la crítica de *La gentuza* de José Serrano, obra estrenada el 28 de noviembre de 1913 en el teatro Ruzafa. *Orlando* firma el texto publicado en el *Diario de Valencia*: *El público sano que oyó el estreno (...) pateó con energía el final de este cuadro, que trató de aplaudir la “claque”*.<sup>313</sup>

El segundo es un comentario que aparece en la crítica que *Mascarilla* publicó en *El Mercantil Valenciano* sobre el estreno de *La vida breve* de Manuel de Falla, acontecido el 8 de febrero de 1916: *Hasta la claque, que siempre llega a extremos exagerados, estuvo tímida, como temerosa de romper el hielo glacial que dominaba la sala*.<sup>314</sup>

<sup>312</sup> BUENO CAMEJO F. C.: *Historia de la Opera en Valencia...*, *Op. cit.*, pp.30-31.

<sup>313</sup> *Diario de Valencia*, 29 de noviembre de 1913.

<sup>314</sup> *El Mercantil Valenciano*, 9 de febrero de 1916.

El estreno de *Las Aventuras de Charlot* de Manuel Penella, el 22 de marzo de 1917 en el teatro Apolo, dio motivo también a que el crítico Quintana, de *El Mercantil Valenciano*, se refiriera a la *claque*. Transcribimos el tercero de nuestros fragmentos escogidos:

*Anoche, a pesar de los aplausos de tu “claque”, el público demostró, unas veces con su silencio elocuente y otras con murmullos más elocuentes, que era indigno de un libretista y de un músico español aquello que estaba viendo y oyendo.*<sup>315</sup>

Otro estreno de Penella, *La historieta de Margot*, acaecido el 27 de octubre de 1927, provoca una vez más la subsiguiente crítica negativa, a la par que sarcástica, de Quintana. El musicógrafo hace una alusión en el texto a los *alabarderos*, aunque en esta ocasión –al contrario de lo manifestado antes por Francisco Bueno- actuaban como grupo de apoyo y no como *anticlaque*. También resulta curioso observar, en este cuarto ejemplo, la elevada consideración que el maestro Penella tiene del público de Madrid, al que denomina *el Tribunal Supremo*, y del de Barcelona, calificado por el compositor valenciano como *el más inteligente de España*:

*El señor Penella ha cometido dos errores: primero venir al teatro Principal, después de los fracasos de Barcelona, Madrid y Zaragoza, a pesar de haber llamado al público barcelonés “el más inteligente de España, y al de Madrid “el Tribunal Supremo”; (...)*

*No sabemos si el público de Valencia es inteligente, a juicio del señor Penella, ni si es tribunal competente para juzgar sus obras; pero anoche se sumó a los públicos de Madrid, Barcelona y Zaragoza, y, como aquellos, opinó que la letra y la música del señor Penella no merecen la pena de tomarse en serio.*

---

<sup>315</sup> *El Mercantil Valenciano*, 23 de marzo de 1917.

*Las protestas tomaron carácter algo serio en el segundo acto, y al final se sofocó el tibio aplauso de los “alabarderos” con un abucheo más que regular.*<sup>316</sup>

El quinto corresponde a la crítica, sin firma, publicada el 13 de mayo de 1918 en *La Voz de Valencia*. Está referida a la representación de la ópera *Mefistofele* de Arrigo Boito que tuvo lugar la noche anterior. El crítico incide en la actuación del tenor Pietro Navia y nos revela el papel de la *claque*:

*El tenor Navia no convenció en el dúo del cuarto acto y en la romanza tampoco (...) La “claque” inició el aplauso al terminar y el público la hizo comprender que no había aplauso para ello.*<sup>317</sup>

Por último, el sexto fragmento es un extracto de una crítica, firmada con las iniciales V.A., que también se publicó en *La Voz de Valencia*. El texto juzga la representación de la ópera *Carmen* de Bizet que se celebró el 14 de mayo de 1918. Al valorar la actuación general del tenor (Bernardo De Muro), del barítono (José Segura), los coros y la orquesta, dice lo siguiente:

*También dejó bastante que desear, y así lo demostró el público guardando en general silencio, a pesar de algunas intemperancias de la “claque”.*<sup>318</sup>

---

<sup>316</sup> *El Mercantil Valencino*, 28 de octubre de 1917.

<sup>317</sup> *La Voz de Valencia*, 13 de mayo de 1918.

Hasta aquí hemos hablado de la peculiar manera de concebir el espectáculo artístico-musical que tenía el público de estos lares y su adhesión más al artista que a la propia música. Pero ¿cuáles eran los gustos musicales del público valenciano de la época?

En el campo del concierto para solista, la música de cámara o la música sinfónica resulta difícil establecer el criterio estético del público de Valencia. No hay indicadores que aporten informaciones significativas, salvo determinados comentarios de algún cronista del momento o el dato de los compositores más programados. Habría que determinar en este último caso, si las programaciones obedecían al interés del intérprete/es, del empresario que contrataba, o del público; aunque me inclino a pensar que los que menos influían en dicha elección eran los últimos. Por todo lo que acabamos de manifestar, habría que ir con mucha cautela a la hora de sacar conclusiones pertinentes sobre los gustos del público valenciano en lo referente a los géneros musicales citados.

En cualquier caso, a partir de los datos que nos aportan los indicadores anteriores, podemos señalar a grosso modo que - en la música de cámara y en el concierto de solista- los compositores más oídos por los melómanos valencianos, si no los predilectos, eran: Beethoven por encima de todos, a cierta distancia Mozart y los compositores románticos, después los barrocos, y de forma muy esporádica algún autor contemporáneo. Por supuesto, nada de vanguardias musicales.

En el género sinfónico la palma se la lleva Ricardo Wagner. Hay un dato que resulta relevante: en cada uno de los cinco conciertos efectuados por la Orquesta

---

<sup>318</sup> *La Voz de Valencia*, 15 de mayo de 1918.

Sinfónica de Valencia entre los años 1917 y 1918 se programó una obra de Wagner. La presencia del compositor alemán en los programas no solo de esta formación, sino de las demás orquestas sinfónicas que visitaban Valencia, era habitual. Posiblemente dicha elección se debe a que entre los directores de orquesta de aquellos tiempos se puso de moda programar las oberturas operísticas del maestro alemán. Tras Wagner, el compositor más programado en los conciertos sinfónicos era Beethoven y, en menor medida, Mozart. Era frecuente escuchar también música de compositores románticos (especialmente de los nacionalistas).

Al hablar de la ópera y la zarzuela, sí podemos aplicar un criterio valorativo que nos permita averiguar las preferencias estéticas de los aficionados valencianos. Me refiero al dato de asistencia de público, o al dato adyacente del número de representaciones de cada obra. Aunque este es un indicador condicionado por factores circunstanciales (precio de las entradas, elenco de cantantes, etc.), creemos que es el único que nos puede arrojar un poco de luz al respecto. Este indicador no nos parece aplicable a otros géneros musicales por los siguientes motivos:

- No se aplica sobre el mismo hecho musical: en los conciertos sinfónicos, de solista, o en la música de cámara, el programa en su conjunto es distinto cada vez. Por tanto no podemos saber qué obra musical concita más interés del público.
- La frecuencia de interpretaciones es un elemento significativo para valorar la incidencia entre el público de una ópera o una zarzuela pero no lo es cuando se aplica a obras de otros géneros musicales. Fundamentalmente porque el repertorio de música sinfónica, para solista

y de cámara es mucho más extenso y variado, y resulta por ello muy complicado que se repitan sistemáticamente las mismas obras.

En el ámbito operístico, los aficionados sentían predilección por el repertorio italiano y, más concretamente, por Verdi y los veristas. Francisco Bueno nos aporta los datos sobre las óperas más representadas durante el período 1911-1929. Si descontamos *El gato montés* de Manuel Penella (obra de difícil catalogación, considerada por la crítica de la época y por el propio autor como *ópera*, aunque más cerca de la revista musical que otra cosa), las óperas que más veces estuvieron en cartel fueron, por este orden: *Aida*, *Rigoletto* (ambas de G. Verdi), *Tosca* de G. Puccini, *La favorita* de G. Donizetti, *Caballería rusticana* de P. Mascagni, *Lohengrin* de R. Wagner, *La Bohème* de G. Puccini, *I Pagliacci* de R. Leoncavallo e *Il trovatore* de G. Verdi.

La ópera de un compositor extranjero que más entusiasmo despertó entre el público, durante estos años, fue sin ninguna duda: *Aida*. Los valencianos sentían un cariño especial por esta obra de Verdi. Lo confirma el siguiente comentario que aparece en la crónica, sin firma, publicada en *Las Provincias* al día siguiente de la representación de esta obra en el teatro Apolo, el 5 de noviembre de 1919:

*La célebre ópera de Verdi que tanto y tanto se conoce y se estima y se canta en Valencia. Ello tiene sus ventajas y sus inconvenientes. Ventajas, porque conociéndola bien todos los espectadores, los intérpretes procuran realizar su misión lo mejor posible. Inconvenientes, porque se acostumbran los aficionados a tratar a esta obra con confianza y casi ya la tienen por una especie de zarzuela...con lo cual, no dan la debida estimación a las bellezas de dicha ópera. Campechanamente la escuchamos como cosa...familiar; la decimos "aida", y la canturreamos toda seguida.*

Entre los críticos musicales -sobre todo en los más influyentes- reinaba el culto a Wagner, aunque por desgracia para ellos esa admiración no se extendía al gran público. Esta actitud del respetable ocasionaba la incompreensión de los críticos, lo cual derivaba a su vez en una reacción negativa contra el público.

Los aficionados al comúnmente llamado *género chico*<sup>319</sup> no tenían tanta fijación por uno u otro autor, como ocurría con la ópera. La razón: los estrenos de ópera se producían muy de tarde en tarde, de ahí que un amante del *bel canto* escuchara básicamente las mismas óperas cada temporada. Resulta fácil comprender, por tanto, que dicho diletante acabara tomando partido por tal o cual compositor. En las temporadas de zarzuela no solían *reprisarse* tanto las obras, las compañías ofrecían estrenos a un ritmo incesante, permaneciendo generalmente escaso tiempo en cartel. Esta tendencia habitual entre los empresarios del sector determinaba que abundaran las medianías, cuando no las auténticas mediocridades, entre las obras estrenadas. Y así, desgraciadamente, se provocaba el abandono del público.

Si hubiera que destacar entre todos a algún compositor de zarzuelas que sobresaliera como el preferido del público valenciano, este sería José Serrano. La figura de este músico tuvo un impacto notorio en la prensa y en la sociedad musical valenciana de esta época. Ciertamente es que este impacto fue bastante intermitente y alternó fases de grandes éxitos artísticos con períodos creativos intrascendentes. También tuvieron un seguimiento popular importante otros compositores valencianos

---

<sup>319</sup> El público suele referirse de forma generalizada a la zarzuela como *género chico*. La inclusión de la zarzuela grande (consta de dos o tres actos) dentro del *género chico* es un error. En realidad, son las formas breves líricas (la zarzuela en un acto y el sainete) las que propiamente constituyen el llamado *género chico*. No obstante, como señala Roger Aliet, esta clasificación es *arbitraria* (ALIER, R.: *La Zarzuela*. Ediciones Robinbook, Barcelona, 2002, p.13)



como Manuel Penella o Vicente Lleó; y en menor medida Ruperto Chapí que había obtenido ya sus principales éxitos en toda España. Y de fuera de Valencia, los nombres que más suenan en aquellos momentos entre los amantes de la zarzuela son: Amadeo Vives, Jerónimo Jiménez, Pablo Luna y Jacinto Guerrero.

### **La catalogación social del público y su reflejo ideológico en las críticas musicales.**

Ignacio Vidal, crítico musical de *El Mercantil Valenciano*, en su crónica del concierto inaugural de la *Orquesta Sinfónica de Valencia* juzgó negativamente la respuesta del público. Dirigía sus dardos dialécticos hacia un sector concreto del público valenciano:

*Como de costumbre, la clase adinerada ha dado la nota antipática. En vez de acudir a presenciar los primeros vagidos de la naciente Orquesta, salvo honrosas excepciones, se retrajo, y muchos palcos y localidades de preferencia estaban vacíos. Si esto es protegerle arte y alentar a los profesores en su obra social y elevada, confesamos que su conducta no tiene disculpa bajo ningún concepto.*<sup>320</sup>

El comentario de tinte *clasista*, tal cual se observa en el texto anterior y como ya se pudo leer en otros textos previamente reseñados, emerge a menudo en algunas críticas musicales.

El análisis de los textos de crítica musical de la época nos revela que existen, en el contexto histórico al que nos circunscribimos, distintas maneras de concebir y

---

<sup>320</sup> *El Mercantil Valenciano*, 14 de mayo de 1916.

describir la manifestación artística y los procesos sociales que conlleva. La percepción social del hecho artístico varía según la ideología del medio de comunicación.

El papel del público, entendido este como un colectivo constituido por sectores de individuos de diversa procedencia social, posición económica y formación cultural, es valorado desde dos perspectivas distintas. Una parte de los críticos de la prensa valenciana, siguiendo la inercia del pensamiento dominante en los cronistas del siglo XIX, se limita simplemente a realizar una mera descripción del comportamiento del público ante el hecho musical. Mientras que hay otro sector de la crítica que no se conforma con esto y busca interpretar las claves de ese comportamiento desde un prisma intelectual e ideológico.

En la prensa valenciana se detecta de entrada una peculiar forma de catalogar al público: por una parte están los *atenienses*; es decir, los que habitan en la ciudad y a los cuales se les presume un mayor refinamiento personal, más poder adquisitivo (aunque esto no siempre es así), y una dosis más elevada de cultura musical; por otro lado están los *morenos*, aquellos que provienen de las zonas rurales y presentan como rasgos distintivos el bronceado típico de los labradores de la huerta valenciana y un gusto musical que se supone menos cultivado.

Esta clasificación del público, entre morenos y atenienses, tiene seguramente su origen en las crónicas operísticas decimonónicas donde resultaba característico resaltar los detalles sociales que acompañan cualquier representación. Dentro del grupo de los atenienses cabían distintos estratos sociales, desde gente de clase media (pequeños comerciantes, profesionales liberales, etc.) hasta los

representantes de la alta burguesía y la aristocracia. Este último sector de la sociedad, minoritario sin duda, era el destinatario de los oropeles con que adornaban los cronistas musicales los inicios de sus textos críticos. Muchas de estas crónicas, referidas a funciones de ópera, solían iniciarse más o menos así: *Presentaba ayer brillante aspecto el teatro...* Incluso se llegaba a citar con nombre y apellidos a los más distinguidos miembros del público concurrente.

Una muestra del cliché social que aplicaban algunos cronistas del momento lo encontramos en el siguiente ejemplo. Se trata de una crítica anónima publicada en *La Correspondencia de Valencia*. El autor del texto, al referirse a los espectadores que asistían a la representación de *Lysistrata*, escribe lo siguiente:

*El centro y las alas derecha e izquierda estuvieron anoche ocupadas por un ejército deslumbrador y se observó que los morenos, en número considerable, ocupaban las alturas.*<sup>321</sup>

El crítico de *La Voz Valenciana* en una crónica de 1920, dice: *El teatro estaba brillantísimo, cuando no por el número, por la calidad de los asistentes.*<sup>322</sup>

Hay, pues, una manifiesta diferencia en la consideración que los cronistas guardan a los componentes del público, según sea la procedencia social de quienes lo integran. Los diarios de tendencia conservadora establecen una distinción palmaria entre el público selecto -el que ocupa los palcos, da lustre a cualquier acontecimiento artístico y representa lo más florido de la sociedad valenciana- y el

<sup>321</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 11 de octubre de 1914.

<sup>322</sup> *La Voz Valenciana*, 17 de junio de 1920.

público de a pie, de gustos vulgares, formado por gente que solo puede ocupar las localidades de altura en los teatros. Los diarios que orbitan más a la izquierda en el universo político valenciano, también parten de esta división pero la utilizan en un sentido muy diferente: es el llamado *público selecto* el causante de los males que sufre la cultura musical valenciana. En este sector de la prensa se hace a menudo una tendenciosa extrapolación: el desinterés que muestran los ricos y poderosos por el verdadero arte es un reflejo del desprecio que sienten por los auténticos problemas que afectan a la sociedad.

La ideologización del arte se evidencia, más o menos subliminalmente, de distintas formas en la prensa valenciana de aquellos tiempos. Resulta curiosa y significativa la terminología que emplea la prensa local para difundir una iniciativa empresarial destinada a acercar al público a la música clásica: *vulgarización del gran arte*. Este eslogan corresponde concretamente a la campaña que desde algunos diarios de Valencia (*Diario de Valencia* y *La Voz de Valencia*) se realizó con el objetivo de promocionar conciertos de música clásica a *precios inverosímiles*. Aún sin que fuera esta su intención, la nota de prensa publicada en estos periódicos, a partir de la segunda quincena de marzo de 1917, refleja la concepción ideológica del arte que predomina en las capas influyentes de la sociedad valenciana de principios del siglo XX. Este sería el núcleo de este pensamiento: el gran arte es minoritario, está reservado a los que por cuna, fortuna o formación pueden apreciarlo; dejar que esté al alcance de todos supone *vulgarizarlo*, desproveerlo de su barniz elitista. El arte no se valora por sí mismo si no por su uso social.

La prensa valenciana del momento -y por ende los críticos que en ella escriben- no es ajena a un tipo de análisis social que deriva del concepto de *clase*. No hay que olvidar que se vive en este período una fuerte confrontación ideológica y la lucha de clases es un tema candente en toda Europa, sobre todo desde la expansión de la teoría marxista. Y en la más pura ortodoxia marxista, el arte se interpreta como una manifestación *superestructural* de la realidad económica y social.

Es bastante frecuente leer en los periódicos de ideología izquierdista (*El Pueblo* principalmente y, en menor medida, *el Mercantil Valenciano*) críticas musicales que aplican un modelo de análisis del comportamiento del público que tiene sus bases dialécticas en las tesis marxistas.

*El Pueblo*, por ejemplo, carga las tintas contra las clases adineradas en la crítica del estreno de *Tristan e Isolda*. El autor anónimo de esta crónica acusa al *público aristocrático* de carecer de *sensibilidad y gusto artístico* al impedir -con su ausencia en el teatro- un mayor número de representaciones de esta ópera:

*Así lo anunció la empresa: sólo dos audiciones de “Tristán e Iseo”, pero es indudable que de haber obtenido la grandiosa obra un éxito de taquilla, como se dice en el argot teatral, habríamos asistido a dos nuevas representaciones. Este desvío del público, llamado aristocrático, se explica, pues está en relación con la sensibilidad y el gusto artístico, y aún diríamos que con la cultura de la inmensa mayoría de las personas de buen tono que dedican 300 o 400 pesetas para el palco de los toros en las corridas de Feria y, sin embargo, no invierten quince duros (75 pesetas) en un palco para asistir a la representación del “Tristan”. Así, ¡cómo sorprendernos de que haya transcurrido tanto tiempo desde el estreno de “La Walkyria” hasta el de la obra que anoche oímos por segunda vez! (...)*<sup>323</sup>

---

<sup>323</sup> *El Pueblo*, 13 de mayo de 1913.

Las acusaciones más fuertes se suelen producir en las coyunturas de los grandes eventos musicales. En esos momentos es cuando la crítica se hace más sensible al desapego del público. Y en determinados medios escritos, como es el caso de *El Pueblo*, ese sentimiento de desafección se vuelca contra las clases altas. Así se percibe en la crítica -publicada sin firma en el citado diario- del primero de los dos conciertos que ofrecieron Pau Casals y Eduardo Risler, en la temporada del teatro Principal de 1918:

*Queremos decir que cuantos no asistan al segundo y último concierto pueden despedirse de oír alguna vez en Valencia, dos celebridades de tanto relieve como Casals y Risler. Háganse las debidas excepciones, pero la verdad es que en Valencia, y entre quines disponen de un puñado de pesetas, no hay afición a la música selecta. Interpretada por artistas eminentes. Hay, sí, una colección de mamarrachitos que fuera de aquí se gastan los cuartos –no siempre- y en su tierra desertan del teatro donde les ofrecen lo que son incapaces de comprender ni menos de sentir.*<sup>324</sup>

Otra crítica de este mismo diario, del 20 de abril de 1918, sobre un concierto de la Orquesta Sinfónica de Valencia también refleja claramente la carga ideológica y la concepción clasista que destilan muchos de los textos que se publican en este diario. Sin embargo, en este caso se añade un agravante: se acusa a los no asistentes de falta de valencianismo por no apoyar las iniciativas musicales autóctonas. Leamos un fragmento de este texto:

---

<sup>324</sup> *El Pueblo*, 28 de junio de 1918.

*Tampoco favoreció ayer el tiempo a los profesores de la Sinfónica, pues llovía a la hora de empezar el concierto. Pero más lamentable que el mal tiempo es el desvío de muchas familias de posición hacia los músicos valencianos. Digámoslo con entera franqueza a la vez que con disgusto: solo contados ricos, la clase media y el elemento sano del pueblo prestan su concurso a estas audiciones musicales. Ya que no por amor al arte, por valencianismo, por el bien parecer debieran los adinerados hacer acto de presencia en los tres conciertos de abono; ¡tres, señores! O sea un desembolso de seis pesetas por persona, abonándose, y nueve en reja, que no cuesta más la butaca.*<sup>325</sup>

A.P. (Arturo Perucho), en una crítica publicada el 15 de abril de 1923, vuelve a destacar la pobre respuesta de público ante acontecimientos musicales de calidad-en esta ocasión un concierto de Marcel Derrioux (violín) y José García Badenes (piano)-y arremete contra las personas *de más posición y de aparente cultura* a las que acusa de no ir *más que a las funciones de las Imeldas y de los estudiantes católicos.*<sup>326</sup>

Encontraríamos muchos más ejemplos publicados de este tipo de crítica musical en *El Pueblo*. El nexo común de todos ellos es la crítica al sector de la sociedad valenciana que disponiendo de medios económicos renuncia al consumo de arte de calidad.

Por otra parte, en ciertas ocasiones, son los propios cronistas de la prensa conservadora los que fustigan a los de clase alta, acusándoles de indolencia y de eludir el compromiso que por vínculo de clase les corresponde con la cultura. Consideran que es a este sector social al que le corresponde actuar de motor de arrastre del resto del público. Así de manifiesta el musicógrafo anónimo que redacta

---

<sup>325</sup> *El Pueblo*, 20 de abril de 1918.

<sup>326</sup> *El Pueblo*, 15 de abril de 1923.

la crítica del primer concierto de la violinista Renée Chemet y la pianista Marguerite Delcourt celebrado el 15 de diciembre de 1921:

*En cuanto a la concurrencia que acudió a la sala de conciertos del Conservatorio de Música y Declamación de Valencia a escuchar el concierto, hemos de decir que era verdaderamente distinguida; pero... ¿para qué ocultarlo?, no era numerosa como corresponde a la tercera capital de España y a la cultura de sus habitantes. En otras ciudades de mucha menor importancia administrativa, un concierto de la Sociedad Filarmónica es una gran solemnidad, un gran día, en el cual, el teatro en que se verifica se llena de un público selectísimo y entusiasta, en el que resuenan las más cálidas ovaciones, en que las señoras más aristocráticas y más elegantes, en gran número, lucen sus mejores galas... ¿Por qué no sucede lo mismo en Valencia? ¿Por qué no se llena, durante los conciertos de nuestra Sociedad Filarmónica, no ya la sala de alguno de nuestros más amplios teatros, pero ni siquiera la sala del Conservatorio? ¿Por qué se nota en ella la sistemática ausencia de personalidades locales conocidísimas de nuestro gran mundo y de muchas de las damas de nuestra sociedad elegante? Si las clases elevadas no dan muestras ostensibles de amor al arte, ¿con qué derecho vamos a quejarnos después de la incultura del pueblo? ¿Es que parece aquí, contra lo que parece en todas las ciudades elegantes del mundo, que no es distinguido, que no es aristocrático gustar de la música, gustar del arte y asistir a las fiestas de cultura? Claro es que nada de eso se cree en Valencia; pero, verdaderamente, se da lugar con el sistemático e inexplicable apartamiento de la mayor parte de la alta sociedad, a que se diga.<sup>327</sup>*

Es significativo que, en acontecimientos artísticos relevantes para la crítica, desde los diversos posicionamientos de la prensa se responsabilice de la escasa implicación del público a un mismo sector social: a la clase adinerada de la ciudad de Valencia. Bien es cierto que la acusación se realiza con diferente carga de intensidad y con objetivos dispares, según el medio de que se trate. La prensa conservadora porque debe considerar que ese es un deber que les corresponde a los patricios por su ascendente cultural sobre los demás miembros de la sociedad. Y la prensa de

---

<sup>327</sup> *Diario de Valencia*, 16 de noviembre de 1921.



izquierdas, más radical, porque quizás piense que cualquier ocasión es buena para arrimar el ascua a su sardina y atizar a sus adversarios naturales. Es verdad que en determinados momentos, la cultura musical es un territorio vedado para las clases más pobres. Un ejemplo de ello lo tenemos en la Sociedad Filarmónica Valenciana que restringe su oferta musical a un número restringido de socios que pagan la cuota correspondiente. Pero un concierto como el de Casals y Risler, celebrado en el Principal, estaba abierto a todo el mundo, del mismo modo que en las temporadas de ópera. ¿Por qué, entonces, exigir la responsabilidad a un solo sector del público?

No obstante, la norma habitual de los periódicos conservadores es que el apunte crítico *clasista* quede diluido en medio de una reprimenda general, culpabilizando de una forma más ecuménica a los llamados *atenienses* - indistintamente a todos ellos, desde los más acaudalados a los menos pudientes de la ciudad- de los problemas que padece la cultura musical valenciana. Viene al hilo aquel comentario de López-Chavarri:

*No parece sino que aquel mote de «atenienses» con que vanamente nos quisimos pavonear un día, sea hoy, para nuestros públicos de ópera, una triste palabra que tiene la desgracia de ser frase...de mala sombra. ¡Buena está resultando la Atenas de Guadalaviar!*<sup>328</sup>

Son también, a veces, los propios miembros de la intelectualidad valenciana quienes reciben los varapalos de la crítica por su absentismo en ciertos actos musicales. Bernardo Morales San Martín lo constata en una crítica acerca del

---

<sup>328</sup> *Las Provincias*: “Ópera, teatro y público”, *Op. cit.*, 18 de mayo de 1913

concierto de Carlota Dahmen (soprano) y Joaquín Turina (al piano), celebrado el 15 de junio de 1921. El cronista amenaza con ser más explícito si la *intelectualidad artística* de Valencia no cambia sus costumbres y acude a las sesiones de la Sociedad Filarmónica:

*La Sociedad Filarmónica merece que se agrupen en torno a ella todos los valencianos amantes del divino arte de la música, y que al mismo tiempo les importe el prestigio artístico de nuestra ciudad. Por hoy no somos más explícitos. Pero lo seremos si seguimos notando el alejamiento de los conciertos de la Filarmónica de los valiosos que forman la intelectualidad artística valenciana.*<sup>329</sup>

El párrafo que acabamos de leer lo utilizó Bernardo Morales San Martín como una cuña periodística que de tanto en tanto añadía al final del texto crítico correspondiente, antes de la firma. Así lo hizo, al menos, en la crítica que acabamos de reseñar y en la del 17 de noviembre de 1921. Posiblemente, esta estrategia la hacía servir *Fidelio* para recordar a los intelectuales valencianos seguidores del arte musical que él permanecía vigilante, presto a denunciar comportamientos absentistas de quienes debían dar ejemplo.

### **El público, entre el arte culto y el arte vulgar.**

Uno de los aspectos cuestionados de *El amor brujo* de Falla –recordemos la crítica de José M<sup>a</sup> López (*Mascarilla*) en *El Mercantil Valenciano*– era que su música resultaba demasiado *elevada* y no se adecuaba al gusto popular predominante. En la

---

<sup>329</sup> *El Mercantil Valenciano*, 16 de junio de 1921.

crítica del estreno de *La vida breve*, del 9 de febrero de 1916, el cronista de *Las Provincias* contrapone la música de Falla a la *música callejera, chabacana y al españolismo de pandereta*. Con este tipo de comentarios, se está admitiendo, en cierta manera, que hay una música elitista reservada solo para minorías, inaccesible al público normal.

Entre los representantes de la crítica abunda este pensamiento. Se parte, pues, de una dicotomía a la que suele concederse categoría de axioma: hay una música selecta y exclusiva contrapuesta a la música fácil y comercial. Esta dicotomía se asocia bastantes veces al siguiente razonamiento: el consumo del primer tipo de música queda reservado a personas preparadas intelectualmente y con formación cultural; mientras que la música banal y carente de grandes refinamientos artísticos es la que atrae al gran público.

Para un sector importante de la crítica, esa dicotomía entre arte culto y arte vulgar se manifiesta -con ciertos matices- en la diferente concepción que el público tenía por la ópera y la zarzuela. El público consumidor de zarzuela busca otro tipo de sensaciones más allá del gozo intelectual y de la emoción que reporta la ópera. Roger Alier así lo reconoce:

*El denominador común de este público es el de su interés por encontrar, en la música de las zarzuelas, no una fuente de experiencias intelectuales y emociones estéticas como las que podía proporcionar una ópera seria italiana o, más tarde, una ópera alemana, sino un pasatiempo agradable, una grata inmersión en un mundo musical afable, de ritmos conocidos, de contabilidad asegurada, de urdimbre melódica familiar, incluso con resabios folclóricos, aunque a veces también reminiscente de la bien conocida ópera italiana o, más adelante*

*incluso, de la popularísima opereta vienesa. Y con la ventaja, respecto a los géneros extranjeros, de llevar un texto comprensible.*<sup>330</sup>

Otro buen botón de muestra de la contraposición que establece la crítica entre arte culto y vulgar lo encontramos en este texto correspondiente a la crónica del concierto de piano de Pilar Bayona celebrado en el Teatro Principal de Valencia, el 2 de abril de 1922:

*Y una vez más censuramos a la ignorancia de ese público que acude en masa a deleitarse con las enormes vulgaridades de Raquel Meller y no va a escuchar las muestras de gran arte.*<sup>331</sup>

O en estas palabras del crítico Gomá sobre una representación de *Tristan e Isolda* en la temporada de 1921:

*Y el público, obstinado en incomprensible retraimiento, que no sabemos cómo calificar. «Valencia, país de arte»; como tópico para discutir entre incautos, ya va bien la frase. A no ser que «Tristán e Isolda», no sea arte y lo sea... ¡Detente pluma!*<sup>332</sup>

La misma idea de contraposición entre arte culto y arte vulgar destaca en algunas de las críticas del estreno de *El Príncipe Carnaval* de José Serrano, ocurrido

---

<sup>330</sup> ALIER, R.: *La Zarzuela*. Ediciones Robinbook, Barcelona, 2002, p.12.

<sup>331</sup> *Las Provincias*, 4 de abril de 1922.

<sup>332</sup> *Diario de Valencia*, 17 de mayo de 1921.

el 29 de abril de 1921. Huelga decir que el público valenciano es denostado en estos textos por su apoyo incondicional a esta propuesta artística. Los ataques provienen de un sector de la prensa.

El cronista de *Las Provincias* dice de manera textual:

*Realmente, para los gustos, comprensión y preferencias del público en la hora presente, es la mejor obra que se ha estrenado en Valencia, desde muchas temporadas ha.*<sup>333</sup>

Esta crítica se publicó por un error de imprenta con la firma de Eduardo López-Chavarri (concretamente con sus iniciales). Lo confirma el propio López-Chavarri en una crónica titulada *Erratas, Fox-trots y cantores del Papa* que publicó en *Las Provincias* el día 1 de mayo de 1921. Cuenta en este texto que por una *malhadada casualidad* aparecieron sus iniciales al final de la crítica anterior. No obstante, a continuación, arremete contra las veleidades musicales y comerciales de Serrano (*dirigiendo a un auditorio con ambiente de varietés*) y sanciona duramente al público (*el vulgo en sus más bajos instintos*).

El crítico anónimo del *Diario de Valencia* se lamenta de los efectos futuros que podrá causar esta *Fantasía-mascarada*:

*Lo lamentable es que «El Príncipe Carnaval» es obra que recorrerá España entera y dará mucho dinero, y que Apolo tiene ya obra para cuantos días quiera, pues, por desgracia, eso quiere y así es una grandísima parte del público valenciano*<sup>334</sup>.

---

<sup>333</sup> *Las Provincias*, 30 de abril de 1921.

## El pensamiento estereotipado de la crítica respecto al público.

Es indudable que en muchos casos el esquema argumental al cual aludíamos antes funciona. Los críticos pueden aplicar un mismo patrón de análisis a distintas experiencias artísticas y obtener conclusiones correctas del comportamiento del público, de sus gustos y sus preferencias estéticas. No obstante, hay que reconocer que en otras ocasiones este planteamiento se revela insuficiente y simplista. Existen, pues, variables que nos permiten comprobar que no siempre idénticos parámetros de valoración sirven para un mismo fin. En demasiadas ocasiones la crítica abusa de clichés o comentarios estereotipados para intentar simplificar una realidad más compleja de lo que parece. Podemos aportar bastantes ejemplos que corroboran esta afirmación.

Uno de estos ejemplos se refiere al extraordinario éxito de crítica y público que obtuvo *La canción del olvido* de José Serrano. En los años previos al estreno de la citada zarzuela -que tuvo lugar en el teatro Lírico de Valencia, el 17 de noviembre de 1916- el teatro lírico español atravesaba un período de crisis. Hacía falta un nuevo impulso en Valencia que catapultara el género a sus niveles anteriores. Este impulso llegó de la mano del maestro Serrano.

Reproducimos un fragmento de la crítica del estreno de *La canción del olvido* publicada en *Las Provincias*:

*Anoche fue día de gran gala para este teatro (teatro lírico) y para el género de la zarzuela, que por obra y gracia de unos jóvenes literatos (en el más noble concepto y sentimiento de la frase) y de un compositor de excelentes dotes sensitivas, veíase ayer sacado*

---

<sup>334</sup> *Diario de Valencia*, 30 de abril de 1921.

*de la ignominia mercantil en uso, y veíase liberado de la bazofia degradada con que los proveedores ordinarios (¡y tanto!), embrutece cada día la escena lírica española (...)*

*Precisa decirlo bien claramente: mientras los industriales de la escena la acaparan con fementidas producciones, mientras se crean trusts o “sanedrines”, en donde el arte perece gracias a la cobarde complicidad de las gentes y de... otras del oficio (...)*

*Pues todo lo anterior debe aplicarse a los autores de “La canción del olvido”, estrenada ayer en el teatro Lírico, con éxito tan entusiasta como justo (...)*

*El público de ayer (prescindiendo de la parte de personales simpatías que pudieran haber) se mostró sorprendido y se entregó desde los primeros momentos.<sup>335</sup>*

Esta obra, nacida de la pluma de Romero y Fernández Shaw y de la inspiración musical de José Serrano, fue recibida de forma entusiasta por los críticos valencianos. Muchos quisieron ver en ella una reivindicación del genuino arte lírico nacional.

El crítico Vicente Marín (V.M.) del *Diario de Valencia* no escatimó calificativos encomiásticos para describir el acontecimiento y la reacción del público:

*La sala del teatro Lírico ofrecía soberbio golpe de vista: los palcos rebosantes; las butacas, todas ocupadas, y las demás localidades y la entrada general, como en día de gran gala (...)*

*Al finalizar la obra la ovación fue delirante e interminable, hasta el punto que el telón se levanto cuatro veces y el maestro Serrano tuvo que adelantarse hasta la concha a recibir el homenaje entusiasta de la concurrencia que no cesaba en sus aplausos y aclamaciones.<sup>336</sup>*

En parecidos términos se expresaba el crítico de *El Pueblo* (J.G.), quien terminaba su crítica con una carcasa final de elogios al maestro Serrano y a la tierra valenciana:

<sup>335</sup> *Las Provincias*, 18 de noviembre de 1916.

<sup>336</sup> *Diario de Valencia*, 18 de noviembre de 1916.

Cuando finalizó “*La canción del olvido*” estalló una ovación formidable, salieron los autores y ésta se reprodujo varias veces, hasta que el público, puesto de pie en palcos, butacas y galerías aclamaba al maestro Serrano y le prodigaba la más grande prueba de cariño que se puede dar.

*Este puede estar satisfecho, y lo está; lo afirmamos porque lo conocemos a fondo.*

*Su temperamento artístico; su alma levantina, todo fuego y pasión, vibraba muy intensamente, recogiendo las palpitaciones de un pueblo que le aclamaba y que le agradecía con aquella explosión de cariño, sus quereres.*

*¡Bien puedes repetir, maestro Serrano, lo que escapaba de tus labios!*

*¡Bendita seas, Valencia! ¡Bendita mil veces la hora en que nací valenciano!*

*Tenías razón. ¿Quién iba a comprenderte mejor que tu pueblo, que esta tierra donde la belleza surge de la esplendidez de su suelo?*<sup>337</sup>

El caso de *La canción del olvido* sirve a nuestro propósito de demostrar la *flexibilidad* con la que *modulan* los críticos sus criterios valorativos según les convenga. Tanto es así que el mismo criterio se utiliza en un sentido o en el contrario en función del contexto.

Hagamos un análisis comparativo entre las críticas publicadas con ocasión del estreno de esta zarzuela y las que hemos reseñado antes del estreno de *El Príncipe de Carnaval*. Lo primero que llama la atención es la distinta consideración que se hace de la forma de proceder del público en cada caso. En las críticas sobre *La canción del olvido*, la asistencia masiva de público es valorada como una ratificación de la calidad de la obra. Mientras, en las referidas a *El Príncipe de Carnaval*, una idéntica respuesta del público se califica en el sentido contrario: *el vulgo en sus más bajos instintos* es el que permite con su apoyo que obras como esta se perpetúen en cartel. Contrasta, en este sentido, el comentario de J.G. de *El Pueblo* referido a *La canción del olvido*: *¿Quién iba a comprenderte mejor que tu pueblo, que esta tierra*

<sup>337</sup> *El Pueblo*, 19 de noviembre de 1916.



*donde la belleza surge de la esplendidez de su suelo?* Con este otro del cronista del *Diario de Valencia* que, lamentándose por la buena acogida de la obra, escribía las siguientes palabras sobre el estreno de *El Príncipe de Carnaval: por desgracia, eso quiere y así es una grandísima parte del público valenciano*.

Es *La canción del olvido* un ejemplo paradigmático en el que coinciden el reconocimiento de la crítica y la total aceptación del público. No acostumbra esto a ser habitual. Entre otras razones, porque los críticos, en más ocasiones de las que sería prudente, se limitan a aplicar el cliché según el cual hay que poner en entredicho la calidad musical de una obra simplemente por ser del agrado de un público mayoritario. Se incurre entonces en un error muy humano: el prejuicio. Esta zarzuela sirve a nuestro propósito de demostrar que no son irreconciliables la calidad y el legítimo interés comercial al que aspira cualquier proyecto artístico.

Expongamos otro caso: ¿cómo explicar el éxito de público de los conciertos de Arturo Rubinstein en Valencia? Ciñéndonos a los preceptos instaurados por los propios críticos del momento, la música para solista no goza de aceptación popular porque el público valenciano no está preparado para apreciarla. Requiere una formación del oído musical y del gusto estético, y no son estas cualidades que abundan demasiado por estos lares.

La afirmación de que este género musical (el concierto para piano) no cuenta con la aceptación popular quedaría corroborada con el siguiente dato: por las mismas fechas otros grandes pianistas de talla internacional, como Emilio Saüer o Eduardo Risler, actuaron en Valencia y pasaron casi desapercibidos. Un dato más, relativo al gusto estético: el repertorio del artista polaco no es nada trivial, hay obras

de Liszt, Chopin, Beethoven, Albéniz, Scriabin, Rachmaninov, etc. No es música de consumo habitual entre los valencianos. Y sin embargo, las salas siempre están rebosantes de público cuando actúa este solista. Rubinstein acaba, por tanto, con otro mandamiento de la crítica musical valenciana: la música *culta* no puede tener un público mayoritario.

Leamos, con detención, los siguientes testimonios. Empecemos por la crítica del 12 de mayo de 1922 publicada en el *Diario de Valencia*. Certifica que Rubinstein es el pianista más querido del público valenciano:

*Quien haya asistido a los conciertos dados por otros artistas insignes durante la actual temporada en Valencia, y compare la soledad tristísimo de nuestro teatro Principal con lo numerosos y selecto del concurso que ayer se congregó para oír al joven e insigne pianista polaco, habrá comprendido que Rubinstein puede jactarse de ser el pianista predilecto de nuestro público.*<sup>338</sup>

La siguiente crítica musical publicada en el diario *El Pueblo* insiste en la expectación que despierta Arturo Rubinstein entre los valencianos, solo comparable a la de algunos divos operísticos como el mítico barítono italiano Titta Ruffo. El texto crítico en cuestión está referido al tercer y último concierto que celebró este insigne artista en la temporada de 1919:

---

<sup>338</sup> *Diario de Valencia*, 12 de mayo de 1922.

*Se celebró ayer el tercero y último concierto por Arturo Rubinstein, que revistió caracteres de acontecimiento musical, tributándose al excelso pianista, aparte ovaciones sin cuento, un homenaje de despedida a lo Titta Ruffo.*<sup>339</sup>

El cronista del *Diario de Valencia*, que firma *E. del B.*, constata el trato preferencial que tiene el público valenciano con Rubinstein, en contraste con otros intérpretes:

*Ya está visto que nuestro público, que suele declararse en huelga cuando de música se trata (díganlo el veterano Sauer y el magnífico violinista Thibaud) acude solícito en crecido número a oír y vitorear a Rubinstein.*<sup>340</sup>

Algunos quieren ver razones extramusicales en la fascinación que Rubinstein despierta en el público:

*El público, al hallarse ante Rubinstein siente que se encuentra delante de un prodigioso orador de piano, y se deja subyugar por el arte del ejecutante.*<sup>341</sup>

El poder de convocatoria de este pianista se debe entre otros motivos, según el mismo anónimo cronista, al magnetismo sensual de su arte. Por esa razón tiene tanto éxito entre las mujeres:

---

<sup>339</sup> *El Pueblo*, 18 de diciembre de 1919.

<sup>340</sup> *Diario de Valencia*, 14 de mayo de 1922.

<sup>341</sup> *Las Provincias*, 14 de mayo de 1921.

*Sin duda, ese aspecto activo del arte de Rubinstein le da una intensa sensualidad que explicaría mucho el por qué las mujeres, tan poco prontas entre nosotros (en general) para acudir a los espectáculos del arte, acuden presurosas a admirar al famoso pianista.<sup>342</sup>*

La fama de Rubinstein arrastraba tras de sí a un público multitudinario y heterogéneo. El artista se jactaba de tener mucho éxito con las mujeres y de que su mirada fijada en el bello rostro de una dama le ayudaba a concentrarse. En el concierto al que se refiere esta crítica, celebrado el 19 de diciembre de 1916, contó con la presencia de una espectadora de excepción, la soprano valenciana Lucrecia Bori. Ignacio Vidal lo relata:

*Ayer tarde estaba pletórico de concurrencia el salón del Conservatorio de Música. No hubo hueco ni rincón que no fuese aprovechado, y como muchos querían ver de cerca las maravillosas manos de Rubinstein cuando pulsa el teclado, la plataforma se llenó por completo de damas y señoritas para convencerse del arte mágico y sobrenatural por lo extraordinario de su ejecución.*

*Entre aquella corte de bellezas que rodeaba al singular artista polaco, se destacaba nuestra paisana la gentil y eminente soprano lírico-dramática señorita Lucrecia Bori, que está aquí junto a sus padres, reponiéndose de sus campañas en los grandes teatros mundiales.<sup>343</sup>*

Existen más ejemplos que refutan la tesis según la cual hay ciertos tipos de música que no suscitan el interés del gran público. Analicemos el siguiente caso. Se trata de una actuación del coro de la Capilla Sixtina en Valencia, el 27 de mayo de 1921. Enrique G. Gomá reflexiona en la crítica de este concierto sobre las pautas

---

<sup>342</sup> *Ibíd.*

<sup>343</sup> *El Mercantil Valenciano*, 20 de diciembre de 1916.

que guían el comportamiento del público valenciano y se congratula sorprendentemente de la multitudinaria asistencia a un acto, en principio tan alejado de los gustos habituales del público, como este:

*Celebrase ayer la segunda audición de la Capilla Sixtina en el Teatro Principal, y las pocas localidades que quedaron por abonar fueron arrebatadas en taquilla por el público; conste, pues, que hubo un lleno de esos que forman época, y del cual el cronista, valenciano ante todo, se congratula, porque es todo un símbolo que destruye en parte la censura de la crítica acerca de la incomprensión de nuestros paisanos en todo cuanto afecta al arte grande y sincero. Tema es éste, el referente a la cultura musical valenciana, que merece un serio y reflexivo estudio; el fenómeno es complejo, y solo un examen superficial de hechos no ofrece garantías para emitir un fallo con garantías de acierto. No se olvide que en el mismo teatro en donde ha resonado el grito «¡Que cante la “Bohème”!» como suprema aspiración artística, ha triunfado Wagner, más o menos mixtificado (sic), y ha sido vitoreada con verdadero entusiasmo la Capilla Sixtina. (...) Los valencianos, a su vez, quedan reconocidos a los cantores italianos por las dos audiciones, en que corrientes de aire sano han venido a orear sus pulmones semiasfijados por las mefíticas emanaciones de matchichas y supertangos.<sup>344</sup>*

Otro ejemplo más en el mismo sentido aunque referido a otro género distinto: la música sinfónica. Ofrecemos un extracto de la crítica que publicó también Gomá en el *Diario de Valencia* sobre un concierto de la *Orquesta Sinfónica de Valencia* con Leopoldo Querol, solista de piano, y José Lassalle como director. En este texto, Gomá sostiene que el público sí responde cuando se le sabe atraer con programas musicales interesantes:

*Una feliz iniciativa ha deparado a quien vive en Valencia el agradabilísimo placer de poder escuchar dos conciertos orquestales con la colaboración, además, de un joven pianista lleno de méritos. Esto, aquí en el desierto arenal de música sinfónica que es nuestra ciudad,*

<sup>344</sup> *Diario de Valencia*, 28 de mayo de 1921.

*resulta un oasis, un verdadero oasis, en donde se experimenta la más satisfactoria sensación. Tan raro caso, oír música de orquesta, en Valencia, siempre inspira las mismas ideas y los mismos comentarios, que en síntesis no son sino lamentar que por motivos varios, cuya exposición haría larga esta noticia, no se puedan obtener de manera regular, organizada y permanente, series eficaces de audiciones orquestales (...) Ciertamente que en Valencia el público se halla muy despistado; pero igual que ayer y como en otras ocasiones, si se le sabe llamar responde, y si se le siguiera llamando, su afición no sería dudosa y fugaz, sino que se establecería sobre fundamentos más sólidos.*<sup>345</sup>

Es oportuna la afirmación de Gomá de que al público valenciano *si se le sabe llamar responde*. En los años que abarca este estudio, leemos de forma reiterada en la prensa, y cada vez con mayor énfasis, que la ópera está en crisis y que el final de ese género musical está cerca. Lo mismo se decía de la zarzuela y de repente llegó, como hemos visto, uno de los éxitos más extraordinarios del género chico: *La canción del olvido*. Respecto a la ópera, no se da por estas fechas ningún éxito que tenga parangón con la zarzuela de Serrano pero sí se aprecia un cambio sensible en el comportamiento del público a la mínima que se le ofrezca un buen producto artístico. Dentro de una dinámica que hemos de reconocer en progresión descendente en cuanto al número de representaciones y a la calidad de éstas, cuando aparece en cartel una compañía de calidad, con un buen elenco de voces y una programación atractiva y conocida, el público responde.

Así sucedió en las ocasiones en que se pudo contar con compañías de mérito: recordemos la compañía de ópera de Ercole Casali que inauguró el teatro Olympia en noviembre de 1915. Incluso podríamos colocar en este grupo a la compañía que estrenó *Tristan e Isolda* en el Principal en mayo de 1913.

---

<sup>345</sup> *Diario de Valencia*, 1 de marzo de 1923.

Se podrá alegar que en este último caso, aun contando con un extraordinario grupo de voces y la dirección orquestal de un competente maestro, la compañía fracasó. Sería injusto acarrear esa responsabilidad a los intérpretes, al menos exclusivamente. Habría que atribuir el fracaso más a la dificultad que entraña montar una obra de semejante complejidad con tan escaso número de ensayos, y sobre todo al hecho de que se traba de una obra de estreno (que se representó dos veces), no una obra conocida del repertorio operístico. Ante esas circunstancias, el público siempre es conservador. Por ese motivo reaccionó de la forma en que lo hizo, con la más absoluta desidia. Por mucho que les pesara entonces a los críticos, los cuales habían acogido el estreno con unas expectativas extraordinarias al tratarse de la última obra de su compositor de referencia: Ricardo Wagner. Con el mismo cartel y una programación distinta el éxito hubiera estado garantizado, la prueba es que la misma compañía representó días después *Lohengrin* -una obra también de Wagner, pero ya conocida por el público valenciano- y el teatro estuvo repleto.

Otra temporada de ópera de éxito fue la que aconteció a finales de 1919, cuando María Llácer –esposa del empresario italiano Ercole Casali- presentó una compañía en la que sobresalían como figuras, además de ella, la soprano Genoveva Vix, el tenor Giuseppe Giorgi y el barítono Celestino A. Sarobe, aparte de un grupo de voces protagonistas de buen nivel. Contaban también con la presencia de Arturo Saco del Valle como maestro director y concertador. La crítica musical calificó esta temporada de ópera de excelente y el público lo corroboró con su asistencia. Las crónicas lo reflejaron de esa manera. Por exponer un ejemplo, nos referiremos a la crítica sin firma publicada en *Las Provincias*, correspondiente a la inauguración que

se celebró el 31 de octubre de 1919 en el teatro Apolo, con *Tosca* obra escogida. Esta crítica es muy interesante porque apunta algunos de los factores determinantes de la crisis de la ópera. El texto ahonda en el dilema central de los promotores operísticos: ¿cómo ofrecer ópera de calidad a precios razonables para captar el interés del público? Lo podemos leer en los siguientes párrafos:

*Cuando el público se acostumbra a un teatro, es indudable que alguna virtud tendrá el coliseo para que tal suceda. Y el teatro Apolo se ve concurridísimo por público selecto y refinado, que viene con simpatía a ver los espectáculos que se le proporcionan; tiene la seguridad de no salir defraudado. Tal es la razón por la cual veíase ayer el teatro Apolo lleno de espectadores aficionados, deseosos de escuchar una de las más selectas manifestaciones del arte. Porque es el caso que en Valencia la cuestión de oír ópera había llegado a ser un problema imposible: no había manera de traer buenas combinaciones siendo los precios o muy elevados, o el espectáculo muy lamentable. ¡Recordemos aquellos “Lohengrines” que parecían una fuga de vocales, reducidos a la mitad en todos sus aspectos, y recordemos aquellos decorados verdaderamente lastimosos y grotescos!...Recordemos también que los buenos de los aficionados querían artistas de primerísimo orden y orquestas numerosas, todo a dos reales de entrada, Claro es que así no hay manera de sostener una temporada de ópera.*

*Pues bien; la compañía de Apolo ha resuelto ese problema de vital interés para nuestro público: ha traído un cuadro de ópera de verdadera valía, con artistas que cantan en los primeros teatros, formando no un modo ocasional, sino un modo permanente, y ello da la impresión de un buen conjunto y de una facilidad de realización como pocas veces solíamos ver por aquí, en donde se improvisaban las representaciones y los conjuntos de ópera cual si se tratase de una funcioncilla de género chico. Ahora, el público encuentra en el Apolo excelentes elementos individuales y excelente conjunto: el cuadro completo de una representación de ópera.<sup>346</sup>*

La misma compañía de María Llácer regresó la última quincena del mes de octubre de 1920. Todos los ingredientes invitan a pensar que el público debió corresponder también en esta ocasión con una gran asistencia: un elenco de grandes voces, la dirección musical del maestro Enrique Fernández Arbós y Pedro

<sup>346</sup> *Las Provincias*, 1 de noviembre de 1919.



Blanch y un repertorio de obras del agrado de los aficionados con *Aida*, *Madame Butterfly*, *Thais* (se estrenó además *Parsifal*). En cualquier caso, debido a la huelga de tipógrafos que afectó a la prensa valenciana durante aquellos días, no disponemos de testimonios periodísticos.

En definitiva, después de todo lo mencionado hasta aquí, podemos colegir que el problema del público es complejo y tiene muchas aristas por donde abordarlo.

Como conclusión a este capítulo diremos que el público, en el juego de la crítica, se convierte en un comodín que utilizan los críticos según convenga a su estrategia dialéctica. A menudo, el crítico se sirve del *respectable* para refrendar sus tesis. La respuesta del público es considerada, en estos casos, una prueba irrefutable que justifica por sí misma el veredicto emitido. El juicio popular queda investido así de una incuestionable infalibilidad. Otras veces, en cambio, el juicio del crítico se aleja radicalmente de la respuesta popular. En tales situaciones, el crítico musical no duda en recriminar la incultura musical de los aficionados y arrogarse la potestad de adoctrinar adecuadamente al público ignorante.

Y en este juego dialéctico, los críticos pasan de un extremo a otro del abanico argumentativo con pasmosa facilidad, hasta caer en un sinfín de contradicciones: el público o no tiene ni idea o es el juez que dictamina el valor de un evento musical; la asistencia masiva de público a un acto musical o es una prueba de adocenamiento o es una reacción inteligente, el público o no está preparado para valorar cierto tipo de música o tiene una intuición especial para discernir lo bueno de lo malo... Todo vale.

Menos mal que no siempre recae toda la responsabilidad en el público. Bernardo Morales San Martín, alias *Fidelio*, escribe:

*No achaquen, pues, los espíritus escogidos a incomprensión del público muchos fracasos, los cuales debemos poner en el haber de artistas y autores, a pesar de toda su buena voluntad.*<sup>347</sup>

Estas palabras de Morales San Martín se publicaron en *El Mercantil Valenciano* a raíz del estreno en Valencia de la versión orquestal de *Iberia* de Isaac Albéniz. Dicho suceso acaeció el 29 de marzo de 1921. La orquestación corrió a cargo de los maestros Arbós y Lamote de Grignón. Criticaba *Fidelio* lo incongruente que resultaba que hubiera sido una compañía sueca la encargada de montar una obra como esta, tan arraigada al folclore español.

### **La orientación del público: una responsabilidad de los críticos.**

En el repaso de las críticas musicales publicadas en la prensa valenciana de esta época (1912-1923) descubrimos numerosos ejemplos en los cuales la crítica ejerce la función que Román de la Calle denomina *de mediación*. En este sentido, el ejercicio de la crítica implica una mediación didáctica, encaminada a orientar al público. Los propios críticos están convencidos de que su misión fundamental es contribuir a la formación musical del público y modelar el gusto estético colectivo de una sociedad valenciana que no está *suficientemente formada en educación musical*.<sup>348</sup>

Los críticos suelen hacer uso de esta función mediadora en momentos muy puntuales: cuando se produce un estreno o en acontecimientos musicales que

---

<sup>347</sup> *El Mercantil Valenciano*, 30 de marzo de 1921.

<sup>348</sup> *Diario de Valencia*, 7 de noviembre de 1922: crítica de la representación de *La Serva Padrona* de Pergolesi.

presentan algún aspecto diferencial y significativo (sea por el repertorio, por el género musical, por los intérpretes o por cualquier otra razón). En tales circunstancias, el crítico considera propicio ejercer esa orientación que el público requiere y necesita. Probadas muestras hemos ofrecido de esa forma de proceder de la crítica en este apartado y otras muchas más podrán observarse en otros capítulos.

La inmensa mayoría de los críticos coinciden en el dictamen: Valencia es un páramo de cultura musical. Estas son las palabras con las que GYNT (Manuel Palau), el crítico musical de *La Correspondencia de Valencia*, describe la situación:

*No ha de pasar mucho tiempo sin que Valencia se encuentre aislada del mundo musical. Cada día es menor el número de los aficionados a la música, y cada día es también mayor la desorientación artística. La gente está viciada por lo ligero y banal, y no goza en las delicadezas del arte grande. No ha mucho se podían dar temporadas de ópera. Cada vez se han ido reduciendo más, y este año, creó será el primero que pase todo el invierno y la primavera sin audiciones de este género. Y de ello, solamente hay que achacar la culpa al público*<sup>349</sup>.

Enrique G. Gomá coincide en la anterior apreciación: el público valenciano está desorientado. No es esta la única vez –como ya hemos podido apreciar– en que este crítico reflexiones a través de sus crónicas sobre este tema. Sus críticas evidencian una especial preocupación por comprender al público valenciano, y su relación con el arte, desde un punto de vista psicosocial. En este texto, en particular, apunta una posible solución para que el público mejore su percepción auditiva y tenga un criterio valorativo más fundamentado: escuchar varias veces la misma obra musical. Aunque

---

<sup>349</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 17 de febrero de 1923: crítica correspondiente a un concierto del pianista E. Saüer.

no deja de ser este un planteamiento retórico, alejado de la práctica real. El propio Gomá, parece pensarlo así:

*Sería muy conveniente que pudiera producirse el raro caso de que los grandes públicos escuchasen una música nueva como si de ella hubiesen tenido ya cuatro o cinco audiciones. Sin que llegue a producir extremos de satisfacción, es indudable que «Balada de Carnaval» gustará más cuanto más oída sea. Y con ello, no pretendemos exaltar la ópera de Vives, sino más bien señalar la desorientación de los públicos que, como el nuestro, se hallan escasamente preparados para oír música.<sup>350</sup>*

Algunos opinan que el público valenciano, por su idiosincrasia, siente una especial predisposición hacia un determinado estilo de música y unos autores. Es el caso del cronista de *El Pueblo* que aprovecha el pretexto de la crítica sobre la presentación del *Trío Valencia* de cámara para dictaminar que existen cinco tendencias *en el arte moderno de la música de cámara* y colegir que, dado nuestro meridional temperamento, son las obras musicales de exaltación romántica las predilectas del público valenciano:

*Nuestro espíritu meridional, excesivamente idealista, se alegra con Mozart y se sublima con Beethoven, pero ante las obras de exaltación romántica no puede menos que perder hasta la noción del medio ambiente que le rodea y seguir en sus inquietudes, en sus goces, en sus afanes y angustias, con toda la intensidad que éste supo cristalizar en el pentagrama sus intenciones afectivas.<sup>351</sup>*

---

<sup>350</sup> *Diario de Valencia*, 21 de marzo de 1920.

<sup>351</sup> *El Pueblo*, 4 de marzo de 1921.

Los críticos asumen también, como una parte más de su función mediadora, la necesidad de requerir de las instituciones públicas y de los empresarios valencianos una actuación decidida que facilite el acceso del público a la música y al arte en general. En esa tarea ha de jugar un papel muy importante, en opinión de la crítica, una entidad como la *Sociedad Filarmónica de Valencia*. Es esta asociación la que ha de intentar promocionar la buena música y, además, fomentar la educación de la sensibilidad artística. Este es el objetivo fundamental que debe cumplir esta institución.

El cronista del *Diario de Valencia*, en una crítica sobre un concierto del *Cuarteto Budapest* de cuerda, expone claramente el doble rol artístico y educador que ha de tener la Sociedad Filarmónica:

*En conciertos como el de ayer es cuando se aprecia la necesidad de mantener, conservar y proteger una entidad cual la Filarmónica. La función artística y docente de esta Sociedad adquiere en tales ocasiones su más noble y verdadera significación. Es por desgracia evidentísimo que Valencia no puede ofrecer para audiciones cuartetísticas un público suficiente en número, si no es merced al vehículo de la Filarmónica. Así, quien ame estas emociones inefables de la música pura ha de tener para la Filarmónica una cordial simpatía. Ciertamente que no todo el que concurre a las reuniones de la Filarmónica se halla convenientemente preparado para gustar la belleza de determinadas categorías musicales. Pero los neófitos o los menos sensibles comprenderán que no es el arte quien debe descender a servir sus gustos, que estando en formación no pueden ser seguros, sino que ellos humildemente han de procurar elevarse, y la repetida audición de música verdaderamente selecta, lo irá poco a poco produciendo –entendámonos, si existe una imprescindible primera materia- a las alturas emocionales de los más elevados conceptos beethovenianos. Las Sociedades Filarmónicas tienen una responsabilidad musical; sus adheridos deben aceptarla con todas sus consecuencias.*<sup>352</sup>

---

<sup>352</sup> *Diario de Valencia*, 15 de marzo de 1923.

Enrique González Gomá, también desde las páginas del *Diario de Valencia*, requiere de los empresarios y de las instituciones un impulso firme en pos de una gestión artística que apueste por la búsqueda de la calidad artística, con paciencia y sin que primen por encima de todo los intereses económicos:

*Lo que aquí hace falta, según mi modesto parecer, es, como cosa básica, una disposición económica preliminar que pudiera hacer frente a posibles y relativos desvíos del auditorio, en especial durante el período turbio y prolongado sin duda, de suscitar en el público la verdadera necesidad de música, la afición ya de tendencia culta e inteligente. Y claro, no es al profesional, al profesor de orquesta, a quien hay que pedir esfuerzos –por desgracia no puede realizarlos- sino que las entidades o personas de influencia social y de posibilidad pecuniaria son las que deben subvenir a tal clase de atenciones.*

*No se deben mirar exclusivamente los conciertos como el tema de un negocio monetario, sino en cierto modo a la manera de un museo de artes plásticas, por ejemplo; es decir, como el medio de elevar el sentido estético de las gentes. Y no pudiendo la música ser exhibida a la manera de un cuadro, ya que no pertenece a las artes del espacio, sino a las del tiempo, sus museos son los teatros y las salas de conciertos en donde con nobleza, elevación y pureza se la cultiva.<sup>353</sup>*

### 6.5.3.2. LA CRÍTICA MUSICAL, LAS INSTITUCIONES Y LOS EMPRESARIOS.

Otro de los temas recurrentes de la crítica musical valenciana fue la gestión de los empresarios artísticos al frente de los teatros, así como el papel de las instituciones locales en el desarrollo de una auténtica cultura musical. De todas las empresas artísticas que funcionaban en Valencia, una acaparó especialmente la atención de los críticos: el Teatro Principal.

---

<sup>353</sup> *Diario de Valencia*, 1 de marzo de 1923.

## El teatro Principal.

Este teatro pertenecía al Hospital Real y General de Valencia, institución dependiente de la Diputación. La dirección del teatro recaía, por tanto, en el presidente de la Excelentísima Diputación. No obstante, la gestión artística, administrativa y comercial se adjudicaba a una empresa arrendataria mediante contrato temporal.

El Teatro Principal -como ya se ha dicho- constituía el foco musical más importante de Valencia. Esta era la causa por la cual sobre él se centraban casi todas las miradas de los críticos. El coliseo de la calle de Las Barcas venía a representar el termómetro que indicaba en cada momento el estado de salud de la cultura musical valenciana. La programación artística que allí se ofertaba marcaba las pautas de la temporada tanto para el público como para la crítica.

El alcance de la crítica, cuando se refería al Principal, iba más allá del mero juicio sobre la programación y los actos artísticos que en este foro se realizaban. En el origen de muchas disquisiciones de los críticos musicales está la política cultural ejercida por la institución que regía los pasos de este teatro. El punto de mira de los críticos de determinados periódicos estaba bien fijado: cuando se cuestionaba la gestión artística del Principal, se estaba cuestionando a su vez a la Diputación.

El comentario realizado se puede confirmar con el episodio que sucedió a principios de 1912 y que la prensa dio a conocer como *El cierre de los teatros*. En este suceso se pone en evidencia que la disparidad de criterio entre la crítica está en función de la ideología del periódico y los intereses que este medio de comunicación defiende. Observaremos como esta disparidad -que tiene su origen en un problema

de política local, con las derivaciones lógicas en los ámbitos económicos y sociales de la ciudad de Valencia- no solo se dirime en el marco habitual de la contienda periodística (es decir, la crónica política), sino que llega hasta el mismísimo trasfondo de la crítica musical.

El conflicto se generó a partir de la creación de un nuevo impuesto municipal que gravaba en un 10 % la tarifa de la entrada de los espectáculos artísticos celebrados en la ciudad de Valencia. *Las empresas –como indica Francisco Bueno- se resistían a pagar este nuevo arbitrio, porque no querían repercutirlo al espectador a través del aumento de los precios de las entradas.*<sup>354</sup> Este conflicto enfrentó a autoridades municipales y empresarios. A consecuencia de ello, los teatros, cines y cafés de la ciudad permanecieron cerrados. Los intentos de negociación entre ambas facciones, en las que llegaron a intervenir el alcalde y el gobernador civil, fueron vanos.

Los músicos de la ciudad se vieron entre dos fuegos. Por un lado, si dejaban de tocar no había ingresos. Por otro, se enfrentaban a la posible repercusión de una bajada de sus remuneraciones ante el reajuste salarial derivado de la aplicación del nuevo gravamen. Finalmente optaron -algunas fuentes periodísticas apuntan que bajo la presión del empresariado- por secundar la actitud de los empresarios y de la mayor parte del personal asalariado de los teatros e ir a la huelga.

Si el asunto de por sí no estaba bastante emponzoñado, un problema vino a agravar todavía más la situación. Como todos los años, debía celebrarse la función a beneficio del Hospital Provincial. En esta ocasión tocaba la representación de //

---

<sup>354</sup> BUENO CAMEJO F. C.: *Historia de la Opera en Valencia...*, *Op. cit.*, p. 141.



*Barbiere di Siviglia* con la soprano Elvira de Hidalgo en el papel de *Rosina* y el maestro Mascheroni al frente de la orquesta. Una crónica publicada en *Las Provincias*, con el título de *El cierre de los teatros y la función a beneficio del Hospital* describe, siguiendo una secuencia temporal, cómo sucedieron los hechos:

*Sigue en pie este conflicto, ahora agravado por las dificultades con que tropieza la celebración de la función a beneficio del Hospital Provincial. El presidente de la Diputación y diputados señores Polo de Bernabé y Navarro, en unión de los señores gobernador civil y alcalde, vienen trabajando activamente para solucionar el conflicto y lo que se refiere a la simpática fiesta artística dicha.*

*Los Sres. Ballesteros, Navarro y Polo, con varios representantes de empresas de espectáculos públicos, estuvieron en el Ateneo Musical para solicitar la adhesión de los señores profesores a la función a beneficio del primero de nuestros establecimientos benéficos. Allí las empresas reiteraron la declaración que habían hecho a las autoridades y a los comisionados de la Diputación, a saber: que dejaban en libertad a los señores profesores para que asistieran o no a dicha función, y allí mismo estos señores profesores insistieron en su decisión de no quebrantar el acto de solidaridad que con las empresas y artistas habían realizado, al firmar con los últimos una instancia al Ayuntamiento en súplica de una rápida y favorable solución en la que tenían presentada a éste por los primeros.<sup>355</sup>*

Más adelante, el texto citado se refiere a la decisión que tomó el maestro Mascheroni tras ser informado del asunto a su llegada a Valencia:

*Los diputados mencionados dieron cuenta al Sr. Mascheroni del conflicto pendiente y de la actitud en que se habían colocado los músicos. Entonces el maestro, con uno de esos rasgos que tanto le enaltecen, dijo que no tenía por qué apurarse el Hospital, pues en el caso de que los músicos, por compromisos ineludibles, no pudieran tomar parte en la función, dispuesto se*

---

<sup>355</sup> *Las Provincias*, 9 de febrero de 1912.

*hallaba a ejecutar al piano la obra, cosa que no haría si no se tratase de una función para los pobres y enfermos del Hospital de Valencia.*<sup>356</sup>

Por último, se cita la resolución que finalmente se adoptó:

*Reclamado el señor gobernador por un aviso abandonó unos instantes la estancia donde se celebraba la reunión, y al regresar, dio, en forma algo viva, por terminada la conferencia, anunciando que la función del Principal se celebraría, pues el Sr. Mascheroni se había ofrecido a acompañar al piano a los artistas.*<sup>357</sup>

Al final la función a beneficio del Hospital se celebró el día 10 de febrero de 1912. Se cantó *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini con el único acompañamiento instrumental de un piano de cola y un armonium:

*Un piano de cola y un armonium, vinieron a ocupar el lugar del antiguo “cembalo” y la pequeña orquesta que emplearon en los tiempos del estreno (...)*

*La dirección de Mascheroni sentado al órgano, y el maestro Sabater, de Barcelona, al piano de cola, era casi una reconstrucción, o más bien, una “restitución” del verdadero espíritu de la ópera.*<sup>358</sup>

Entre la crítica musical hubo división de opiniones. Previamente a la representación, un sector de la prensa ya había manifestado su disconformidad con la celebración de este acto por entender que no se daban las condiciones objetivas y

---

<sup>356</sup> *Ibíd.*

<sup>357</sup> *Ibíd.*

<sup>358</sup> *Las Provincias*, 11 de febrero de 1912.

porque la recaudación sería escasa, aparte del agravio que iban a inflingir, Mascheroni y compañía, a los músicos valencianos:

*Por fin los intemperantes se han impuesto.*

*De nada han valido consideraciones respetuosísimas, cariñosas indicaciones, ecos de la opinión y súplicas de la prensa.*

*La función va a realizarse por imposición de los organizadores.*

*El maestro Mascheroni, con sus talentos por todos reconocidos y su nombre artístico por todos respetado, acudirá esta noche a inferir grave ofensa a los artistas españoles queriendo demostrar que es más altruista que todos, ya que los demás se niegan y él acude a tocar el piano.*

*Con el nombre del Hospital provincial se va a hacer un perjuicio al arte que forzosamente ha de salir maltrecho y un grave perjuicio al mismo Hospital provincial.<sup>359</sup>*

Otro grupo de diarios, entre los que cabe destacar *Las Provincias*, *La Voz de Valencia* y *Diario de Valencia*, manifestó su posición favorable a la celebración del acto. Estos dos últimos periódicos reproducían de forma idéntica el siguiente comunicado de la comisión organizadora:

*La comisión organizadora de la función a beneficio del Hospital provincial nos comunica que esta noche se celebrará indefectiblemente la función anunciada, si bien nos ruega hagamos público que, no habiendo podido vencer las dificultades nacidas del actual conflicto para conseguir que en el espectáculo tomen parte los profesores de orquesta de Valencia, el insigne maestro Mascheroni, con un altruismo que le honra, pues ni siquiera percibe la más mínima remuneración, así como la señorita de Hidalgo, y con ellos los demás artistas que han de tomar parte en la función, se han prestado a contribuir al fin benéfico,*

---

<sup>359</sup> *El Correo*, 10 de febrero de 1912.

*ejecutando y cantando la partitura de “El barbero de Sevilla” a piano y armonio, con lo que se conseguirá no perjudicar los intereses del santo Hospital.*<sup>360</sup>

La interpretación de la ópera –con las salvedades que ya se preveían- fue muy bien acogida por la crítica, en general. Pero no es éste el aspecto que nos interesa resaltar. La verdadera discrepancia surgió por el hecho de que Mascheroni y el resto de los protagonistas de la función no se solidarizaran con sus compañeros y consintieran en plegarse a los intereses de los políticos de la Diputación.

*El Pueblo* y *El Correo* fueron los diarios que más reprocharon la celebración del evento. Ambos medios representaban tendencias políticas enfrentadas a los que detentaban el poder en la Diputación. La crítica de *El Pueblo* no deja lugar a dudas:

*Y no se excusa que a cuantos hemos sostenido que no se debía darse la función debe achacarse el fracaso económico. Porque lo ha habido, señores de la comisión (...)*

*EL PUEBLO* entendía, y lo sigue creyendo, que no ha debido celebrarse ese beneficio en las circunstancias actuales porque ninguna necesidad imperiosa lo exigía, porque había fundados temores de que ocurriera algún incidente desagradable y porque lo afirmamos, celebrada la función en situación normal, el rendimiento y el resultado artístico del espectáculo hubiesen sido espléndidos.

*Por otra parte, ningún perjuicio se irrogaba el Hospital accediendo a un prudente aplazamiento (...) Ha sido, pues, un exceso de amor propio del Gobernador y de algunos diputados la celebración del beneficio.*

*Bien claro lo manifestó la numerosa claque de las alturas a la terminación de “El barbero de Sevilla”, obligando a levantar una y otra vez el telón:*

*- ¡Arriba; para que rabien los chicos de la prensa! (...)*

*Valiente mentecatez. Los chicos de la prensa –al menos nosotros- no rabian por tan poca cosa. Nos mostramos opuestos a la celebración del beneficio, ahora; por las razones expuestas; entiendo que era una bofetada a los artistas valencianos, siempre propiciosa a prestar su concurso a todo acto benéfico, y porque presumíamos que el resultado económico no sería satisfactorio (...)*

<sup>360</sup> *La Voz de Valencia*, 10 de febrero de 1912.

*El maestro Mascheroni, pese a los aplausos que anoche escuchó, ha dado un mal paso. No ha podido usted, Sr. Mascheroni, olvidar las expresivas manifestaciones de cariño que los músicos valencianos le han prodigado en todo tiempo, para sin causa justificada colocarse, involuntariamente, imprudentemente, también frente a ellos, constándole que no una torpe obcecación, sino la defensa de sus intereses, les impedía quebrantar la solidaridad surgida a causa de un conflicto que ellos no han provocado (...)*<sup>361</sup>

El Correo insistía en las críticas a la actitud poco solidaria del maestro italiano:

*Hay que tratarle sin grandes cortesías, como se trata al que obra abiertamente en contra de los intereses de sus compañeros. Mascheroni será maestro en música, de otras cosas no ha aprendido ni palabra.*<sup>362</sup>

El Mercantil Valenciano, tradicionalmente alineado con *El Pueblo* en estas diatribas, mantuvo una postura más *tibia*.

El diario *Las Provincias* mostró un respaldo decidido a las tesis oficialistas y a la manera de proceder de Mascheroni:

*Por lo que a nosotros se refiere, aunque ello lo saben ya nuestros lectores, no solo no hemos tenido ni una sola palabra de censura para el maestro Mascheroni, sino que, por el contrario, creemos que sólo elogios merece la conducta de tan eminente profesor. La función del Teatro Principal nunca debió de tomarse en cuenta para los asuntos que ventilan las empresas, y no ha de parecer bien a la opinión que mira estos asuntos con serenidad, que al Sr. Mascheroni se le haya querido molestar, porque dejándose llevar de sus sentimientos*

---

<sup>361</sup> *El Pueblo*, 11 de febrero de 1912.

<sup>362</sup> *El Correo*, 13 de febrero de 1912.

*caritativos y generosos, buscarse una solución al conflicto en bien de los pobres de Valencia.*<sup>363</sup>

López-Chavarri -haciendo honor a su habitual forma de proceder- mantuvo una postura ambigua aunque no tan rotunda como la línea de opinión manifestada por su periódico. Mientras por una parte respaldaba la posición de las autoridades; por otra, expresaba su comprensión la forma de actuar de los músicos. En su habitual crónica *Ecos de Sociedad*, que firma como *Lohengrin*, se refiere a la función a beneficio del Hospital de la siguiente manera:

- *Celebro mucho ese triunfo, por los diputados Sres. Polo de Bernabé y Navarro, que tan malos ratos han pasado, muy injustamente.*

- *Así pensamos todos, y tanto a ellos como a los artistas que tomaron parte en la función, felicitémosles sinceramente por el éxito alcanzado*<sup>364</sup>.

No obstante, dos días más tarde López-Chavarri dará muestra de su peculiar concepción de la crítica en un alarde de *equilibrio* más propio de un funámbulo que de un cronista musical. Esta vez, con el seudónimo de *Eduardus*, publicará una crónica titulada *Los profesores de orquesta* que evidentemente contrasta con el criterio expuesto antes por él mismo. Suponemos que con la intención de congraciarse con los músicos valencianos:

---

<sup>363</sup> *Las Provincias*, 12 de febrero de 1912.

<sup>364</sup> *Ibíd.*

*La cuestión de los teatros trae consigo una serie de problemas que se han de solucionar de muy distintos modos.*

*Y en medio de la confusión reinante, hay un silencio y una adhesión que merece simpatías.*

*Nos referimos a los profesores de orquesta, quienes se adhieren a la actitud de los empresarios y con absoluta unidad mantienen su adhesión.*

*Estamos tan acostumbrados a oír decir de los músicos que no se ponen de acuerdo entre sí, que son de difícil unión, y otras famas por el estilo, que no es de extrañar haya sorprendido a muchos la unidad actual.*

*Por lo de unión es simpática y por lo de perseverante más todavía.*

*Y nosotros, que alguna vez hemos dirigido nuestras censuras contra esa falta de cohesión artística; nosotros que hemos lamentado otras veces la indiferencia profesional para los asuntos “de casa”, ahora hemos de ver complacidos el completo acorde perfecto mayor, sin disonancias, que dan los modestos artistas.<sup>365</sup>*

*La Correspondencia de Valencia* no entró mucho en el combate dialéctico que se estableció por esta causa. Se limitó a publicar algún que otro comunicado y a publicar una breve crítica. Las críticas musicales publicadas en *La Voz de Valencia* y el *Diario de Valencia* elogiaron la brillantez del acto y su resultado artístico. Este último medio señalaba un único inconveniente:

*Sólo lamentamos que las excepcionales condiciones en que se ha verificado esta función de beneficio no hayan aportado al santo Hospital todo el ingreso que era de esperar.<sup>366</sup>*

El Teatro Principal siempre estaba en el candelero. Prueba de ello son las numerosas crónicas que sobre él se escribieron: unas veces se criticaba la degradación progresiva a que se veía sometida la programación del Principal

<sup>365</sup> *Las Provincias*, 14 de febrero de 1912.

<sup>366</sup> *Diario de Valencia*, 11 de febrero de 1912.

respecto a añoradas temporadas pasadas; otras, era cuestionada la gestión del empresario arrendatario o la recurrente ausencia de público. Los títulos de estas crónicas parecen describir una situación cada vez más alarmante, sobre todo a partir de 1916. *¡Pobre teatro Principal!* es el título que escogió Nandus para un texto periodístico publicado en *La Voz de Valencia* el 20 de junio de 1916. Dos días más tarde, Liszt publicaba un artículo con un titular todavía más dramático: *¡Adiós, teatro Principal!*

Textos de contenido similar se publicaron en otros diarios. *Ópera, teatro y público*, que salió en la edición del 18 de mayo de 1913, y *Cincuenta años de Teatro Principal*, del 31 de enero de 1916, se publicaron en *Las Provincias*. El *Diario de Valencia* le dedicó una crónica en primera página, el día 26 de diciembre de 1916, con el título *El teatro Principal de Valencia*.

Por lo que respecta estrictamente a los textos de crítica musical, las alusiones negativas al Principal también son constantes. En ocasiones, por motivos tan nimios como el que relataba V. M. en una crítica de la ópera *Dinorah* de Meyerbeer:

*Una queja y un ruego justísimo a los señores de la empresa del Principal (...) desde el escenario salía un vientecillo (...) que obligó tanto a las damas como a los caballeros a abrigarse bien para evitar el consiguiente catarro*<sup>367</sup>.

Una crítica en la cual no se juzgó obra alguna, puesto que la función anunciada en la cual se iban a interpretar *Las golondrinas* y *Caballería rusticana* se había

---

<sup>367</sup> *Diario de Valencia*, 19 de diciembre de 1913.



suspendido, dio pie a que el cronista se preguntara en el titular: *¿Qué pasa?* La pregunta en cuestión se la hacía retóricamente el anónimo crítico para llamar la atención sobre la *contradanza* de los empresarios. Pretendía con este texto elevar su queja hasta el Director del Hospital y el Presidente de la Diputación a los que solicita encarecidamente que intervengan en el asunto.<sup>368</sup> Y como ésta, muchas críticas más. Por ejemplo, en *Las Provincias* se publica una crítica referida a la ópera *Otelo* de Verdi en la que se pone en entredicho el funcionamiento de esta institución.<sup>369</sup> Otra crítica, publicada el 11 de diciembre de 1916 en *La Voz de Valencia*, con motivo de la representación de la *Traviata*, del mismo compositor, enfatiza la mala gestión del Principal y la degradación a la que se ve sometida este teatro. Asimismo, en el *Diario de Valencia* del 27 de diciembre de 1916 se publica una carta de varios abonados sobre los problemas de este teatro y de la empresa arrendataria. Se titula *El abono del Principal* y en ella se citan artículos de varios periódicos.

Salvador Ariño escribe en *El Pueblo* sobre la paulatina disminución de representaciones de ópera en Valencia. Este comentario aparece en una crítica referida a la inauguración de la compañía de ópera de Ercole Casali en el teatro Principal. En aquella ocasión se representó *Tosca*, con la soprano María Llácer y el tenor De Muro en los papeles principales, todos bajo la dirección del maestro Padovani. El susodicho cronista musical decía al respecto:

*Es la menor cantidad de ópera que puede ofrecerse a una capital que hace algunos lustros toleraba temporadas de dos y tres meses; seis representaciones en abono y acaso*

---

<sup>368</sup> *Diario de Valencia*, 2 de marzo de 1915.

<sup>369</sup> *Las Provincias*, 3 de diciembre de 1916.

*alguna extraordinaria es poca cosa. Y sin embargo -dirá la empresa- de arriesgar una serie de veinte o treinta funciones, ¿correspondería el público?*<sup>370</sup>

Sobre este particular, un aspecto que tuvo notable repercusión en la crítica musical de la época fue la cláusula que obligaba al empresario arrendatario del Principal a ofrecer un mínimo de 20 representaciones operísticas al año e impedía la exhibición de género chico y la proyección de cine. Las condiciones de esa cláusula las resume Ignacio Vidal en *El Mercantil Valenciano*, en una parte del texto crítico dedicado a la ópera *Dinorah* de Meyerbeer que se publicó el 19 de diciembre de 1913. La respuesta del empresario arrendatario del Principal en aquellos momentos, José Pallarés, no se hizo esperar y publicó un escrito de alegación a las nuevas condiciones exigidas por la Diputación. Este escrito se publicó en la mayoría de los diarios valencianos. Reproducimos a continuación ese mismo texto que con el título *Teatro Principal* publicó *La Voz de Valencia*:

*La empresa de este coliseo, a la vez arrendataria del mismo, ha presentado a la Diputación provincial una instancia pidiendo la modificación de la base sexta del contrato, al objeto de poder dar funciones de cinematógrafo y de género chico, al propio tiempo que le se deja en libertad para dar las funciones de ópera que pueda buenamente sin fijarle número determinado.*

*En efecto, el actual contrato prohíbe el cine y el género chico, y exige del arrendatario veinte representaciones de ópera cuando menos.*

*En la instancia de referencia, muy razonada por cierto, el Sr. Pallarés propone que la base sexta quede redactada en la siguiente forma:*

*“Sexta. El arrendatario podrá celebrar en el teatro Principal toda clase de espectáculos líricos, de declamación, bailes y en general todos aquellos cuya ejecución, proyección o representación pueda verificarse en el escenario, siempre que sean lícitos, morales y propios por su importancia de la categoría de este teatro y del público que a el*

<sup>370</sup> *El Pueblo*, 16 de diciembre de 1918.

*asiste, y que por ellos no pueda sufrir desperfectos el edificio ni hagan peligrar por concepto alguno la seguridad de las personas; teniendo la dirección del Hospital y la comisión de Teatro, juntamente, la facultad de impedir aquellos espectáculos que de modo manifiesto no reúnan esas condiciones, sin que por ello pueda el arrendatario reclamar indemnización alguna.*

*El arrendatario viene obligado a dar un número de funciones cuyo “mínimum” será de 120 cada año, debiendo procurar, a ser posible dentro de las condiciones que las circunstancias artísticas lo permitan, dar el mayor número de representaciones líricas, y especialmente de ópera italiana, que responda a las exigencias del público y a la respetable tradición de este teatro.*

*Se prohíbe la colocación y funcionamiento de cualquier telón de anuncios, y solo se permitirá el telón propiedad del teatro.”*

*Nos abstenemos por hoy de todo juicio y comentario, sin perjuicio de tratar del asunto en sazón oportuna.*

*Sólo diremos que tiene importancia y que la Diputación debe estudiarlo con el cariño que merece, antes de resolver en definitiva.<sup>371</sup>*

La aplicación de esta norma provocó las quejas airadas del empresariado dedicado a la gestión artística. Entendían estos que los requisitos de la citada cláusula limitaban enormemente sus posibilidades de gestión, dado que se constataba día a día la progresiva decadencia de la ópera y la emergencia de otros géneros líricos -además de la zarzuela y el sainete- como la opereta o la revista musical, por no hablar de la competencia que empezaba a generar el cine.

Entre la crítica esta medida suscitó reacciones diversas. Algunos, los que consideraban la ópera como la más alta representación artística posible y se quejaban del paulatino declive de este género en la cultura musical valenciana, vieron con buenos ojos que se obligara por contrato a programar al menos un número mínimo de representaciones de ópera al año. Otros críticos, sin embargo, aun admitiendo la necesidad de una regulación en la programación artística del

---

<sup>371</sup> *La Voz de Valencia*, 21 de mayo de 1913.

Principal, no dejaron de señalar los perjuicios que dicha medida podía ocasionar a los empresarios:

*Es de todo punto tirano obligar a la empresa a ir a un negocio, a todas vistas malo, en cualquier época del año, dada las exigencias del público y la poca o ninguna afición que desgraciadamente hay a oír buena música y la época en que por cumplir el contrato ha tenido que hacerse (...) Tome buena nota de ello la Diputación Provincial, y deje a las empresas en libertad para dar ópera cuando el abono responda o le convenga. De lo contrario, es imposible que las empresas se puedan desenvolver bien, y ello va en perjuicio del buen nombre del teatro.*<sup>372</sup>

Este testimonio anónimo del cronista de *Las Provincias* expresa una línea de pensamiento bastante generalizada entre los críticos de aquellos años. Es un extracto de una crítica, publicada el 1 de octubre de 1912, referida a la función de ópera que la compañía del maestro Baratta representó la noche anterior. La ópera interpretada fue *Rigoletto* de Verdi. Al final del texto, el crítico justificaba el porqué de su queja: *Dado lo económico de los precios y lo excelente de la compañía que hoy termina, es realmente inexplicable e injusto el vacío que el público le ha hecho.*<sup>373</sup>

La situación a la que aludía la cita anterior solía darse con cierta asiduidad. Algún empresario emprendedor arriesgaba con una buena compañía, fijaba unos precios aceptables en taquilla y el resultado era desalentador, el público no respondía. Así pues, no es de extrañar que algún empresario después de experiencias negativas, como la que hemos citado, solicitara la revisión del contrato con la Diputación. Concretamente, una información del 21 de mayo de 1913,

<sup>372</sup> *Las Provincias*, 1 de octubre de 1912.

<sup>373</sup> *Ibíd.*

publicada en *La Voz de Valencia* con el título de *Teatro Principal*, revela la petición que hace la empresa arrendataria a la Diputación para revisar el contrato. Seguro que en esta solicitud tuvo que ver el estruendoso fracaso de público que supuso el estreno de *Tristan e Isolda* en Valencia, días antes. Un proyecto que requirió una gran inversión económica por la gran calidad de los intérpretes. Recordemos las palabras de López-Chavarri sobre este asunto:

*Aquí (el teatro Principal), en donde se han anunciado tantas y tantas veces «grandes representaciones» de ópera para dar al público, unas a manera de zarzuelas (cobradas a precios muy subidos, con cantantes inverosímiles y directores de orquesta más inverosímiles), y el público acudía para aplaudir tales cosas, diciendo que ante todo era de alabar la buena intención de las empresas que tal procuran.*

*Pues bien; ahora una empresa quiere hacer bien las cosas, expone todo su dinero, trae artistas tan buenos como pocas veces se habían oído en nuestro Principal, y el teatro se ha visto abandonado por el mejor público.<sup>374</sup>*

Ciertas críticas a veces también recaían sobre el propio Ayuntamiento de Valencia. Así ocurrió cuando –corría el mes de julio de 1916- el consistorio municipal decidió contratar dos funciones de ópera para ofrecer en los Viveros. El diario *El Pueblo* saltó raudo a la palestra pública para denunciar esta iniciativa del Ayuntamiento que iba a costar un gran dispendio a las arcas municipales. El título de la crónica que entonces publicó este rotativo es de lo más significativo: *Música, a peseta la nota.*

---

<sup>374</sup> *Las Provincias*: “Ópera, teatro y público”, *Op. cit.*, 18 de mayo de 1913.

## **El reconocimiento de la crítica a la labor del Conservatorio y la Sociedad Filarmónica de Valencia.**

Una mayor consideración tuvieron en la prensa valenciana instituciones como el Conservatorio y la Sociedad Filarmónica de Valencia.

Los periódicos locales de aquellos años eran conscientes de la importante función pedagógica y artística que el conservatorio podía ejercer en la sociedad valenciana. De esta entidad se valoraba especialmente su papel como vivero de futuros artistas.

Los diarios valencianos de entonces mantuvieron un vivo interés por las actividades generadas en el Conservatorio de Valencia: son habituales las reseñas periodísticas sobre audiciones celebradas por alumnos durante el curso, además de otras informaciones relativas a actos académicos de relevancia o nombramientos de nuevos profesores.

Un buen ejemplo de la actitud de la prensa valenciana hacia el conservatorio, la personifica Ignacio Vidal, crítico musical de *El Mercantil Valenciano*. Este cronista musical realza, siempre que la ocasión lo propicia, la labor pedagógica que se realiza en este centro educativo. Por citar solo un caso: ahí está la crítica que Vidal dedicó al debut profesional de la soprano María Fernández, formada en las aulas del conservatorio.<sup>375</sup>

La Sociedad Filarmónica de Valencia también recibía un trato especial por parte de la crítica musical. Esta institución privada, integrada por un limitado y selecto

---

<sup>375</sup> *El Mercantil Valenciano*, 27 de enero de 1915.

número de socios, representaba al sector más elitista entre los aficionados a la música de esta ciudad.

Los críticos veían en esta asociación un reducto artístico donde podían apreciarse las esencias musicales más puras. Reconocían, asimismo, el importante papel que esta entidad desempeñaba en la labor de difundir y promover la cultura musical; al mismo tiempo que solían incidir en la necesidad de que este tipo de instituciones adquiriera todavía un mayor protagonismo dentro de la sociedad valenciana. De ese modo se manifiesta el cronista anónimo del *Diario de Valencia* en una crítica de un concierto del *Cuarteto de Budapest* de cuerda:

*En conciertos como el de ayer es cuando se aprecia la necesidad de mantener, conservar y proteger una entidad cual la Filarmónica. La función artística y docente de esta Sociedad adquiere en tales ocasiones su más noble y verdadera significación. Es por desgracia evidentísimo que Valencia no puede ofrecer para audiciones cuartetísticas un público suficiente en número, si no es merced al vehículo de la Filarmónica. Así, quien ame estas emociones inefables de la música pura ha de tener para la Filarmónica una cordial simpatía. Ciertamente que no todo el que concurre a las reuniones de la Filarmónica se halla convenientemente preparado para gustar la belleza de determinadas categorías musicales. Pero los neófitos o los menos sensibles comprenderán que no es el arte quien debe descender a servir sus gustos, que estando en formación no pueden ser seguros, sino que ellos humildemente han de procurar elevarse, y la repetida audición de música verdaderamente selecta, lo irá poco a poco produciendo –entendámonos, si existe una imprescindible primera materia- a las alturas emocionales de los más elevados conceptos beethovenianos. Las Sociedades Filarmónicas tienen una responsabilidad musical; sus adheridos deben aceptarla con todas sus consecuencias.*<sup>376</sup>

Aunque entre los críticos musicales no existieron fisuras a la hora de señalar el importante rol que como animador cultural ejercía la Sociedad Filarmónica de

<sup>376</sup> *Diario de Valencia*, 15 de marzo de 1923.

Valencia, sí es posible que se produjeran algunas desavenencias entre crítica y directivos de esta asociación acerca de su funcionamiento. No hay constancia de tales desencuentros en los textos críticos pero este artículo del siempre *sinuoso* López-Chavarri los deja entrever:

*La junta directiva de la Filarmónica de Valencia ha trabajado mucho y bien durante este verano último, a fin de presentar este curso unos programas tan variados como interesantes (...) No será sospechoso este cronista, por cuanto en sus escritos ha preconizado siempre el respeto que el arte y los artistas merecen. En ciertas ocasiones hemos protestado contra la manera demasiado... improvisada (llamémosle así), con que se hacían ciertos programas. Resquemores y disgustos nos valió la cosa; ¡queríamos que el nombre de Valencia, al llegar afuera unido a asuntos musicales, no hiciera reír! Y no fuimos comprendidos. Se achacó nuestra voz de alerta sabe Dios a qué cosas, y no faltaron desconsideraciones... Pero, ¿a qué recordar el pasado?*<sup>377</sup>

Ofrecer unos niveles altos de calidad artística y crecer como asociación, incrementando el número de socios y ampliando su influencia como referente cultural en la sociedad valenciana, eran los objetivos que perseguía esta entidad desde su fundación. Los propios críticos, empeñados desde el primer momento en exigir a la Sociedad Filarmónica la responsabilidad de fomentar y difundir la buena música en una suerte de adoctrinamiento cultural, fueron los primeros en diagnosticar la dificultad de dicha misión, principalmente a causa del escaso respaldo del público valenciano. Lamentablemente, así se fue confirmando con el paso de los años.

*Fidelio*, alias Bernardo Morales San Martín, ya anunciaba en una crítica del 28 de junio de 1918 en *El Mercantil Valenciano* las posibles consecuencias que la pobre

---

<sup>377</sup> *Las Provincias*, 27 de octubre de 1915.



implicación del público podía acarrear en la política de contrataciones de esta empresa filarmónica. Lo decía en la crítica de uno de los mejores conciertos que pudo presenciarse en aquella época: Pau Casals (violonchelista) y Eduardo Risler (pianista) juntos, dos de los músicos más reconocidos internacionalmente. Y sin embargo: muchas butacas vacías. ¿Qué más podían hacer los promotores artísticos?

No sorprende, por tanto, que esta cuestión permaneciera latente. Pasaba el tiempo y la realidad socio-cultural valenciana no variaba, las reivindicaciones de los críticos tampoco. De forma esporádica, este recurrente tema saltaba al primer plano de la actualidad con motivo de algún acontecimiento artístico. Así se puede apreciar en esta crítica sin firma publicada el 7 de noviembre de 1922, con ocasión de la representación de *La Serva Padrona* de Pergolesi. El cronista insiste en aleccionar a la Sociedad Filarmónica sobre cuáles deben ser los criterios por los que se tiene que regir como entidad y al mismo tiempo exige a la sociedad valenciana un mayor compromiso con esta institución:

*Quizá se deba aprovechar la ocasión una vez más para lamentar que esta Sociedad, aún próspera y floreciente, no adquiriera toda la importancia en número de socios que una ciudad como Valencia debiera concederle. El criterio general que informa la Filarmónica de Valencia, como las de las demás Filarmónicas de España, es, salvo deslices o concesiones a determinados malos gustos de una parte de sus públicos, no suficientemente formada en educación musical, (...); y sin duda para intensificar esa educación las Sociedades Filarmónicas deben mantenerse un tanto apercebidas.*<sup>378</sup>

---

<sup>378</sup> *Diario de Valencia*, 7 de noviembre de 1922.

Desde la atalaya de la crítica musical, se insiste también en el imprescindible apoyo de las fuerzas económicas valencianas para paliar el déficit cultural de la sociedad valenciana. Así lo expresa Gomá en la crítica del concierto de la *Orquesta Sinfónica de Valencia*, con José Lassalle de director y Leopoldo Querol al piano. Este texto es una verdadera declaración de intenciones sobre cómo debería organizarse la vida musical en Valencia, si con ello se pretende fomentar la educación musical de sus gentes:

*Lo que aquí hace falta, según mi modesto parecer, es, como cosa básica, una disposición económica preliminar que pudiera hacer frente a posibles y relativos desvíos del auditorio, en especial durante el período turbio y prolongado sin duda, de suscitar en el público la verdadera necesidad de música, la afición ya de tendencia culta e inteligente. Y claro, no es al profesional, al profesor de orquesta, a quien hay que pedir esfuerzos –por desgracia no puede realizarlos- sino que las entidades o personas de influencia social y de posibilidad pecuniaria son las que deben subvenir a tal clase de atenciones.*

*No se deben mirar exclusivamente los conciertos como el tema de un negocio monetario, sino en cierto modo a la manera de un museo de artes plásticas, por ejemplo; es decir, como el medio de elevar el sentido estético de las gentes. Y no pudiendo la música ser exhibida a la manera de un cuadro, ya que no pertenece a las artes del espacio, sino a las del tiempo, sus museos son los teatros y las salas de conciertos en donde con nobleza, elevación y pureza se la cultiva.<sup>379</sup>*

Desde la propia prensa valenciana se realizan campañas –como ya se ha comentado anteriormente- para promocionar la música mediante conciertos populares a bajo precio. Además de cumplir este loable propósito, con estas iniciativas se intentaba asegurar una mínima asistencia a un tipo de conciertos que no suscitaban demasiada atención del público. En esta línea se inscriben, por

---

<sup>379</sup> *Diario de Valencia*, 1 de marzo de 1923.

ejemplo, los conciertos de la *Orquesta de Cámara de Valencia* celebrados en marzo de 1917.

### **El papel de los empresarios: un difícil equilibrio entre el riesgo artístico y el beneficio comercial.**

Hasta aquí hemos analizado la visión que tenía la crítica musical de las instituciones musicales valencianas y de la función que ejercían como dinamizadores culturales de la sociedad en la cual se inscribían. Hablemos ahora de los empresarios, sujetos activos del proceso artístico-musical. Siempre expuestos, por tanto, al juicio de la crítica.

Entre el empresariado hubo de todo, aunque la mayoría actuó desde una óptica estrictamente comercial. En este sentido, los cronistas musicales criticaban la excesiva avidez de algunos empresarios que buscaban exclusivamente la rentabilidad económica sin preocuparse apenas de la calidad del espectáculo. Analicemos, si no, estas palabras de *Liszt* en un artículo ya mencionado, *¡Adiós, teatro Principal!* :

*¿El empresario? Ya no lo es, al menos no lo parece: es, sencillamente, casi siempre un negociante.*

*Aquel sentimiento artístico, aquella doble manifestación del arte y del legítimo interés que solían verse encarnados en su persona han desaparecido.*

*Si tiene ese gusto artístico, lo reserva como bagaje incómodo. Si no lo tiene, mejor para salir a la plaza a tratar con los mercaderes de la carne y del descoco... ¡Puesto que el público*

*lo quiere, sirvámosle y rindamos epicúreo culto a la “diosa” taquilla! Eso es lo que importa.*<sup>380</sup>

El criterio excesivamente lucrativo que guía el rumbo de determinadas empresas puede observarse en la ínfima calidad de algunas de las compañías de ópera o zarzuela que se contrataban. Otras veces, en cambio, se muestra en el abuso de funciones o en la concentración de varias de estas funciones en un mismo día, hasta el punto que llegar a agotar al público y al mismo crítico. Así lo comenta *Orlando* en la crítica del estreno de la zarzuela *El pretendiente* de Amadeo Vives:

*No juguemos que el público es caprichoso y no deben ustedes arriesgar ese dineral que gastan (debemos decirlo todo) en saber ser empresarios, por una matinée más o menos (...)*  
381

A veces, la codicia de los empresarios llega al extremo de provocar la reacción de sus propios empleados. A lo largo de estos años, ocurrieron sucesos con cierta frecuencia que evidencian conflictos laborales cuyo origen está en la actitud abusiva del empresariado. Estos sucesos no tuvieron reflejo en la crítica musical pero sí en la prensa. Por citar un ejemplo: el 7 de julio de 1914 se publica en *La Correspondencia de Valencia* una carta que remiten *varios coristas*. Lleva por título *Viva la frescura* y critica la *desvergonzosa* actuación del empresario del teatro Princesa, Sr. Montesinos, en el beneficio de los coristas del teatro. El desaprensivo empresario se

<sup>380</sup> *La Voz de Valencia*, 20 de junio de 1913.

<sup>381</sup> *Diario de Valencia*, 27 de septiembre de 1913.

había apropiado de la mayor parte de los beneficios de la recaudación que en principio debían ir destinados a los miembros del coro.

Pero no todos los empresarios eran iguales. Podemos referirnos a una minoría que intento aunar sus lógicos intereses comerciales con el sano propósito de ofrecer propuestas artísticas interesantes. De estos, algunos optaron por ofrecer ópera o zarzuela a precios económicos. Otros se atrevieron con proyectos ambiciosos. Y muchos fracasaron en el intento.

Arturo Baratta -maestro director y concertador, además de empresario- escogió una política empresarial que consistía en ofrecer ópera y zarzuela a precios módicos:

*La prensa y el público valencianos tildaban despectivamente a las compañías de Arturo Baratta con el calificativo de “opera barata”, conjugando el primer apellido del director barcelonés, sus modestos precios y la mediocre calidad de sus compañías.*<sup>382</sup>

Del mismo modo, la compañía de Pablo Gorgé optó por popularizar las funciones de ópera y zarzuela, aplicando tarifas económicas y ofreciendo las óperas traducidas al castellano. Francisco Bueno explica los pormenores de la estrategia artística y comercial de la compañía Gorgé:

*La compañía alicantina Gorgé ofertaba también módicos precios. Su filosofía empresarial venía definida por la alternancia de ópera con zarzuelas, gozando de gran aceptación. El repertorio operístico constituía un estrecho abanico, pero poseía un rasgo*

---

<sup>382</sup> BUENO CAMEJO F. C.: *Historia de la Opera en Valencia...*, Op. cit., p. 27.

*diferenciador: interpretar determinadas óperas italianas en castellano, rasgo acogido con cariño por la crítica.*<sup>383</sup>

En el ámbito de la ópera, dos compañías concitaron la máxima atención por la categoría de sus integrantes durante estos años. Una de ellas -a la que ya hemos hecho referencia- fue la excelente compañía que, en los primeros días de mayo de 1913, puso en cartel *Rigoletto*, *Lohengrin* (dos veces), *Aida*, *Tristán e Isolda* (dos veces, la primera función constituyó su estreno en Valencia) y *Sansón y Dalila* de Saint-Saëns. Contaba, entre los principales papeles, con Francisco Viñas, Teresina Burchi, Domenico Viglione-Borguese, Virginia Guerrini, y Conrado Giralt. La crítica de Valencia resaltó las excelencias de esta compañía de ópera. Leamos el siguiente fragmento entresacado de una crónica referida a la representación de *Lohengrin* que tuvo lugar el 6 de mayo de 1913:

*Ya nos daríamos con un canto en el pecho si tuviésemos la seguridad de poder deleitarnos de vez en cuando con una “Ortruda”, un “Lohengrin” y un “Telramondo” como los que escuchamos anoche. De “primissimo cartello”.*<sup>384</sup>

Francisco Bueno también subraya las excelencias de esta compañía:

*Las condiciones objetivas ofertadas por esta compañía eran excelentes, dentro de los medios humanos y materiales con que se contaban para la representación de óperas en*

---

<sup>383</sup> *Ibíd.*

<sup>384</sup> *El Pueblo*, 7 de mayo de 1913.

*Valencia “in illo tempore”:* un buen plantel de primerísimas figuras mundiales, unos precios moderados, si tenemos en cuenta la calidad de esas figuras, un buen director de orquesta, y unos títulos operísticos de repertorio –si excluimos el estreno de “Tristán e Isolda”-, títulos perfectamente asimilados y aceptados por el público valenciano (...) <sup>385</sup>

La segunda compañía de ópera con un cartel de auténtico nivel debió su contratación a la iniciativa de los empresarios Such y Martí. Para la inauguración del nuevo teatro Olympia del cual eran propietarios, decidieron contar con un grupo de cantantes de verdadero lujo, según anticipaba *El Mercantil Valenciano* unos meses antes:

*“Olympia” es el nuevo teatro de la calle de San Vicente (...) Una hermosura de teatro, a juzgar (...) por el buen gusto que tienen los jóvenes empresarios, Sres Such y Martí; dos hombrecitos que “vienen pegando”. Tratan de inaugurar el teatro nada menos que con Stracciari, (...) María Llácer; la Pareto o la Galli Curcci (...) ¡Casi nada! Esto que, no podría verse en el Principal a ocho duros la butaca, se verá en el “Olympia” por mucho menos (...) porque los hombres Such y Martí, que andan muy enterados de estas cosas, “han oído” que el célebre empresario italiano Ercole Casali venía a España con su gran compañía para actuar en Madrid y en Barcelona, y lo han “capdellado” para que de unas cuantas funciones en Valencia. Si esto se arregla, para lo cual es necesario muchos arrestos, “Olympia” dará un golpe, porque no así como así se juntan cuatro eminencias en una corta temporada para que actúen juntas.* <sup>386</sup>

Otros elementos, además de las primeras figuras del cartel, denotaban la calidad de esta compañía:

<sup>385</sup> BUENO CAMEJO F. C.: *Historia de la Opera en Valencia...*, Op. cit., p. 155.

<sup>386</sup> *El Mercantil Valenciano*, 16 de agosto de 1915.

*La orquesta estaba formada por 60 instrumentistas. El coro, compuesto por 40 cantantes, procedía del Teatro Real de Turín; mientras que el cuerpo de baile pertenecía al Teatro Real de Madrid. Los decorados fueron diseñados “ex profeso” para esta “tournee” en Barcelona, obra de Bartolomé Madalena. La sastrería autóctona era la de los hermanos Peris.<sup>387</sup>*

A falta de las largas temporadas de ópera de antaño, se había instaurado entre los empresarios la costumbre de contratar compañías que actuaban episódicamente, *a bolo* como se suele decir en el argot musical. Estas compañías procedían de Madrid o Barcelona, en la mayoría de los casos. Después de sus actuaciones en el circuito operístico habitual que incluía el Teatro Real y/o el Liceo era más plausible la contratación de las citadas compañías. Así sucedió con la compañía de Ercole Casali. Seguramente, a este propósito contribuyó el hecho de que la soprano María Llácer estuviera casada con Casali y fuera valenciana.

El nuevo coliseo se abrió al público el 10 de noviembre de 1915 y para tan magna ocasión se interpretó *Il Barbiere di Siviglia*. En el reparto: la soprano ligera catalana Graziella Pareto y el barítono boloñés Ricardo Stracciari, en los principales papeles. Los cronistas de la prensa local enfatizaron la expectación que el acontecimiento suscitó entre las gentes de Valencia. De esta forma lo narraba el crítico de *El Correo*:

*El estreno de un teatro que, como el de la calle San Vicente, viene empujando, tenía que constituir un acontecimiento en Valencia y así lo comprendió desde el humilde que se conforma presenciando en la calle el desfile de entrada y salida al coliseo, hasta la encopetada dama que luce sus galas en la elegante platea del mismo. Desde bastante antes de*

---

<sup>387</sup> BUENO CAMEJO F. C.: *Historia de la Opera en Valencia...*, Op. cit., p.174.



*la hora señalada, inundó la gente aquellos alrededores, y a la salida aún permanecía estacionada la multitud, deseosa de admirar los ricos trajes que realzaba la belleza de las aristócratas valencianas.*<sup>388</sup>

*La Voz de Valencia*, a través de su crítico musical, describía con profusión de detalles el impacto social del evento:

*Aspecto de acontecimiento importante ofrecían anoche los alrededores del edificio en que está instalado el teatro Olympia. Su inauguración despertó la curiosidad popular. Difícil era transitar por las calles adyacentes. Fuerza pública de a pie y de a caballo guardaba el orden. Carruajes, automóviles, tranvías, formaban largas hileras, que lentamente iban discurriendo ante el teatro Olympia, donde penetraban los viajeros (...) La sala se hallaba rebosante de público y ofrecía el aspecto de gran solemnidad.*<sup>389</sup>

Los críticos musicales valencianos resaltaron de forma unánime el éxito alcanzado por esta compañía y destacaron las cualidades de los primeros espadas. Las óperas que se cantaron en esta corta temporada fueron, además de *Il Barbiere di Siviglia*, *Tosca* (dos veces) y *Manon* de Massenet (dos veces).

Con *Tosca* debutó en esta temporada la ya mundialmente reconocida soprano valenciana María Llácer. Las críticas fueron, como en la función anterior, extraordinarias. Resaltaron fundamentalmente la labor de Ricardo Stracciari y María Llácer. Sirva este testimonio del cronista de *El Correo*:

---

<sup>388</sup> *El Correo*, 11 de noviembre de 1915.

<sup>389</sup> *La Voz de Valencia*, 15 de noviembre de 1915.

*El “Scarpia” de Stracciari fue una creación. No es el inspector de policía, bajo, intrigante, vulgar, ni el viejo decrépito animado de una pasión insana. Es el personaje elevado, elegantemente pérfido, lleno de violencia y de figura con la mujer que desea, y que atropella todo para triunfar (...)*

*María Llácer, la bellísima valenciana, cantó como los propios ángeles. Hizo gala en “Tosca” de un depurado estilo, de fresca y armoniosa voz y de su dominio de la escena que demuestra increíbles progresos desde que la vimos debutar en “Otello”.*<sup>390</sup>

Otro de los empresarios operísticos de esta época que merece ser mencionado es José Pallarés Iranzo. En su etapa al frente del Teatro Principal, este empresario consiguió traer a Valencia al famoso tenor Giuseppe Anselmi. El divo italiano hizo su debut en el proscenio de la calle de Las Barcas el 29 de enero de 1916. En este párrafo se cuentan las vicisitudes del proceso de contratación y las condiciones del contrato:

*Las empresas que han ido sucediéndose en el Principal han pretendido contratar al tenor Anselmi y no lo han conseguido, y el actual empresario D. José Pallarés, para conseguir al egregio artista, ha tenido que vencer grandes dificultades viéndose en la necesidad de hacer un viaje a Milán, cosa difícil en las actuales circunstancias, pues es punto menos que imposible pasar las fronteras de las naciones en guerra.*

*Y una vez en Milán y conseguida la conformidad del gran tenor, tuvo que firmar el Sr. Pallarés un contrato en el que, además de comprometerse a pagar al “divo” 5.000 francos por función, le concede viaje en primera desde Milán por vía París para coger los trenes de lujo, por cuenta del empresario.*<sup>391</sup>

Desgraciadamente, los días de vino y rosas para este empresario acabaron pronto. A finales de ese mismo año, era acusado en la prensa de abandono y mala

<sup>390</sup> *El Correo*, 12 de noviembre de 1915.

<sup>391</sup> *El Mercantil Valenciano*, 7 de enero de 1916.

gestión del teatro. El 22 de diciembre de 1916, *La Voz Valenciana* publica una carta al director en la que el firmante, el empresario arrendatario del Teatro Principal José Pallarés, replica estas acusaciones y desvía las culpas a la Diputación.

En general, los críticos solían valorar la buena labor empresarial. Así ocurrió con Vicente Barber, el empresario que regentaba el teatro Ruzafa. Lo más llamativo del caso es que dicho empresario concitó el reconocimiento prácticamente unánime de los críticos valencianos.

Gomá reflejó la importante labor realizada por el citado empresario. Sus crónicas en el *Diario de Valencia* resaltan el papel de Barber en la vida cultural valenciana y la política de programación que se lleva a cabo en el Ruzafa. Así lo manifiesta en esta crítica correspondiente al concierto de piano que Emilio Saüer celebró el 15 de febrero de 1923:

*Al empresario Barber debe nuestro público el espléndido placer que es oír al admirable concertista. Justo es, pues, dedicar a Barber un elogio alentador, recordando también las veces que ha ofrecido a Valencia manifestaciones de alta calidad musical, que no han sido acogidas con todo el interés que merecían, sin duda porque aquí no se ha llegado todavía, ni mucho menos, a la formación de ambiente y un público –cuantitativamente suficiente– propicios.<sup>392</sup>*

También Manuel Palau (firma con el seudónimo GYNT), en *La Correspondencia de Valencia*, ensalza el papel de Vicente Barber como promotor artístico. El cronista lo considera un *rara avis* entre los empresarios valencianos, un emprendedor que no ve su esfuerzo recompensado. Este comentario aparece en la

---

<sup>392</sup> *Diario de Valencia*, 16 de febrero de 1923.

crítica de *GYNT* sobre el segundo concierto de piano que Emilio Saüer ofreció en Valencia esa temporada:

*Las empresas no pueden hacer más de lo que están haciendo. Barber, en Ruzafa, sabe que ha de perder dinero, y sin embargo se ilusiona por hacer arte. Gracias le sean dadas. Lástima no tenga muchos millones que perder, y por lo menos tendríamos quien quisiera hacer música. Descontado Barber, y descontada también la Filarmónica, con su número reducido de conciertos, la vida musical de Valencia se ha terminado (...) Y no cabe tampoco alegar la carestía de la localidad. Los precios en la presente ocasión han sido módicos, tanto, que dudo hayan cotizado igual en ningún otro teatro. Barcelona, por ejemplo, hace pagar 12 pesetas la butaca, y está ya abonado todo el Liceo para los cuatro conciertos que ha de dar Saüer.<sup>393</sup>*

El anónimo crítico de *El Pueblo* remarca en sus dos textos relativos a los dos conciertos ofrecidos por Saüer, lo arriesgado que resulta para los empresarios embarcarse en aventuras como esta. En la crítica del segundo concierto comenta lo siguiente:

*No acompaña la fortuna a la empresa Barber en ésta de rendir culto al arte bello. Tampoco ayer fue la concurrencia ni medio regular; pero es lo que se dirá el audaz empresario: -Aquí, ni aun dejando de venir la gente sabemos hacer las cosas a medias. Saüer el grande para dos, tres conciertos; y a tono con la categoría del artista, el instrumento, para que mejor luzcan sus habilidades: un soberbio piano Bechstein, de mi propiedad, aunque no lo toquen media docena de veces al año. Yo traje a Valencia los Bailes rusos y, sucesivamente, los más celebres cantantes...<sup>394</sup>*

<sup>393</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 17 de febrero de 1923.

<sup>394</sup> *El Pueblo*, 17 de febrero de 1923.

Unos años antes, Barber había sido el empresario arrendatario del Principal, abordando dicho cometido con el propósito de rehabilitar este teatro y devolverlo al nivel artístico de antaño. Así consta en un texto publicista que apareció publicado en *Las Provincias* con motivo de la actuación de Pau Casals (violonchelo) y Eduardo Risler (piano) en Valencia. Dichos artistas fueron contratados por Barber para dar dos conciertos en junio de 1918:

*De aquí nuestro aplauso a la empresa del Principal, que si en el poco tiempo que tiene a su cargo el, teatro ha demostrado que no le mueve el afán de lucro, exclusivamente utilitario, en la presente ocasión prueba que lleva las de perder, porque el esfuerzo que supone dar a conocer en dos conciertos a eminencias mundiales como Pablo Casals y Eduardo Risler, no está compensado ni aún llenando el coliseo. Pero ya expresó en un momento solemne el señor Barber que su deseo iba dirigido a rehabilitar el teatro Principal, firmando los prestigios que le corresponden.*<sup>395</sup>

Pero no siempre contó Barber con la anuencia de toda la crítica musical. También estuvo expuesto al escarnio de algún crítico por su gestión al frente del teatro Principal. Corría el año 1919 cuando se publicó la siguiente crítica en *La Voz Valenciana*. En ella, se hace una mención especial a la gestión del empresario Manuel Salvador al frente del teatro Apolo y se contrasta con el papel de Barber en el Principal:

*El teatro de Apolo es simpático; es un teatro que atrae porque pocas veces engañó. Se han sucedido empresas que siempre han dado al público más de lo que han podido. El espectáculo que anoche comenzó, lo prueba. El teatro Principal hubiera servido más de*

---

<sup>395</sup> *Las Provincias*, 23 de junio de 1918.

*gallardo marco a la compañía de ópera que debutó anoche; pero del Principal no es empresario don Manuel Salvador. Este empresario, que con tanto interés actúa en Apolo, hace por el público aficionado al hermoso género de la ópera, lo que no puede o no quiere hacer el señor Barber, que es quien debería hacerlo como arrendatario del Principal. Estos negocios son de gran importancia y han de hacerse con el riesgo consiguiente. De ahí que no podamos verlos realizados en el Principal –su verdadero marco- por cuenta directa, de la empresa del teatro, como sucede en Apolo.*<sup>396</sup>

No se puede decir, por tanto, que la crítica musical valenciana no fuera consciente de la dificultad y el esfuerzo financiero que requerían los proyectos de envergadura. Por ese motivo solían ser muy duros con el público cuando éste no era capaz de valorar el riesgo que entrañaban dichas iniciativas y de respaldar, con su asistencia a los teatros, la valiente actitud de algunos empresarios. Lejos de encontrar la recompensa a su audacia, el empresariado caía en el desánimo al comprobar el resultado de sus aventuras artístico-comerciales.

Más allá de propósitos altruistas o de aventuras artísticas, el primer objetivo para los empresarios de teatros era obtener rentabilidad económica a sus inversiones. Una característica común en la estrategia comercial de la mayoría de estos empresarios era la de diversificar la programación artística que ofrecían al público. Algunos incluían la ópera como oferta artística en sus teatros. Otros la descartaban por su carestía. En todo caso, ningún empresario centraba su actividad en la programación de espectáculos de un solo género, solían combinar temporadas de zarzuela y opereta con espectáculos de revista musical u otras variedades del denominado *género frívolo*. También se ofrecían funciones de teatro.

---

<sup>396</sup> *La Voz Valenciana*, 1 de noviembre de 1919.

Entre el empresariado teatral valenciano, abundaba un sector que centraba sus intereses en géneros como la zarzuela, la opereta, u otro tipo de sucedáneos. Aquí la inversión financiera y los riesgos económicos eran menores; al mismo tiempo, este tipo de espectáculos contaba con un público relativamente más fiel y seguro. Pero tampoco era este un camino fácil para los empresarios. El problema, en este caso, estribaba principalmente en la excesiva competencia existente y en la poca calidad de gran parte de las compañías que se anunciaban al público.

### **Los autores-empresarios.**

En estos años, floreció una pléyade de compositores que decidieron convertirse en empresarios. Para alcanzar sus fines artísticos y comerciales, adquirieron sus propios teatros. En este grupo se incluyen los valencianos José Serrano, Manuel Penella y Vicente Lleó.

El maestro Serrano se hizo con la propiedad del antiguo teatro Trianon-Palace y lo reacondicionó para abrir sus puertas, con el nuevo nombre de teatro Lírico, el 16 de noviembre de 1916. Este recinto se convertiría en el feudo artístico y empresarial de Serrano y en el centro neurálgico de su actividad musical, entre otras cosas porque debido al conflicto que mantenía con la Sociedad de Autores se había prohibido la representación de zarzuelas suyas en Madrid.

Algunos cronistas mostraban su recelo sobre el futuro del nuevo teatro, recordando lo ocurrido años antes con el *Teatro Serrano*:

*Fue la obra de unos valencianos trabajadores que en el momento de la gloria del paisano ilustre quisieron ofrendar su esfuerzo para que sirviera de santuario a las bellezas musicales del compositor excelso (...) Pasó el tiempo y el teatro que ostenta con orgullo su nombre insigne no amparó las melodías de Serrano; quedaron para los públicos de Ruzafa y Apolo, y para los “llobarros” del Perelló, y en vez de escuchar la hermosa música española, imperaba no hace muchos días el canallesco canción, el desvergonzado cuplet, y como ironía del destino la “Canción del prisionero carlista” (...)*<sup>397</sup>

Al igual que el compositor de Sueca, Penella adquirió su propio teatro, el Apolo. Vicente Lleó hizo lo mismo con el teatro Princesa. Algún crítico de la época cuestionó lo que consideraba una *moda abusiva* de *autores-empresarios*. Tal es el caso de Gonzalo Vega que en su crónica habitual titulada *Por esos escenarios* escribió al respecto:

*Lo hace uno y en seguida salen imitadores, como el que pone un quiosco en un jardín público (...) Serrano, Penella y Lleó, admirados por sus paisanos, nos olvidaron durante muchos años. Ni siquiera vinieron al estreno de sus obras (...) Ojalá todos ganen dinero y gloria, pero si abusivo resulta el cine, no vayamos a caer en el mismo defecto ¿Por qué no conseguidita (sic)?*<sup>398</sup>

Desde sus respectivos dominios teatrales, estos autores-empresarios actuaron como grupos de presión sobre la prensa. El futuro de sus empresas dependía en gran parte del *trato* que los medios escritos les dispensaran.

Serrano, aparte de maestro en música lo era de eso que hoy en día denominamos *marketing*. Conocía perfectamente el trasfondo de la prensa, no en

<sup>397</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 17 de noviembre de 1916.

<sup>398</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 8 de noviembre de 1916.



vano había trabajado como crítico musical en revistas especializadas. Sabía cuales eran los resortes que había que tocar para conseguir una buena campaña de imagen.

La presencia de Serrano, en las páginas de los diarios valencianos, se hizo bastante habitual. Señalamos algunos de los artículos y entrevistas que se publicaron sobre este autor:

- *El Maestro Serrano.*- Artículo del crítico Benito Busó Tapia en *El Correo* (26-2-1912)
- *El Maestro Serrano.*- Entrevista del crítico Orlando del *Diario de Valencia* (24-6-1913)
- *El maestro Serrano y la Sociedad de Autores.*- Artículo de Cristóbal de Castro (25-5-1916)
- *Los proyectos del maestro Serrano.*- Artículo de Mascarilla (José M<sup>a</sup> López) (30-9-1916)
- *El Maestro Serrano.*- Entrevista de Gustavo Conde en el *Diario de Valencia* (3-12-1916) Cuenta con un largo subtítulo a modo de sinopsis del contenido del texto: *Serrano y la Sociedad de Autores. Los mercaderes del templo de Talía. “El soñador” en el teatro Lírico. ¿La opereta? “¡Vade retro!” Serrano trabaja.*

Interesante resulta, especialmente, esta última entrevista pues permite valorar las opiniones de Serrano sobre un tema de tan candente actualidad en aquellos días como el conflicto personal que mantuvo con la Sociedad de Autores. Su ruptura con

la Sociedad de Autores, a los que acusa de *mercaderes del templo de Talía*, se debió a discrepancias sobre cuáles eran los beneficios que de la interpretación de sus obras tenía que ceder a dicha sociedad. Esta pugna trajo consigo la prohibición de que Serrano estrenara sus zarzuelas en Madrid. Tal eventualidad la intentó mitigar el maestro de Sueca convirtiéndose en empresario de sus propios espectáculos, además de autor.

Otro detalle significativo que se puede leer en esta entrevista es la aversión de Serrano a las operetas. Ante las preguntas del cronista, contesta el autor:

- *Y de músicos extranjeros, ¿piensa poner algo? ¿Opereta?*
- *¡Jamás! —responde Serrano- La opereta es lo que más odio en el mundo.*
- *Entonces, música española...*
- *Sí. Ya hay bastante, créame.*<sup>399</sup>

La respuesta de Serrano se entiende desde una óptica empresarial, dado que la zarzuela sufría la competencia abrumadora en aquella época de la opereta extranjera. Era ésta una buena ocasión para promocionar nuestro género castizo. Lo sorprendente es que años después Serrano (en 1921) no tendría ningún escrúpulo para estrenar *El Príncipe de Carnaval*, una obra que el autor calificó como *ensayo de revista parisien*.

De todos modos, estas apariciones en la prensa reflejan el interés de Serrano - desde que decidiera establecerse profesionalmente en Valencia, tras su regreso de Madrid, en 1916- por crearse unos buenos canales de comunicación con la prensa.

---

<sup>399</sup> *Diario de Valencia*, 3 de diciembre de 1916.

Una buena prueba de la habilidad de Serrano con los asuntos de la prensa, la descubrimos en un texto publicado, el día 8 de diciembre de 1916, en el *Diario de Valencia*, dentro de la sección de *Teatros*. En este texto se habla del aplazamiento de *La sonata de Grieg*, una obra suya que estaba previsto que se estrenara esa misma noche:

*Para anoche estaba anunciado el estreno de esta obra y no se verificó porque el maestro Serrano es un temperamento artístico que lo supedita todo, absolutamente todo al arte.*

*Por pequeños detalles que faltaban en el decorado, por insignificancias que otros directores hubieran pasado por alto, el maestro Serrano hizo caso omiso de que tenía ingresado en taquilla la totalidad del importe de las localidades del Lírico y aplazó el estreno para esta noche que, por ser fiesta, tenía también asegurado la empresa un llenazo.*

*¿Qué importan al maestro Serrano unos miles de pesetas, si el lanzarlas a la calle supone para él la presentación de una obra con propiedad, y el ofrecer a su público las exquisiteces del arte musical con los más nimios detalles?*

*El maestro Serrano, por respeto a Valencia y por cariño a los valencianos, se ha impuesto ese deber, y hay que agradecerle que así lo haga, máxime cuando en todos los órdenes de la vida triunfa siempre el dinero (...)<sup>400</sup>*

Tras su lectura, uno tiene la impresión de que se trata de una nota informativa elaborada por algún redactor anónimo del periódico. Tal es el contenido, la intención, el tono empleado, la manera harto elogiosa de retratar la figura de Serrano, como un artista puro y desinteresado; cualquiera diría que el texto había sido concebido y escrito como un testimonio de reconocimiento y admiración del propio periódico hacia el maestro. Pero he aquí la sorpresa: el mismo texto es publicado exactamente igual, de la primera a la última palabra, en varios diarios valencianos. Concretamente, en tres: *El*

---

<sup>400</sup> *Diario de Valencia*: “Aplazamiento de «La sonata de Grieg»”. Nota informativa insertada en la sección *Teatros*, en el apartado dedicado al teatro Lírico, 8 de diciembre de 1916.

*Pueblo*, *La Voz de Valencia* y el ya mencionado *Diario de Valencia*. ¿Qué intención esconde esta maniobra? Ahí radica la astucia de Serrano, sabe hacer de la necesidad virtud: una nota de prensa que debía servir únicamente para pedir disculpas al respetable público y lamentar las molestias causadas, se transmuta en un panegírico redactado de forma que parezca una declaración espontánea de cada uno de estos periódicos. Para ello, transforma lo que debía ser un mero comunicado de prensa sobre el aplazamiento de un estreno –un hecho en sí criticado en otras ocasiones desde la prensa por lo que supone de falta de previsión por parte de la empresa y de quebranto para el público- en un testimonio de exaltación a su persona, al artista abnegado que prefiere renunciar a espurios intereses comerciales y sacrificarlo todo por el arte.

El éxito que Serrano tuvo, en su doble vertiente de empresario y compositor, fue extraordinario durante estos años. Sin querer restar un ápice de sus méritos artísticos, a ello contribuyó su indudable talento para el manejo de la prensa en función de sus intereses personales.

La excesiva atención de Serrano a sus intereses crematísticos, en detrimento de los artísticos, le granjeó al músico valenciano desavenencias con algunos medios de la prensa valenciana. *La Correspondencia de Valencia*, por ejemplo, se caracterizó por mostrar cierta cautela y hasta una actitud recelosa hacia el compositor. Así se desprende de estas líneas correspondientes a la crítica, sin firma, publicada al día siguiente de la inauguración del teatro Lírico, que abrió sus puertas con el propósito *El solo de trompa* y la zarzuela *¡Si yo fuera rey...!*:

*Nuestra felicitación al maestro Serrano por el éxito de anoche. Ya tiene dos teatros; uno con su nombre, y otro, donde se dispone a realizar una gran campaña. Ahora a trabajar y que no ocurra en el Lírico lo que ocurrió en ese edificio acariciado por las brisas mediterráneas y calafateado por el sol valenciano.*<sup>401</sup>

Tampoco se sintió Serrano muy bien tratado por el periódico *Las Provincias*. Unos datos periodísticos nos arrojan luz sobre el asunto. El citado diario publica el 17 de septiembre de 1917 una gacetilla en la que pone en conocimiento de sus lectores la reclamación de 250 pesetas exigida por Serrano en concepto de derechos de autor por la interpretación de su obra *La canción del soldado* en un acto supuestamente benéfico celebrado en la plaza de toros de Valencia. El 23 de septiembre se publica en *El Mercantil Valenciano* y *Diario de Valencia* una carta del maestro Serrano en contestación a la gacetilla publicada por *Las Provincias*. En ella, Serrano habla de la animadversión que *Las Provincias* siente hacia él e intenta justificar el reclamo de las 250 pesetas por los derechos de *La canción del soldado*.

Otros ejemplos certifican la mala sintonía entre este compositor y el mencionado diario. Una crónica del día 21 de noviembre de 1917, publicada en *Las Provincias* con el título de *Los músicos valencianos y el maestro Serrano*, alude a un contencioso económico-laboral abierto entre los músicos del teatro Lírico y su propietario.

Esta polémica, en cualquier caso, no era la primera ni sería tampoco la última. Anteriormente, el 2 de marzo de 1917, también había aparecido publicada en los diarios valencianos una carta titulada *La orquesta del Teatro Lírico a la opinión*

---

<sup>401</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 17 de noviembre de 1916.

*pública*. El contenido de este escrito no difiere mucho del anterior: plasma las reivindicaciones laborales, supuestamente desatendidas, de los músicos que integran la orquesta de este teatro. La respuesta del empresario-compositor no se hizo esperar. Cuatro días más tarde, Serrano contestaba con otra carta que también se publicó en la mayor parte de los periódicos locales. En dicha misiva se defendía una vez más de las acusaciones vertidas contra él.

El 14 de enero de 1920, *La Voz Valenciana* publicó una entrevista (sin firma) a José Serrano con el siguiente titular: *El maestro Serrano habla*. Se añadía además el siguiente subtítulo: *Los músicos: El boicot a sus obras. Algunas cosas más*. En esta entrevista se abordan los problemas laborales y económicos que el compositor de *La canción del olvido* tuvo con los músicos de Madrid, Valencia y otras ciudades, en sus múltiples proyectos. Los conflictos de este tipo, con los profesores de orquesta, con los trabajadores de su teatro, con la Sociedad general de Autores, etc., se sucedieron a lo largo de su trayectoria profesional.

Todos estos artículos y entrevistas, así como los textos de crítica musical publicados, reflejan los problemas que tuvieron tanto Serrano como Penella y Lleó para armonizar las dos facetas de autores y empresarios.

### **6.5.3.3. LA CRÍTICA Y LOS INTÉRPRETES.**

Aunque el destinatario último de la crítica es el público, los receptores inmediatos son los responsables directos del proceso artístico-musical: los autores, si se trata de una obra de estreno, y fundamentalmente los intérpretes.

Antes de valorar el papel de los intérpretes en la crítica musical, hagamos un recordatorio de aquellos artistas que durante la etapa 1912-1923 se significaron especialmente en los diarios valencianos. La prensa valenciana encumbró a nuevos intérpretes en el despegue de su carrera profesional y colaboró en la consolidación de otros artistas que ya gozaban de gran prestigio dentro y fuera de España.

Sería útil establecer antes una clasificación que nos ayude a ubicar los distintos tipos de intérpretes. Podemos clasificarlos en distintas categorías:

- Individuales: cantantes, solistas instrumentales y directores de orquesta.
- Colectivos: conjuntos de cámara (dúos, tríos, cuartetos, quintetos, sextetos, etc.), orquestas de cámara, orquestas sinfónicas y agrupaciones corales.

Nombraremos en cada género musical los intérpretes más sobresalientes o, al menos, aquellos a los que la prensa más espacio dedicó:

- **En la ópera:**

- Sopranos: Elvira de Hidalgo, María Barrientos, Herminia Gómez, María Llácer, Lucrecia Bori, Graziella Pareto, Fidela Campiña, Ángeles Ottein, Mercedes Capsir, Genoveva Vix, Ofelia Nieto, María Ros y Teresina Burchi.
- Mezzosopranos/contraltos: Virginia Guerrini y Guerrina Fabbri.
- Tenores: Francisco Viñas, Giuseppe Anselmi, Giuseppe Giorgi, Tito Schipa y Giacomo Lauri-Volpi.
- Barítonos: Titta Ruffo, Ricardo Stracciari, Domenico Viglione-Borghese, Mattia Battistini, Celestino A. Sarobe y Luis Montesanto.

- **En la zarzuela:** destacan una serie de cantantes que si bien no tuvieron la consideración social y el trato de la crítica que los divos operísticos, por las características intrínsecas y la proyección exclusivamente local de este género, sí gozaron del reconocimiento en la prensa. Cabe citar, en este apartado, a Ernesto Hervás, Paco Tomás, Patricio León, Clarita Panach, Consuelo Hidalgo, Conchita Callao, Pilar Martí, María Piquer y a Lola Membrives, entre los más importantes.
- **En la música instrumental:** destacamos, en primer lugar, a los solistas. Entre los solistas valencianos hay que resaltar a José Iturbi. Este intérprete contó con el apoyo publicista de la prensa valenciana, muy especialmente del diario *Las Provincias* que contribuyó al lanzamiento artístico de este pianista y se hizo eco después de sus éxitos en el extranjero. Guillermo Cases fue otro joven prodigio del piano que apuntaba alto y que gozó del total respaldo de la prensa valenciana; sin embargo, por algún motivo, su carrera no llegó a cuajar. También la hermana del gran Pepe Iturbi, Amparo, contó con el apoyo constante de los diarios locales, pero su carrera estuvo siempre solapada por la de su hermano y no alcanzó repercusión internacional.

Otros artistas nacionales que encontraron siempre un gran reconocimiento a su labor, en las páginas de los periódicos valencianos de esta época, fueron: el violinista Juan Manén, los pianistas Ricardo Viñes, Pilar Bayona, Leopoldo Querol y Fernando Ember, los guitarristas Emilio Pujol y Andrés Segovia y los violonchelistas catalanes Pau Casals y Gaspar Cassadó.



Entre los instrumentistas extranjeros, quien se llevó en aquellos tiempos los máximos honores y los comentarios críticos más elogiosos, fue el pianista Arturo Rubinstein. Por detrás, otros como la clavecinista Wanda Landowska, los pianistas Emeric von Stefaniai, Eduardo Risler, Miccio Horszowski, Friedman, Emil Saüer, Tina Lerner o violinistas como Jacques Thibaud, Roman Jacowlew, Renée Chemet y Noelia Cousin.

También se subraya en la prensa de entonces la aportación de los grupos de cámara que tuvieron un papel preponderante en la actividad concertística valenciana. Enumeramos los más importantes por orden de aparición cronológica en los escenarios valencianos a partir de 1912 y hasta septiembre de 1923:

- Cuarteto de cuerda Petri.
- Sexteto Eslava.
- Trío Crikboom.
- Cuarteto de cuerda Capet.
- Dúo de de Quiroga (violín) e Iturbi (piano).
- Trío de Bordás (violín) Hekking (violonchelo) y Cortot (piano).
- Sociedad de instrumentos antiguos.
- Cuarteto Checo de cuerda.
- Cuarteto Rosé de cuerda.
- Cuarteto Español de cuerda.
- Orquesta de Cámara de Barcelona.
- Orquesta de Cámara de Valencia.

- Trío de Boucherit (violín), Hekking (chelo) y Viñes (piano).
- Dúo Jacowlew (violín) y A. Iturbi (piano).
- Dúo de Manén (violín) y Nin (piano).
- Trío de Barcelona.
- Cuarteto Renacimiento de cuerda.
- Dúo de Cassadó (violonchelo) y Nin (piano).
- Pau Casals con una orquesta de cámara de músicos valencianos.
- Cuarteto Arbós.
- Dúo de Casals (violonchelo) y Risler (piano).
- Cuarteto Londres de cuerda.
- Dúo de Costa (violín) y Terán (piano).
- Trío de Llácer (soprano) Cassadó (violonchelo) y Franco (piano).
- Dúo de Grande (violín) y Querol (piano).
- Dúo de Manén (violín) y García Badenes (piano).
- Dúo de Benetó (violín) y E. Aroca (piano).
- Dúo de Aga Lahowska (soprano) y Joaquín Turina (piano).
- Trío de París.
- Trío de Bilewsky (violín), Levy (violonchelo) y Viñes (piano).
- Dúo de Costa (violín) y Longas (piano).
- Dúo de Emilia Frassinetti (violín) y García Badenes (piano).
- Dúo de Manén (violín) y Pura Lago (piano).

- Trío de Hayot (violín), Hekking (violonchelo) y Ciampi (piano).
- Cuarteto Wendling de cuerda.
- Trío Valencia.
- Cuarteto vocal de la Capilla Sixtina.
- Quinteto de la Haya.
- Dúo de Thibaud (violín) y Terán (piano).
- Dúo de Kochanski (violín) y Cubiles (piano).
- Cuarteto Inglés de cuerda.
- Quinteto de Madrid.
- Dúo de Vera Janacópulos (soprano) y Lola Schelepiánoff (piano).
- Dúo de Derrieux (violín) y García Badenes (piano).
- Dúo de Guillermina Suggia (violonchelo) y José Balsa (piano).

Entre las orquestas sinfónicas que actuaron en este período en Valencia, cabe citar: la Orquesta Sinfónica de Valencia con Arturo Saco del Valle de director, Orquesta Sinfónica de Madrid bajo la dirección de Enrique Fernández Arbós, Orquesta Sinfónica de Barcelona dirigida por Lamote de Grignon, Orquesta Lassalle y Orquesta Filarmónica de Madrid con Pérez Casas a la batuta.

- **En la música vocal:** cabría destacar los coros que, aunque no tuvieran una presencia regular en la programación musical, protagonizaron momentos importantes de la vida musical en Valencia. Entre los coros más ilustres que

ocuparon la atención de la prensa local: la Agrupación coral de la Capilla Sixtina y el coro de Ucrania.

Realizada esta sinopsis, intentemos analizar la relación que a través de la crítica musical se estableció entre críticos e intérpretes y los aspectos más significativos que derivan de esa relación.

En el período que va de 1912 a 1923, la crítica musical centraba casi exclusivamente su foco de atención en los intérpretes. Esa excesiva fijación posiblemente fuera causa y consecuencia a la vez del criterio imperante entre el público de la época que anteponía el nombre del intérprete a cualquier otro valor artístico.

### **El juicio al intérprete en la crítica musical valenciana: rasgos comunes del discurso de los críticos.**

Los críticos musicales valencianos, salvo excepciones, tenían un rasgo común: su alto grado de complacencia con los intérpretes. Es extraño encontrar textos de crítica musical en los cuales se juzgue duramente la actuación de un intérprete. Para valorar como se ejerce la función crítica en estos momentos, valga el siguiente ejemplo: una crítica publicada el día 25 de septiembre de 1912, a raíz de la representación de *Lohengrin* que hizo la compañía de ópera del maestro Baratta. El texto de esta crítica representa una verdadera declaración de intenciones sobre el modo de entender el ejercicio de la crítica en un diario valenciano; en este caso, *La Voz de Valencia*:

*Desde el primer día de temporada adoptamos un matiz de benevolencia y optimismo para nuestros gacetillas. Esas funciones de ópera que se dan en el Principal actualmente no necesitan crítica, indicaciones o comentarios entusiásticos o desfavorables análisis; nada de esto es oportuno en la presente ocasión.*

*El ambiente en el Principal es favorable en general, y apresuremos a decir que justamente para todos los artistas.*

*Solamente se censura que la falta de preparación por parte de algún artista y la falta de ensayos perjudiquen en ocasiones la interpretación de las óperas.<sup>391</sup>*

Cuando se trataba de valorar a un intérprete protagonista, el tono empleado solía ser siempre respetuoso, fuese la crítica positiva o negativa.

La crítica musical normalmente señalaba los valores técnicos y artísticos del intérprete; pero a vuelapluma, sin adentrarse en análisis demasiado pormenorizados.

No era muy distinto el procedimiento cuando se trataba de un artista de prestigio. En tales casos, más que ahondar en los valores a los que acabamos de hacer referencia o realizar un profuso y exhaustivo análisis de la interpretación, los críticos musicales –salvo alguna que otra honrosa excepción- desplegaban toda una batería de frases estereotipadas en un tono ya no elogioso sino, en muchos casos, apologético. La crítica cooperaba en dichas ocasiones a la creación o consolidación del mito.

A *grosso modo* –y recalcando que se trata de una generalización- estos son los rasgos más remarcados de la crítica musical valenciana a la hora de juzgar la labor de los intérpretes:

- Complacencia y falta de rigor en el ejercicio crítico.

---

<sup>391</sup> *La Voz de Valencia*, 26 de septiembre de 1912.

- Ausencia habitual de juicio crítico, trato respetuoso y benevolente a los intérpretes.
- La crítica se fundamenta a partir de meras impresiones y no como resultado de una reflexión analítica.
- Construcción del texto crítico con un estilo pseudoliterario más cercano al modelo de la crónica romántica que al de la crítica formalista.

**Un ejemplo de análisis crítico comparativo: Wanda Landowska, Juan Manén, Titta Ruffo y Arturo Rubinstein.**

Para diagnosticar y verificar los rasgos identitarios de la crítica musical valenciana hemos realizado la siguiente experiencia: un análisis comparativo de las críticas publicadas acerca de cuatro de los más grandes intérpretes de aquella época. Los seleccionados para efectuar este análisis comparativo han sido: Wanda Landowska, Juan Manén, Titta Ruffo y Arturo Rubinstein. Estos artistas representan un abanico bastante contrastado de especialidades interpretativas puesto que, según el orden anterior, nos referimos a una clavecinista, un violinista, un cantante de ópera (barítono) y un pianista. Compararemos todas las críticas publicadas en la prensa valenciana referidas a una actuación concreta de cada uno de estos artistas.

Empecemos por Wanda Landowska y el concierto que la clavecinista polaca celebró el 3 de mayo de 1912 en el Teatro Principal. Reproducimos los fragmentos más interesantes de cada crítica:

Las Provincias:

*La genial pianista, la insigne intérprete al "clavecín" y al piano de la música de los célebres de maestros de los tiempos pasados (Scarlatti, Couperin, Bach, etc.), y de los grandes pianistas modernos, la poética intérprete de Chopin, obtuvo anoche una acogida entusiasta, simpática en sumo grado, por parte del público que asistió al teatro.*

*Siempre da la sensación de una revelación cuando se escucha a la mujer que es toda poesía y se inclina dulcemente sobre el "clavecín" o el piano, como para dialogar con él en íntima convección. Y ello es tan admirable, que convence a la intérprete, y hace gozar de la música en toda su idealidad..."manos de ángel y corazón de poeta", decía una distinguida dama, a quien conmoviera el arte de Wanda Landowska. Y así es: sus interpretaciones ofrecen prodigios increíbles de agilidad, de mecanismo, de ligereza... pero eso no se nota, lo que se nota es la emoción divina de aquellos cantos que surgen del piano o del "clavecín" como por mágica evocación.<sup>392</sup>*

### El Mercantil Valenciano:

*Esta celebrada artista polaca renovó anoche ante un auditorio muy distinguido y bastante numeroso las dulce e intensas emociones que produjo cuando estuvo por primera vez hace poco más de una año en el mismo escenario.*

*Tocó alternativamente con rara habilidad y consumada maestría el clavecín y el piano, instrumentos que representan dos épocas distintas del arte (...)<sup>393</sup>*

### La Voz de Valencia:

*El arte delicadísimo y refinado de Wanda Landowska, excepcional artista, triunfó anoche en el teatro Principal magníficamente (...)*

*Las frases y las calificaciones laudatorias, entusiásticas, el elogio nace preciso y espontáneo en estas ocasiones (...)*

*Diríase que Wanda Landowska posee no dos manos derechas, como escribió Carlos Joly creo en "Le Figaro", sino varias manos derechas.*

*En determinadas piezas sus dedos corren y piruetean sobre el teclado como diablillos.*

*Y esta técnica admirable la anima siempre un espíritu sutil, elegante y sentimental; así las interpretaciones tienen todas el alto valor de modelos definitivos.<sup>394</sup>*

G.

### La Correspondencia de Valencia:

<sup>392</sup> *Las Provincias*, 4 de mayo de 1912.

<sup>393</sup> *El Mercantil Valenciano*, 4 de mayo de 1912.

<sup>394</sup> *La Voz de Valencia*, 4 de mayo de 1912.

*La habilidad en el mecanismo, y más que nada la sinceridad con que la distinguida artista interpreta las composiciones de los grandes maestros, llevan al ánimo de los espectadores una emoción intensa, obligándoles a prorrumpir en aplausos y aclamaciones. Las mismas emociones despierta la ilustre artista con el clavecín, del que saca sonoridades llenas de poesía.*<sup>395</sup>

### Diario de Valencia:

*Wanda Landowska nos demostró en todas las obras, tanto al piano como al clavecín, la artista que con su ingenuidad y sencillez aparentes, contiene tan grande tesoro de belleza en la ejecución e interpretación de las más grandes dificultades.*

*Al clavecín, su instrumento favorito, sabe sacarle una incomparable variedad de colorido, poseyendo una técnica suya propia especial que se amolda perfectamente a su temperamento artístico de primer orden, que hace de la joven y célebre concertista polaca una intérprete excepcional del arte clásico.*<sup>396</sup>

### El Pueblo:

*Wanda Landowska diríase que al presentarse de nuevo ante el público valenciano, después de quince meses, lo hacía como anoche en el intervalo de una a otra de las partes del programa: la misma indumentaria, igual sonrisa, mezcla de benevolencia y gratitud, al recibir el aplauso de sus admiradores, idéntica sensibilidad y el mismo arte exquisito para decir y sentir las obras de su vasto repertorio.*

*En todas las que formaban el programa de anoche mostrase la eminente pianista digna de su fama como ejecutante de hábil seguridad y como artista espiritual única en su arte.*<sup>397</sup>

Analicemos, seguidamente, algunos fragmentos correspondientes a las críticas del concierto que ofreció el ilustre violinista Juan Manén (algunos diarios escriben el apellido del artista sin acento) el 27 de mayo de 1912 en el salón de actos del Conservatorio de Valencia:

<sup>395</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 4 de mayo de 1912.

<sup>396</sup> *Diario de Valencia*, 4 de mayo de 1912.

<sup>397</sup> *El Pueblo*, 4 de mayo de 1912.



### Las Provincias:

*Fue ayer una tarde de entusiasmos, de prodigios de arte, de dulzuras inconcebibles, de momentos de vigor inmenso, o de murmullos misteriosos, que parecen voz de hadas. Tal es el mágico que produce escuchar el violín de Manén, gloria española a quien todo el mundo admira, continuador de las glorias de Sarasate (y “sucesor” suyo en las fiestas de San Fermín de Pamplona), ejecutante de maravilla y compositor genial.*

*Los programas del concierto de ayer y para el del martes son de prueba.*

*En ellos se emplean las obras más difíciles, los estilos más opuestos, y son para rendir a cualquiera que no tuviese el temperamento del gran violinista. Manén, con una naturalidad simpáticamente juvenil, con su aspecto sonriente de quien no ejecuta nada de particular, realiza, vence colosales dificultades de mecanismo, saltos prodigiosos, escalas vertiginosas, dobles y triples notas, todo cuanto de más extraordinario puede pensarse, sin que se note nunca esfuerzo, sin que se quiera hacer patente la agilidad, sino siempre supeditando tan grandes cualidades de ejecutante a un canto melódico de expresión admirable, en donde todos los matices del sentimiento aparecen con una claridad de primer orden.*

*El sonido del violín de Manén, una vez escuchado no se olvida. Es de una pureza tal, que no parece obtenido con medios materiales; y esta cualidad inapreciable todavía hace que los cantos que ejecuta Manén, no resulten sensuales, sino que parecen más espiritualmente bellos.<sup>398</sup>*

### El Mercantil Valenciano:

*Los que ayer le oían por primera vez no ocultaban su asombro ante la magnitud asombrosa del talento e inspiración genial del ilustre violinista, digno y preclaro sucesor del gran artista navarro Sarasate.*

*Estas reflexiones nos hacíamos cada vez que Manén desplegaba los recursos maravillosos de su abundante técnica con sus prodigiosas manos, interpretando las selectas obras del programa que acrecentaba con los rasgos geniales de su inspiración, con su intachable precisión rítmica y sorprendente manera de decir, con exquisito fraseo (...) y tono claro y sugestivo (...)*

*Hemos omitido para no incurrir en repeticiones el dar cuenta de las ovaciones que recibió al final de cada obra. Pero ahora juzgamos oportuno decir que aquellas fueron reiteradas, interminables y delirantes, y que para corresponder a tales manifestaciones de simpatía, el gran violinista obsequió con un “Nocturno” de Chopin, que reprodujo con amable virtuosidad, rematándole con un trino admirable y prolongado que sacó de quicio al auditorio.<sup>399</sup>*

I.V.

<sup>398</sup> *Las Provincias*, 27 de mayo de 1912.

<sup>399</sup> *El Mercantil Valenciano*, 27 de mayo de 1912.

### La Voz de Valencia:

*Manén es un prodigio, una maravilla, su técnica es simplemente formidable. El violín es en sus manos un instrumento mágico, embrujado. La impresión que os causan las inverosímiles y fantásticas dificultades técnicas realizadas por Manén con una facilidad y una seguridad pasmosas, es de estupendo asombro. No pudisteis suponer tales cosas se tocaran en el violín y se tocaran bien, pero muy bien.*

*Pizzicatos inesperados, rarísimos armónicos, dobles trinos diablescicos, agilidades vertiginosas, todo lo da el violín de Manén.*

*Esa técnica virtuosa y la variedad bellísima y admirable de matices en el sonido, potente, amplio, sonoro, unas veces; delicado, sutil, inaudito otras, y la afinación excepcional caracterizan magníficamente y en especial la personalidad de Juan Manén, cuyo arte desde estos puntos de vista tiene un aspecto que habríamos de calificar de monumental.<sup>400</sup>*

### La Correspondencia de Valencia:

*El gran Manén, gloria del arte mágico del violín, hizo ayer en Valencia una de sus rápidas apariciones que dejan una estela luminosa que perdura largo tiempo (...)*

*El continuador de las glorias de Sarasate (y su sucesor en las fiestas de San Fermín de Pamplona) sigue siendo el mismo. Un poco más entrado en años, pero con la frescura juvenil, el entusiasmo por su Arte, y el mecanismo prodigioso que sabe arrancar al violín acentos en vez de notas, ayes, lamentos, ironías, alegrías, etc (...)*

*Baste decir que Manén causó asombro, admiración, verdadero frenesí de entusiasmo y que los aplausos sucedieron sin interrupción durante el concierto.<sup>401</sup>*

### Diario de Valencia:

*Fue un éxito grandioso el obtenido anoche por el eminente violinista.*

*La falta de espacio nos veda, muy a pesar nuestro, a decir cuánto vale Manén y cuánto nos hizo admirar anoche su portentoso talento (...)*

*Hagamos constar nuestro aplauso entusiasta por hoy, que no puede ser otra cosa.<sup>402</sup>*

### El Pueblo:

*...Manén estuvo realmente inconmensurable, sublime en algunos momentos y siempre digno de su renombre (...)*

<sup>400</sup> *La Voz de Valencia*, 27 de mayo de 1912.

<sup>401</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 27 de mayo de 1912.

<sup>402</sup> *Diario de Valencia*, 27 de mayo de 1912.

*Adviértase en nuestro ilustre compatriota, no el prurito de no parecerse a ninguno de los violinistas notables, sino la espontaneidad con que imprime a las obras un sello personalísimo. Así desde la apostura, el modo de llevar el arco, hasta los matices, los armónicos y trinos, todo revela en Manén al pianista (sic) con personalidad propia.*

*Ruidosa ovación y bravos acogieron el trabajo de Manén, que se excedió a sí mismo en “I palpiti”, la obra de combate de los violinistas, del príncipe del violín Paganini. Las cuerdas sonaban a pífano, a flauta, al dulce violonchelo, en medio de un diluvio de arpeggios, trinos, dobles armónicos, y, en suma, de insuperables alardes de técnica.*<sup>403</sup>

Tanto en las críticas del concierto de Landowska, como en las de Manén, podemos apreciar elementos coincidentes. El abuso de la hipérbole para resaltar las cualidades de los artistas –sobre todo si, como los citados, son grandes intérpretes– es una constante. Los textos están trufados de adjetivos superlativos y de expresiones pomposas en un desaforado intento de los musicógrafos por superarse cada vez. La referencia continua a supuestos valores trascendentes de la experiencia musical (la magia del intérprete, su capacidad evocadora, su embrujo, la espiritualidad de su música...), así como la descripción de los efectos delirantes que dicha experiencia causa en los oyentes, son dos aspectos igualmente remarcables de este tipo de críticas. No así los apuntes técnicos, que suelen escasear y, cuando se dan, se limitan a destacar casi exclusivamente los aspectos virtuosísticos del intérprete. El alarde es una cualidad interpretativa mucho más valorada que la contención expresiva o el rigor estilístico. No abundan, tampoco, los comentarios que denoten un conocimiento de las formas musicales interpretadas. Esa es una facultad reservada a unos pocos, como veremos más adelante.

---

<sup>403</sup> *El Pueblo*, 27 de mayo de 1912.

El grado de paroxismo que alcanzan algunos críticos es espectacular cuando se trata de juzgar a artistas relevantes. De esta forma se refiere el cronista de *El Mercantil Valenciano* al barítono italiano Titta Ruffo -posiblemente el cantante más admirado por el público valenciano de la época- tras su actuación en la ópera *I Pagliacci* de Leoncavallo:

*Mientras haya seres privilegiados, lo que hoy se llama superhombres (...) habrá divos (...) Son seres excepcionales, fenómenos de la Naturaleza, predestinados por la ley divina y humana a erguirse y destacarse con relieves vigorosos sobre el pavés ordinario del resto de la humanidad, lo que justifica ese estado febril que domina a las gentes a hacer caso omiso de lo que el vulgo diga, y saltar por encima de los lindes fronterizos de las conveniencias sociales, de su conciencia y de su precaria situación económica.*<sup>404</sup>

La crítica de *El Pueblo*, que firmó Ario, describe igualmente el entusiasmo que despertó la actuación del gran divo italiano, resaltando su portentosa actuación:

*Apenas sí se recuerda expectación semejante, ansiedad parecida a la producida al anuncio de que Titta Rufo (aquí lo escribe con una sola “f”) iba a cantar nuevamente ante nuestro público. Desde las cinco de la tarde los pisos altos del teatro llenáronse de espectadores, y por la noche, aparte la muchedumbre que se agolpaba en la calle de las Barcas, las vías que dan la vuelta al coliseo veíanse repletas de curiosos, como en tiempos de Gayarre (...)*

*Y apareció Titta Rufo, admirablemente vestido y caracterizado, por el lado izquierdo del espectador. Apenas iniciada la ovación, que coincidió con la primera frase del prólogo, Titta contuvo a sus admiradores con un ademán entre imperativo y afectuoso, continuando la hermosa romanza espléndido de voz, con detalles de consumado actor, acusando incesantemente una mueca nerviosa inherente al “Tonio” por él creado, único; dando a la frase un calor, un brío y una expresión, en que no se sabía que admirar más: si el portentoso alarde de facultades del gran barítono, los recitados y matices, o la actitud, el gesto, el arte soberano, y aquella nota final, vibrante, en tres tiempos, variando el tono, cada vez en tesitura*

<sup>404</sup> *El Mercantil Valenciano*, 13 de marzo de 1913.

más aguda, a medida que golpeaba con el “clac” el telón, anunciando el principio de la farsa (...)

Luego, en el curso de la representación, se mostró como artista incomparable, sosteniendo el tipo con rara propiedad, saltando con la agilidad de un gimnasta, gracioso y trágico a un tiempo y diciendo los dúos con la tiple cual maestro consumado (...)

El éxito, el triunfo definitivo lo redondeó, permítase la frase, Titta Rufo en las romanzas que cantó, acompañado al piano por el maestro Bellver (...) Hubo en cada canción modalidades y matices distintos, recitados graciosos, agilidades de garganta, notas agudísimas, de tenor; fermatas, frases interminables de un solo aliento, cuanto es susceptible de hacer con la voz, cuando quien la posee es un genio del arte como Titta Rufo. Todo ello interrumpido a cada paso por los bravos de los espectadores y en medio de grandes explosiones de entusiasmo.<sup>405</sup>

No menos exaltada fue la crónica, sin firma, que de este evento artístico publicó

*La Correspondencia de Valencia:*

*Pocas veces como anoche puede decirse con más justicia que se traba de una acontecimiento artístico de primera magnitud. Comprendiéndolo el público así, llenó el teatro. ¡Pero de que manera! Ni un solo hueco. Gente en las alturas; gente en el escenario; gente en el coro, en las bambalinas. Y nada digamos de la sala, ¡qué aspecto tan imponente presentaba!*

*La velada de anoche fue admirable; una noche ideal en la que el público, pendiente de los labios de una artista, sufría incomodidades, calor asfixiante en las alturas, sin ánimo de producir la más leve queja, temeroso de perder una frase, una actitud del gran barítono (...)*

*En medio de la expectación inmensa del público inmensa del público presentóse el gran barítono, la “fiera” como le calificó uno de las alturas para expresarle su entusiasmo (...) Reflejaba el gran barítono en su rostro atezado por la vida bohemia, la astuta rusticidad de la clase; sus ojos expresivos, su ademán, respondían en absoluto al concepto perfecto del personaje (...)*

*El prólogo fue dicho de una manera magistral, con expresión tal, que aún desconociendo el italiano, pocos dejarían anoche de adivinar lo que expresaba (...)*

---

<sup>405</sup> *El Pueblo*, 13 de marzo de 1913.

*El actor había momentos que oscurecía al cantante, el cantante triunfaba siempre, y el público, electrizado, convencido, prorrumpía en aplausos delirantes, en bravos entusiastas.*<sup>406</sup>

En parecido términos se expresaba el crítico V.M. del *Diario de Valencia*, remarcando como todos los demás cronistas las cualidades excepcionales de la voz de Titta Ruffo y sus especiales dotes como actor:

*No es posible en manera alguna hacer que la pluma trace sobre las cuartillas todo aquello que ese coloso del arte, cantante inimitable y artista sublime que se llama Titta Ruffo, hizo sobre las tablas del palco escénico del Principal, porque todo cuanto se diga ha de ser un eco debilísimo que no ha de dar ni la más ligera noción de la realidad que anoche vio quien tuvo la fortuna de llegar a tiempo para adquirir aunque no fuese más que una entrada general (...)*

*La obra elegida fue la del maestro Leoncavallo “Payasos”. No es esta obra de gran lucimiento para el barítono; pero se trataba de Titta Ruffo, y este eminente artista, a pesar de ello, con su talento indiscutible y excepcionales facultades, dio tal realce al personaje que representaba, que no es posible de que Leoncavallo, cuando al correr de la pluma sobre el pentagrama escribió la obra, pudiera imaginar que hubiese un artista que interpretase a Tonio como lo hace el gran Titta Ruffo (...)*

*El prólogo de “I Pagliacci” que anoche se oyó en el Principal fue nuevo para todos, es cuanto se puede decir.*

*Titta Ruffo se halla tan identificado con el personaje que representa, que su voz, sus ademanes, todo da idea de la más asombrosa realidad.*

*Como cantante, maneja su privilegiada voz con tal maestría y arte, que arranca a su garganta matices tan delicados e inflexiones tan suaves, que causan la sensación más profunda en el espectador (...)*

*La concurrencia de pie, aclamó y vitoreó durante largo rato al incomparable artista.*<sup>407</sup>

La crítica anónima que publicó *Las Provincias* ponía el acento en la expectación causada por la presencia de Titta Ruffo en el teatro Principal de Valencia y en la

<sup>406</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 13 de marzo de 1913.

<sup>407</sup> *Diario de Valencia*, 13 de marzo de 1913.

dificultad del público para adquirir localidades. Da fe de la veneración que sienten los aficionados valencianos por este gran artista y relata los momentos más importantes de su *maravillosa* actuación. Incide también el texto en las grandes cualidades de Ruffo, como cantante y actor:

*La expectación por acudir a escuchar la ópera aumentaba con la carencia de localidades. La empresa dice que puso a la venta las necesarias. El público dice que no (...)*

*La cola que desde anoche empezó a formarse junto al Principal, ara adquirir localidades y entradas para la función de anoche, llegaba, a la hora de abrir la taquilla, hasta el “Palacio de cristal” (...)*

*La admiración que siente Valencia por Tirtta Ruffo no es ese aplauso inconsciente otorgado por el renombre que en otras escenas consiguiera el célebre barítono; es una admiración llena de afecto, es una sentida compenetración por su arte, en virtud de la cual, todos los espectadores de nuestro teartro se convirtieron en un solo corazón, que comprende y siente “por completo”, lo mismo las sutilezas de expresión del artista, que las bellezas de voz del cantante. Y por esa admiración de sentimiento, y ser a la vez consciente, es más grande...; por eso se exterioriza en la forma entusiasta efusiva, afectuosísima como se exteriorizó anoche.*

*Después de un corto entreacto empezó la ópera. Atacó la orquesta el prólogo de “I Pagliacci” y a poco apareció Titta Ruffo, entre la mayor expectación. Imposible decir la soberbia interpretación que dio a ese momento. Fue una original interpretación, en donde a igual altura están el cantante y el actor. Fue una admirable síntesis de arte, en donde se realizaba una maravillosa unión de la música y la declamación (...)*

*A partir de aquí se sucedieron los momentos cada vez más interesantes. El personaje “Tonio”, interpretado por Titta Ruffo, es grotesco, es humilde, es triste, es pobre de espíritu, es terrible, es trágico...y todo ello conseguido casi siempre con una sobriedad de medios que sorprende. Cada detalle de actitud, de gesto, cada inflexión de voz, son otros tantos estudios de “psicología” del personaje. Y ello avalorado por el arto del canto de Titta Ruffo, causa un efecto intensísimo: porque el arte de canto en nuestro artista no es “virtuosismo” de garganta, sino lirismo de alma. Y el artista se sobrepone siempre al efecto del detalle. Un ejemplo de esta sobriedad grandiosa es el final de la obra; en la conciencia confusa del personaje, aparece la comprensión de la tragedia; pero ello no es una luz terrible, no e suna plena conciencia del mal causado, sino un pesar semiimbécil, como puede sentirlo aquel ser idiota...la sensación es grandiosa a más no poder, y Titta Ruffo resulta aquí un gran trágico.*

*Suponga el lector cuantos entusiasmos pueda expresar un público convencido y ello fue lo que ocurrió con esta representación de la ópera de Leoncavallo.*<sup>408</sup>

Otro de los artistas capaces de provocar estos *arrebatos* entre la crítica era Arturo Rubinstein. Dicho intérprete fue el responsable de alguno de los episodios artísticos más remarcados por la crítica musical de aquellos tiempos. Los testimonios que a continuación expondremos corresponden a las críticas de los conciertos que el pianista polaco celebró los días 16,17, 18 y 19 de diciembre de 1916 en el salón de actos del Conservatorio de Valencia, con el patrocinio de la Sociedad Filarmónica.

El recuerdo de actuaciones anteriores de Rubinstein en Valencia propició un ambiente previo muy favorable. Crítica y público parecían, ya de entrada, absolutamente entregados al *embujo interpretativo* de este aclamado artista. Los programas a ejecutar eran asimismo de enorme exigencia. Todo hacía presagiar un éxito rotundo. Y así sucedió: las expectativas fueron totalmente satisfechas. Los extractos periodísticos recogidos transmiten un estado de emoción desbordada, casi cercana a la alucinación, que convierte los textos en relatos panegíricos más que en críticas musicales.

El tono y el estilo de este tipo de críticas nos acercan, como adelantábamos antes, al modelo de la crónica romántica. El musicógrafo no puede más que limitarse a evocar las emociones que experimenta a través de la música. Da la sensación de que cualquier intento por describir la magia de esos *momentos especiales* no es más que un intento superfluo. Eso debía pensar el crítico de *Las Provincias* cuando

---

<sup>408</sup> *Las Provincias*, 13 de marzo de 1913.



escribió aquello de *no hay palabras bastantes para indicar lo grandioso que estuvo Rubinstein.*<sup>409</sup> Este comentario se refería al primero de los conciertos de esta serie que interpretó el citado artista durante el mes de diciembre en Valencia.

Algo parecido le ocurrió al crítico del *Diario de Valencia*, D. SINCERUS, que decía al respecto:

*Yo no sé por dónde comenzar, ni qué decir de las interpretaciones de Rubinstein. Me va a ocurrir algo parecido a lo del célebre Don Modesto, que no hallando, después de repetidas incursiones en el diccionario de nuestra rica “fable” un calificativo nuevo que aplicar a su ídolo (...), desolado, echóse a llorar.*<sup>410</sup>

B. QUADROS en *La Voz de Valencia* refleja la sensación de asombro experimentada por todos, público y crítica, en la audición de estos conciertos:

*Escribo bajo la impresión de la grandeza y la emoción de lo sublime. Más que admiración, es estupor lo que abrumba mi espíritu. La figura del pianista Rubinstein es tan grande, tan completa, tan perfecta, que si el frío análisis de la inteligencia puede explicársela como ideal, los sentidos no alcanzan a persuadirse de que sea real lo que ante ellos parece, cuando Arturo Rubinstein suena las notas del piano.*<sup>411</sup>

---

<sup>409</sup> *La s Provincias*, 17 de diciembre de 1916.

<sup>410</sup> *Diario de Valencia*, 19 de diciembre de 1916.

<sup>411</sup> *La Voz de Valencia*, 19 de diciembre de 1916.

Leopoldo Magenti<sup>412</sup>, en la crítica referida al cuarto y último concierto de Rubinstein de esta gira, hace hincapié en la grandeza interpretativa del pianista y convertía su texto crítico en una auténtica loa:

*Arturo Rubinstein, el mago del piano, el más grande pianista que hubo y hay...*

*¡Rubinstein!... A tu solo conjuro tiembla mi pluma débil y mi cerebro, más débil todavía... Eres de los privilegiados, de los que nacieron siendo grandes, de los escogidos que, bajando de la luz divina, se hicieron humanos para que aquellos que siempre fueron humanos y deleznable sean de vez en vez los purísimos cendales del arte bello por excelencia, purísimos cendales que en su visión compensan las malandanzas y desdichas de este triste caminar por la vida. ¡¡Salve genio!!*

*No eres creador. Tu misión es sólo interpretar. ¿Y qué? ¿Acaso tu labor no es igual merecedora de recompensa que la del genio creador? ¿Qué fueran, sin las sublimidades de una magnífica interpretación, las grandes creaciones de Beethoven, Chopin, Liszt, Bach y tantos otros? (...)*

*¡Salve, divino intérprete!*

*Si la música, como la Religión, canonizase a sus santos, serías tú quien en lo futuro, cuando en el polvo de la huesa hubiera borrado tus líneas, vivirías aún al fluir cadencias que evocarán la armonía de tu alma inmortal.<sup>413</sup>*

El crítico musical que firma con el seudónimo de *D. SINCERUS* apunta una de las claves del éxito interpretativo de este fabuloso músico: su sabiduría para recrear a la vez el pensamiento del compositor, del intérprete y del público. Estas son sus palabras:

*Rubinstein posee como nadie el maravilloso don de adueñarse del alma de los que le escuchan. No es que asombra, no es que seduce a los oyentes, no, es más, es que hace*

---

<sup>412</sup> Es probable que D. SINCERUS y Leopoldo Magenti fueran la misma persona, pues solo alguien que sea un profesional del piano puede hablar así de la técnica del instrumento y cabe recordar que Magenti fue un excelente pianista y catedrático de piano en el Conservatorio de Valencia.

<sup>413</sup> *Diario de Valencia*, 20 de diciembre de 1916.

*prescindir al público de la personalidad del ejecutante. Se suprime a sí propio para hacer vibrar los sentimientos de los demás al unísono con los del autor; es, en verdad, el realizador de la fusión de las tres psicologías: la del compositor, la del intérprete y la del público.*<sup>414</sup>

Se dice poco de la técnica interpretativa en estos textos críticos. Quizás se constata la idea de que cuanto mejor es el intérprete menos necesario se hace hablar de sus recursos técnicos. Y posiblemente también influya en ello la escasa preparación de muchos de los críticos que escribían en este período. Salvo Gomá, Palau (GYNT), López-Chavarri, Magenti, *D. SINCERUS* y alguno más, es raro encontrar críticos que incidan en la técnica instrumental y en el análisis formal del discurso musical. Claro está que existía una notable diferencia de formación entre los críticos. Había unos pocos, los citados, que tenían una sólida preparación musical (provenían del ámbito profesional de la música: eran compositores, catedráticos de conservatorio, o intérpretes); mientras otros carecían de formación, o al menos de una formación musical profunda, y aportaban casi exclusivamente su intuición artística, un buen sustrato cultural y un aceptable estilo literario.

De todos los textos críticos referidos a la mencionada actuación de Rubinstein, sólo hemos encontrado algún retazo de crítica que juzgue desde el punto de vista técnico. Destaca, entre ellos, este comentario que disecciona minuciosamente los rasgos técnicos del intérprete. Se debe a la pluma del mismo crítico anterior, *D. SINCERUS*:

---

<sup>414</sup> *Diario de Valencia*, 19 de diciembre de 1916.

*Sus medios de mecanismo son extraordinarios; sus dedos, a cortísima distancia de las teclas, hunden (no hieren) éstas con tal vigor y con rapidez tal, que le permiten velocidades inverosímiles, (...), componer los trazos, escuchándose siempre la melodía, los acordes conductores, los distintos acentos, ya métricos o de expresión, que la “agógica” y el propio sentir imponen, y siempre con una visión exacta de los varios planos de sonido.*

*En esto nadie le ha superado. Su gama de sonoridades es inenarrable; el “perlé”, deliciosísimo. La justa ponderación de su tensión nerviosa y de sus contracciones musculares, le permiten desde la más alta potencialidad sonora al pianísimo absoluto, pasando por gradación abundantísima, apenas creíble, y siempre dentro del más puro sonido.<sup>415</sup>*

En el texto que acabamos de reseñar se puede leer un comentario técnico (algo bastante raro) y positivo (algo bastante frecuente). No obstante, lo que de verdad resulta inusual es descubrir un comentario técnico negativo y referido, además, a un intérprete de la fama y el prestigio de Rubinstein, un ídolo sagrado para los diletantes valencianos. El crítico que tuvo el valor suficiente para realizar esta auténtica gesta fue Enrique González Gomá.

Rubinstein ofrecía los días 13, 15 y 17 de diciembre de 1919 una de sus habituales series de conciertos en Valencia. En la crítica del segundo concierto, publicada el día 16, Gomá mostraba ya ciertas reservas sobre la actuación del insigne pianista, anunciando que en la siguiente crónica sería más explícito. Así sucedió. En la crítica del último concierto, publicada el 18 de diciembre de 1919 en el *Diario de Valencia*, Gomá diseccionó la interpretación de Rubinstein mediante una lúcida exposición, profusa en detalles, en la que consiguió separar claramente el trigo de la paja.

---

<sup>415</sup> *Diario de Valencia*, 19 de diciembre de 1916.

Gomá pone en duda la solidez del juicio de un público que se deja llevar más por artificios y arrebatos efectistas que por la *sinceridad* de la interpretación. Sin desmerecer los méritos de Rubinstein, cuestiona algunos aspectos interpretativos del pianista desde la perspectiva técnica y artística: subraya especialmente los problemas de *retentiva mecánica y memorística*, causados quizás por la abundancia de conciertos y la falta de tiempo para el estudio: *no deja de ser arriesgado el dedicarse a viajar en tren casi todo el día para dar conciertos en la misma tarde o por la noche.*

El crítico recrimina también al artista polaco otras cuestiones:

*La prodigalidad de momentos turbios en diversas obras que ha interpretado el pianista, momentos en que reinaba una confusión sonora y en que todo, notas y ritmo, desaparecía en imponente torbellino.*

Añade además, como otro aspecto desdeñable de su ejecución musical, la predisposición que tiene a precipitar el *tempo*:

*La abusiva tendencia de Rubinstein a acelerar muchas veces los movimientos vivos, tan desconsiderada y falsamente, que imposibilita en momentos toda claridad auditiva y cambia los valores métricos.*

En definitiva, Gomá crítica de Rubinstein esos *eclipses de pureza interpretativa* que no corresponden a un artista de su talla. El crítico valenciano contrapone la

manera de afrontar la interpretación musical de este pianista con la *sinceridad interpretativa* de otros intérpretes como Casals o Risler.<sup>416</sup>

La publicación de esta crítica debió de causar un buen revuelo en los ambientes musicales valencianos. Pero, más allá del eco inmediato y de las repercusiones subsiguientes que pudiera provocar, nos interesa la significación especial que esta crítica ha alcanzado con el paso del tiempo. El texto crítico de Gomá, analizado desde la perspectiva actual, revela algunas claves importantes sobre el papel del crítico ante los grandes intérpretes, sugiriéndonos una reflexión interesante, al mismo tiempo.

Cualquier crítico musical, ante la actuación de un gran artista, suele adoptar sus precauciones y juzgar de forma prudente, sin dejar correr la pluma y evitando tomar licencias que son frecuentes cuando se trata de valorar a intérpretes menos relevantes. Rubinstein representa, en este sentido, un caso paradigmático. El sentir general de los críticos musicales (incluido Gomá) y del público valenciano –ya lo hemos visto- era de total veneración a la personalidad y al arte del pianista polaco. Esa tendencia se había manifestado así en todas las presencias anteriores de Rubinstein en los escenarios valencianos (durante el período que atañe a nuestro estudio: años 1916, 1917 y 1918) y posteriores (1922). Sorprende ahora y debió sorprender entonces el cambio de postura de Gomá reflejado en esta crítica de uno de los conciertos celebrados en 1919. ¿A qué se debió este cambio? ¿Fue una crítica negativa coyuntural o significó un giro copernicano en la concepción crítica de

---

<sup>416</sup> En junio de 1918 había actuado en Valencia el dúo Pau Casals (violonchelo)-Eduardo Risler (piano), ofreciendo dos conciertos en el teatro Principal. Como podremos comprobar más adelante, Gomá debía guardar en la memoria el recuerdo de estas actuaciones cuando escribió la crítica referida a Rubinstein porque realiza un juicio paralelo entre ambas interpretaciones.

Gomá? Desconocemos las respuestas. Sabemos, sin embargo, que al menos durante la siguiente comparecencia de Rubinstein en Valencia (año 1922), Gomá no volvió a firmar ninguna crítica.

A partir de todo lo mencionado, podemos aventurar una sospecha a modo de hipótesis: la crítica de Gomá del 18 de diciembre de 1919 se puede entender como el acto de contrición de un crítico que al fin se atreve a decir públicamente aquello que de verdad piensa. La lectura entre líneas del texto desvela una contención mantenida durante mucho tiempo. Quizás Gomá no había querido antes nadar contra corriente, defendiendo un criterio opuesto al del resto de los críticos y al de la opinión pública. Esta crítica pudo significar un acto de liberación contra una sumisión que el mismo se había impuesto.

### **El trato generalmente respetuoso y benevolente de la crítica musical valenciana al intérprete.**

De cualquier modo, la crítica de Gomá aunque negativa es tremendamente respetuosa. Esta es una característica de la crítica musical de aquellos días: la crítica nunca es hiriente, por muy negativos que sean los comentarios realizados. El uso que se hace de las palabras por lo general es cauto. La descalificación profesional es una práctica inusual en el cometido de crítico. Esta afirmación podemos corroborarla con el siguiente comentario de la crítica de *Fidelio* al concierto de concierto de Pablo Kochanski (violín) y José Cubiles (piano), celebrado el día 12 de mayo de 1922:

*Cubiles es un gran ejecutante, que será un pianista indiscutido cuando exagere menos el claroscuro de la dicción y el cambio de los tiempos, dicho sea con todo el respeto y como expresión de un deseo sincero y leal.*<sup>417</sup>

Sólo esporádicamente se puede leer, durante estos años, alguna crítica dura a un intérprete. Tal vez de las pocas, fuera esta que firma GYNT (seudónimo de Manuel Palau): una crítica de un concierto del violinista *Zsigeti* (así lo escribe, frente a otros cronistas que redactan *Szigeti*) publicada en *La Correspondencia de Valencia*. En su análisis, Palau incide especialmente en el apartado técnico, lo que indica un conocimiento preciso de la técnica instrumental del violín. Dice así:

*No tiene el violín más que una dificultad para él: producir sonido. El juego de muñeca es nulo; esta agarrotada. Consecuencia de ello precisa dar todo el impulso con el codo, y la posición del arco es tan forzada que no hay manera de hacer cantar el instrumento (...) Joseph Zsigeti golpea las cuerdas con el arco. No lo arrastra como debe, y no lo arrastra porque no puede, por no articular la muñeca. Sus sonidos son ásperos, duros. Es una lucha entre el artista y el instrumento...No nos ha gustado Joseph Zsigeti.*<sup>418</sup>

Otra crítica excepcionalmente dura fue la publicada el 9 de mayo de 1918 en *El Mercantil Valenciano* con la firma de *Fidelio* (alias de Bernardo Morales San Martín). El crítico vierte, en esta crónica a la que ya hemos aludido en otros capítulos, muchos comentarios despectivos sobre la *peculiar* escuela de canto de Pietro Navia. El tenor interpretaba la ópera *Lohengrin*:

---

<sup>417</sup> *El Mercantil Valenciano*, 13 de mayo de 1922.

<sup>418</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 22 de marzo de 1923.



*Dióse cuenta e público enseguida del desprecio con que trataba el arte y al público el tenor, y de ahí la frialdad al terminar la obra... y no pasó más porque el público se pasó de prudente.*<sup>419</sup>

Coincidente en el tono empleado y en la valoración de este cantante es la crítica que firma V.A. de *La Voz de Valencia*. Este crítico afirma sin ambages:

*Y si como tenor es una verdadera calamidad, como artista es algo peor (...) Sus modales y su actitud eran más propios de “El tambor de granaderos” que del caballero del cisne.*<sup>420</sup>

Entre los críticos musicales de la época parece que existía un código deontológico tácito que impedía saltarse determinados límites. Estos límites restringían el juicio crítico exclusivamente al ámbito profesional. Por ese motivo, resulta extraño encontrar ejemplos de textos de crítica de esta época que ataquen a un intérprete de forma furibunda, abordando aspectos que excedan la vertiente técnica o interpretativa. Esta línea sólo se traspasa cuando, como en el caso anterior, es el propio intérprete (el tenor Pietro Navia) quien infringe primero el código de conducta, desafiando al público con su actitud insolente y sus ademanes agresivos.

Alguna vez se dio el caso de que fuera el propio crítico quien contraviniese ese código no explícito al que nos referíamos. Eso es lo que ocurrió con una crítica que Ignacio Vidal escribió acerca de la actuación de Gaspar Cassadó (violonchelo) y

---

<sup>419</sup> *El Mercantil Valenciano*, 9 de mayo de 1918.

<sup>420</sup> *La Voz de Valencia*, 9 de mayo de 1918.

Joaquín Nin (piano) en el salón de actos del Conservatorio de Valencia, el día 23 de abril de 1917. El cronista musical de *El Mercantil Valenciano* nunca se había significado por ser un musicógrafo agresivo, ni mucho menos grosero con los intérpretes. Sus críticas se limitaban a valorar únicamente la parte técnica y artística de cada intérprete. Sin embargo, en esta ocasión se desmarcó de esa línea de actuación con unos comentarios -que como mínimo calificaremos de *frívolos*- alusivos a *los cabellos excesivamente largos* y al modo de vestir de Nin, o a su costumbre de *cerrar los ojos* mientras toca, un recurso que Vidal juzga innecesario.<sup>421</sup>

Es relevante que fueran los mismos compañeros de Ignacio Vidal los primeros en salir a la palestra pública a defender el honor mancillado de Nin. En una crítica anónima de *Las Provincias*, publicada el 25 de abril de 1917, se hace mención a este suceso y se tildan los comentarios de Vidal de *groseras y calumniosas alusiones contra un artista*. Se añade además: *La verdadera crítica musical no puede hacerse solidaria de una indignidad semejante*.<sup>422</sup> Igualmente, el crítico de *El Pueblo*, en su crónica musical del día 26, juzga muy negativamente que su colega de *El Mercantil Valenciano* entre a dirimir sobre cuestiones tales como *las melenas y la chajina* de un artista. Observamos, pues, que son los propios críticos quienes en situaciones como la narrada, o en otras similares, ejercen la metacrítica y tratan de reconducir al redil a aquellos que no cumplen las normas inherentes al quehacer del crítico.

---

<sup>421</sup> *El Mercantil Valenciano*, 24 de abril de 1917.

<sup>422</sup> *Las Provincias*, 25 de abril de 1917.

**Los aspectos extramusicales que influyen en la interpretación: los ruidos, las condiciones de la sala (acústicas, de mantenimiento, de aforo), el estado de conservación del instrumento, etc.**

Los aspectos extramusicales, por tanto, se dejaban al margen. Pero no todos. Aquellas cuestiones que, aunque ajenas al intérprete, tenían una repercusión en el desarrollo del acto musical eran debidamente señaladas. He aquí un ejemplo:

*Y cuenta que en la primera parte del concierto no pudo apreciar (el público asistente) en su verdadero mérito el trabajo del artista a causa de un impertinente volteo de campanas con que nos obsequió el clero de la vecina iglesia de San Esteban. Había fiesta callejera en el barrio y nos hicieron la cuzca los festeros.*

*Verdad es que la escandalera no duró más que una media hora; es decir, lo bastante para contrariar a Manen y al público que exteriorizó ostensiblemente su disgusto. Cosa más intempestiva y cargante...*

*Pero no fue sólo esto lo que evidenció una vez más las malas condiciones que reúne el Conservatorio para celebrar conciertos, sino los gritos de los chiquillos de la vecindad y los recios aldabonazos de una escalerilla que se saben de memoria los asiduos concurrentes a nuestro primer centro musical: uno, dos y hasta seis golpes y a veces repique. En fin, una calamidad.<sup>423</sup>*

Este fragmento de una crítica publicada en *El Pueblo*, con motivo de un concierto del violinista Juan Manen, es una buena muestra de las condiciones adversas contra las que tenían que luchar a veces los intérpretes. Y no es un caso aislado. No era un problema exclusivo de uno u otro teatro. Podemos afirmar que los teatros y las salas de concierto que había en Valencia en aquella época no reunían

---

<sup>423</sup> *El Pueblo*, 27 de mayo de 1912.

unas condiciones óptimas para la música, aunque es verdad que en algunos casos las carencias eran mucho más acentuadas.

La siguiente crítica de Manuel Palau (GYNT) pone de manifiesto este problema. En esta ocasión, el cronista se refiere al teatro Olympia. Allí había ofrecido un concierto el pianista José Iturbi, el 4 de diciembre de 1922. En su crónica del concierto, Palau critica la falta de aforo del teatro Olympia que impidió acoger a tanta gente como la que quería asistir al concierto, además de destacar *las malas condiciones acústicas* del lugar:

*Llevó tanta gente al teatro, que el patio de Olympia era insuficiente para aposentar al numerosísimo público que asistió, y fueron muchas las familias que tuvieron que escuchar el recital desde las gradas de la entrada general. No le queda a la Filarmónica más remedio que trasladarse al teatro Principal.*<sup>424</sup>

Coincidió el crítico de *El Pueblo* con la valoración de Palau al señalar las carencias del Olympia para este tipo de actos musicales:

*No es éste, a nuestro modesto juicio, el local más apropiado para la realización de estos actos, que precian determinadas condiciones acústicas que creemos Olympia no posee.*<sup>425</sup>

---

<sup>424</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 5 de diciembre de 1922.

<sup>425</sup> *El Pueblo*, 5 de diciembre de 1922.

También el Principal, el más importante de los teatros valencianos, presentaba defectos en sus instalaciones. El crítico Vicente Marín (V.M.) lo refleja en una crónica del 19 de diciembre de 1913:

*Una queja y un ruego justísimos a los señores de la empresa del Principal (...) desde el escenario salía un vientecillo (...) que obligó tanto a las damas como a los caballeros a abrigarse bien para evitar el consiguiente catarro.*<sup>426</sup>

Ignacio Vidal en una crítica publicada el 20 de enero de 1915, con motivo de un concierto de piano de Iturbi, se queja del depauperado escenario del Principal:

*La escena era la de una casa pobre. Parece increíble que un teatro llamado “aristicrático” se carezca de una decoración digna de la importancia de la esplendorosa sala para audiciones de arte (...)*<sup>427</sup>

Son todavía mayores los problemas para los intérpretes y también para el público que pretende disfrutar de la música cuando el acto musical es al aire libre. Este apunte de la crítica del concierto que celebró la *Orquesta Sinfónica de Valencia* en los viveros de la ciudad lo atestigua:

---

<sup>426</sup> *Diario de Valencia*, 19 de diciembre de 1913.

<sup>427</sup> *El Mercantil Valenciano*, 20 de enero de 1915.

*El sitio dispuesto para la orquesta reunía las condiciones antiacústicas más decididas, el ruido de autos, bocinas de bicicleta, tiro del palomo, apacible brisa... todo se conjuraba para que se hablase en los corros, sin percatarse de la música.<sup>428</sup>*

El ruido o cualquier otra anomalía que pueda desconcentrar a los intérpretes o interfiera en la correcta audición de la música es algo que exaspera a los críticos. Eduardo López Chavarri, en una crítica del 18 de marzo de 1917 referida a un concierto de Rubinstein, llega a escribir:

*Tan solo unas toses horribles y un chiquitín de pechos (¡Señor, para qué llevarán “eso” a un concierto de Rubinstein!), hicieron germinar en nosotros vehementes deseos exterminadores.<sup>429</sup>*

Las interferencias, a veces, provienen de dentro del espectáculo, las causan los mismos que forman parte del tinglado artístico. Curioso es el comentario de Vicente Marín que, en una crítica de la representación de *Tosca* en el teatro Principal, reclama del apuntador menos efusividad gestual:

*El segundo ruego es para el apuntador y se reduce a pedirle que modere sus impulsos de director, pues constantemente saca la mano por encima de la concha llevando el compás, y esto, aparte del mal efecto que produce, puede ocasionar un conflicto a los cantantes, pues*

---

<sup>428</sup> *Las Provincias*, 17 de mayo de 1916.

<sup>429</sup> *Las Provincias*, 18 de marzo de 1917.

*anoche mismo llevaba el compás en algunos momentos con más de una parte de retraso al maestro Petri.*<sup>430</sup>

Y aunque dijimos que los factores extramusicales que inciden en el espectáculo musical son generalmente ajenos a los propios intérpretes; en ocasiones, son ellos mismos quienes provocan ciertas *interferencias*. Como en el siguiente caso, en el que el director golpeaba reiteradamente la batuta sobre el atril al efectuar sus gestos:

*Y creemos oportuno consignar aquí la voz que dio un espectador, y que opinamos justa, pidiendo que el maestro director suprima los golpes de compás que da con la batuta sobre su atril. Ellos desgracian un tanto la perfección con que los profesores ejecutan las obras, e impiden muchas veces apreciar la labor de estos.*<sup>431</sup>

Para los críticos también es importante que el intérprete disponga del instrumento apropiado con el fin de que puedan lucir todas sus dotes artísticas. Se critica el instrumento utilizado si éste no es de la calidad adecuada, como aconteció en el concierto que dio José Iturbi el 4 de diciembre de 1922 en el teatro Olympia. Al no llegar a tiempo el piano *Gaveau* de Iturbi, el instrumento que se usó fue el de la Sociedad Filarmónica. Y no parecía estar en las mejores condiciones a juzgar por los comentarios. Manuel Palau (*GYNT*) lo expone de este modo en su crítica:

---

<sup>430</sup> *Diario de Valencia*, 21 de enero de 1916.

<sup>431</sup> *La Voz de Valencia*, 14 de marzo de 1917.

*Se necesita un valor a toda prueba para poder ejecutar en el piano de la Sociedad Filarmónica cualquier programa de concierto sobre todo si éste se da en un local grande y de tan malas condiciones acústicas como Olympia. Añádase a esto que a causa del precipitado traslado del piano (no llegó el Gaveau remitido por Iturbi) no llegó éste en condiciones de ser pulsado acto seguido. Desafinado, con mazos que atacaban de lado los bordones, dando un sonido metálico de platillos, esperando de un momento a otro que saltara una cuerda, nervioso el público cuando se pulsaban las escalas bajas..., no eran condiciones para una audición que todos esperábamos impacientes.*<sup>432</sup>

Las deficiencias propias de un instrumento muy usado y el hecho de que el piano no hubiera podido ser afinado en condiciones, debieron convertir el concierto de Iturbi en una auténtica odisea. Tal es así que López-Chavarri tituló la crónica que escribió sobre el concierto de este modo: *De cómo el caballero Don Iturbi venció en famosa lid*. Días más tarde, el 16 de diciembre, Iturbi pudo por fin tocar con su instrumento: *con un magnífico piano de cuya bondad todo cuanto se diga es poco*, escribió Palau (GYNT) en su crítica.<sup>433</sup>

### **Los intérpretes y los críticos mentores.**

A estas alturas, hablamos del año 1922, José Iturbi era un artista totalmente consagrado. Su figura musical había ido creciendo paulatinamente desde aquellas primeras críticas en las que se cincelaban las posibilidades interpretativas de una joven promesa del piano que estudiaba en París. Bajo la tutela inicial de Eduardo López-Chavarri, Iturbi se había labrado un prestigio refrendado ya en estos momentos tanto en España como en muchos escenarios europeos. Lejos quedaban aquellas pequeñas polémicas en la prensa que algunos cronistas musicales

<sup>432</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 5 de diciembre de 1922.

<sup>433</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 18 de diciembre de 1922.



quisieron crear entre Iturbi y otro joven prodigio valenciano del piano: Guillermo Cases.

José Iturbi gozó desde sus inicios del apoyo de López-Chavarri, quien no dudo en hacer uso de todos sus recursos como crítico musical de *Las Provincias* -además de las demás prerrogativas que le otorgaban sus múltiples facetas profesionales (compositor, director de orquesta, profesor del conservatorio...)- para auspiciar la carrera de su protegido. Fueron muchas las crónicas y artículos sobre Iturbi que se publicaron en *Las Provincias* con la firma de Eduardo López-Chavarri durante estos años. Detallamos los títulos:

- *Pepito Iturbi y Wanda Landowska* (4-4-1912): crónica que habla de los progresos de Iturbi en París con la guía de su profesora, la pianista y clavecinista polaca W. Landowska.
- *El triunfo de un músico valenciano en París* (12-7-1913): texto que relata la carrera pianística de José Iturbi en el Conservatorio de París.
- *El triunfo de Iturbi en Suiza* (14-7-1918): esta crónica recoge los últimos éxitos del pianista valenciano y su nombramiento como profesor de piano en Ginebra. En este texto, López-Chavarri desliza un comentario significativo: *admirable artista, a pesar de quienes persisten en negarle méritos, que los hay y son valencianos.*

Se publicaron también otros artículos sin firma en el mismo diario:

- *Los éxitos de un pianista valenciano* (15-12-1912)

- *La tournée de José Iturbi (27-12-12)*
- *El éxito de Iturbi en París (28-7-1913)*
- *El triunfo de Iturbi en Barcelona (7-3-1915)*

Y asimismo, otros musicógrafos dedicaron algunos de sus escritos a Iturbi:

- *Iturbi*, artículo publicado en *El Pueblo* (16-9-1913), sobre el primer premio obtenido por el pianista valenciano en el Conservatorio de Paris.
- *José Iturbi. Impresiones de Paris* (16-6-1914): artículo que firma Povo en *Las Provincias*.
- *José Iturbi Báguena* (2-12-1922): artículo que firma GYNT (Manuel Palau) en *La Correspondencia de Valencia*.

También Guillermo Cases gozó del respaldo de una parte de la prensa que lo quiso encumbrar como un gran pianista, creando intencionadamente o no una rivalidad artificial con José Iturbi. Estos son algunos de los textos que se publicaron sobre este precoz artista valenciano:

- *Guillermo Cases* (26-12-1916): crónica firmada por *Fidelio* (Bernardo MoralesSan Martín) en *El Mercantil Valenciano*.
- *Guillermo Cases Casañ* (26-12-1916): crónica firmada por Julio Milego en *El Pueblo* que cuenta la trayectoria de este jovencísimo pianista que llegó a gozar de gran reputación en España.

- *Guillermo Cases* (8-1-1915): texto que nos aporta un perfil biográfico y profesional de Cases. Lo firma Miguel M<sup>a</sup> Cabanillas Prosper en *La Voz de Valencia*.
- *El monstruo de las cien clavijas* (29-12-1914): relato biográfico de Cases firmado por Raimundo Montero en *La Correspondencia de Valencia*.
- *Guillermo Cases* (7-1-1915): breve crónica sobre la personalidad de este pianista, publicada en *La Correspondencia de Valencia*. Sin firma.

Desde la óptica de esta investigación, es interesante contrastar el papel que jugó la prensa en la promoción de artistas como los que acabamos de citar. El vínculo especial que algunos críticos establecieron con determinados intérpretes, sobre todo valencianos, no se reduce a los casos comentados. Maria Llácer, por ejemplo, contó siempre con el apoyo incondicional y la amistad reconocida de Bernardo Morales San Martín o de Enrique González Gomá. En realidad, siempre hubo durante estos años un trato especial de la crítica musical, y la prensa valenciana en general, con los artistas de la tierra.

Los críticos, en estos casos, ejercían de mentores y garantizaban la publicidad que necesitaban sus artistas protegidos mediante la presencia regular de éstos en la prensa. Mientras que Iturbi contó siempre con la protección casi exclusiva de López-Chavarri y de *Las Provincias*, Cases gozó fundamentalmente del favor especial de Ignacio Vidal de *El Mercantil Valenciano* y de una parte de la prensa valenciana que lo acogió como un niño prodigio.

Eduardo López-Chavarri, por otro lado, se quejó siempre de la escasa repercusión y del pobre apoyo que se le prestaba a Iturbi desde la mayoría de los medios valencianos. Su compromiso con el joven pianista llegó al extremo de facilitarle un trabajo como crítico-colaborador de *Las Provincias* en París. Iturbi debía enviar periódicamente sus crónicas musicales desde la capital francesa. La remuneración era nula pero a cambio Iturbi se garantizaba la entrada gratuita a todos los actos musicales que se celebraban en París y un espacio asiduo en las páginas del principal diario valenciano. Este pacto de colaboración se gestó en el año 1911. Así aparece reflejado en una carta de José Iturbi a Chavarri, fechada en París el 21 de mayo de 1911:

*Me hace U. un ofrecimiento mi querido D. Eduardo, que la verdad, me pone en un conflicto. Me refiero a lo de mandar yo alguna cosa para "Las Provincias". Re...pecho; ¿y me cree a mi capaz de hacer algún artículo que lo pueda leer la gente sin que me mate, salvo que lo modifique U. antes de dárselo publicidad (...) Bueno, pues sí, acepto..., pero a condición de que los ha de corregir U. y cuando me conteste a la presente, haga el favor de decirme en que forma se han de redactar estos artículos.*<sup>434</sup>

La primera crónica la envía Iturbi desde París el 10 de julio de 1911. La intención de Chavarri, por lo visto, era que mandara una crónica semanal. El material original de Iturbi sería revisado (e incluso utilizado para sus propias crónicas) por el propio Chavarri. Queda constancia en la carta anexa que escribe a Eduardo López-Chavarri:

---

<sup>434</sup> DÍAZ GÓMEZ, R. y GALBIS LÓPEZ, V.: *Eduardo López-Chavarri Marco, correspondencia...*, *Op. cit.*, Vol. I, p. 262.

*¡¡¡ Queridísimo e inolvidable D. Eduardo!!! ¡Ahí vá...! ¡¡¡Ahí va mi primera crónica...!!! ¡Ya llegó! ¡Algún día tenía que llegar! Por supuesto que no la querrán publicar en “Las Provincias” dado su peor forma literaria (salvo que la cambie U. de redacción) pero...ché, que pacho...provém... Ante todo no me deje U. hacer el tonto o el ridículo. ¡Modifíquelas en cierta forma! ¡No cree U. que me arañaran cuando vaya a Valencia?¡¡ Ya veremos...y “sentiremos” (...)*<sup>435</sup>

La experiencia de Iturbi como cronista de prensa duró poco. El 27 de marzo de 1912 escribe a López-Chavarri comunicándole su decisión de abandonar, al menos como colaborador asiduo:

*En primer lugar y para que me excuse en parte, le diré que el motivo de dejarle de escribir fue porque yo no me juzgaba apto para escribir crónicas en un periódico (a pesar de sus correcciones) y... la verdad, era para mi un trabajo ímprobo tener que decir algo sin tema fijo. Ahora bien, una crónica de vez en cuando y cuando se presente la ocasión, sí; pero una o dos todas las semanas va muy bien para quien como U. tiene la facilidad y hábito de escribir (bien)pero el que, como yo, no tenga ni otra cualidad, aburre al público y encima es burlado. ¿No le parece así?*<sup>436</sup>

El único testimonio de la colaboración del famoso pianista valenciano con *Las Provincias*, lo encontramos en el ejemplar de este diario del 10 de septiembre de 1912. Ese día aparece publicada una crónica firmada por Iturbi que describe una lección de piano de Wanda Landowska.

---

<sup>435</sup> *Ibíd.*

<sup>436</sup> *Idem*, p. 275.

Años más tarde, también Joaquín Rodrigo, estudiante en París y protegido de López-Chavarri, se serviría de este ardid. En una carta datada el 4 de abril de 1930 que escribe Rodrigo a López-Chavarri se formaliza el acuerdo:

*Desde hace un mes, y después de gestiones laboriosas soy miembro de la sociedad de críticos, sección extranjera. Esta admisión mía no tiene otro objeto que el obtener la “carta-rouge” con la cual se entra gratis a todos los conciertos (...)*

*Este es el favor que le pido. Así pues si Vd. me lo permite le enviaré tres pequeños artículos que Vd. procurará publicarme en “Las Provincias” a lo largo de una semana. ¿Es mucho pedir?<sup>437</sup>*

Independientemente de su apego a Guillermo Cases, Ignacio Vidal tenía una gran opinión de Iturbi. Lo demostró en sus críticas. Citaremos como ejemplo ésta de un concierto celebrado el 19 de enero de 1915 en el teatro Principal:

*Apartamos, pues, la mirada del escenario y nos dispusimos a oír a Iturbi, quien pulsó maravillosamente el pedal clavecín, feliz invención del Sr. Ventura, en la interpretación de obras de Paradisi, D. Escarlatti (sic) y Couperin, las cuales por su estilo característico van muy bien a dicho instrumento (...)*

*Comenzó la segunda parte con la “Polonesa en mi mayor”, de Liszt, que interpretó Iturbi con mucha galanura de estilo y exquisita dicción en un piano gran cola; siguió a dicha obra el “Allegro apasionado”, de Saint-Saens, que tocó con dulce acento expresivo; en el “Rondó Caprichosos” de Mendelsshon, que ejecutó luego, puso de relieve la elegancia de pulsación y el matiz fino que le distingue, y cerró dicha parte con la “Rapsodia húngara nº 2” de Liszt, en la que demostró Iturbi su hábil manera de producir efectos de contraste sonoro y de colorido sin valerse de recursos de relumbrón impropios de pianistas de mérito (...)*

*La última parte del programa la interpretó Iturbi con el concurso de su hermana Amparo, quienes utilizaron respectivamente un piano de gran cola y un colín.*

*Dieron comienzo a su labor con un delicado “Scherzo”, de Saint-Saens; después ejecutaron cinco siluetas de personajes diferentes, de Auresky, en las cuales pudo el público*

---

<sup>437</sup> *Idem*, Vol. II, p.205

*apreciar el aspecto de cada uno por la forma expresiva melódica, por el efecto rítmico y el compás, admirablemente reproducidos por ambos artistas, quienes fueron muy aplaudidos.*<sup>438</sup>

Iturbi, en cambio, no tenía un buen concepto de Ignacio Vidal. Lo sabemos gracias a una carta que el pianista escribió a Eduardo López-Chavarri, el 10 de julio de 1911, desde París. Como telón de fondo salía a relucir Guillermo Cases.

*El otro día leí la pedante crónica que le hizo D. Ignacio Vidal a Guillermin Cases. ¡Qué pedante es ese señor escribiendo! ¡Cuánta diferencia entre las crónicas de él y las suyas D. Eduardo!*<sup>439</sup>

El tiempo, no obstante, colocó a cada uno en su sitio: Cases desapareció de la escena musical al cabo de unos años, mientras que Iturbi realizó una carrera ascendente que lo consagraría a nivel internacional, ganándose finalmente el reconocimiento unánime de prensa y público. Fueron proféticas las palabras que escribió el cronista anónimo de *El Pueblo* en una crítica de un concierto celebrado el 19 de enero de 1915 en el Ateneo Mercantil, junto a su hermana Amparo:

*No hay hipérbole en el elogio ni en el vaticinio, porque quien triunfó, como Iturbi en París, en memorable acontecimiento musical y ahora, casi adolescente, se nos presenta como intérprete inspiradísimo, con la seguridad de un maestro en la ejecución de las obras más*

---

<sup>438</sup> *El Mercantil Valenciano*, 20 de enero de 1915.

<sup>439</sup> DÍAZ GÓMEZ, R. y GALBIS LÓPEZ, V.: *Op. cit.*, Vol. I, p. 269.

*complicadas, con personalidad propia y en posesión de una cultura musical nada común, ¿qué no hará a la vuelta de unos años, ya en pleno dominio de los secretos del piano?*<sup>440</sup>

### **La vertiente técnica en el análisis interpretativo de la crítica musical y la formación musical de los críticos.**

La faceta técnica de los intérpretes es un aspecto bastante descuidado, y muchas veces ignorado, de la crítica musical. Son escasísimas las ocasiones en las cuales se realizan comentarios críticos de esta índole como ya se ha comentado. No obstante, esa tendencia de la crítica variará como consecuencia del cambio progresivo que experimenta la sociedad valenciana en lo que respecta a la oferta musical (los géneros de música instrumental emergentes van desplazando paulatinamente a la ópera y a la zarzuela de la primacía musical), a partir de la segunda década del siglo XX. Los nuevos tiempos demandarán una adaptación de los críticos a esa nueva realidad. Entre los retos que el crítico habrá de asumir a partir de este momento está el de tener un mayor conocimiento técnico de aquello que juzga. La formación musical, aunque no es una cualidad que atesoren muchos críticos, si se manifiesta cada vez más, sobre todo gracias a la incorporación de algunos músicos relevantes a la tarea crítica.

### **La crítica musical y los concertistas.**

Las últimas críticas sobre Iturbi son un ejemplo palmario de la evolución de una parte de la crítica, que ya no se limita al comentario ampuloso y vacío sino que poco

---

<sup>440</sup> *El Pueblo*, 20 de enero de 1915.



a poco incide más en la faceta técnica de los intérpretes. Los conciertos celebrados por Iturbi en 1922 muestran los grandes avances de este pianista, revelando un increíble dominio técnico del instrumento y un grado excelso en la interpretación. Así se refleja en los textos críticos publicados en la prensa valenciana. Durante su primera comparecencia de 1922 ofreció dos conciertos en el Conservatorio de Valencia: el 13 de febrero y el 2 de marzo. Todos los críticos con firma (López-Chavarri, Morales San Martín, Ariño, Francisco Balaguer) y los no firmantes coincidieron: Iturbi se había convertido en un *pianista formidable*, que es como lo calificó *Eduardus* en su crónica del 14 de febrero.

La crítica de Francisco Balaguer del concierto del 2 de marzo, publicada en *La Voz Valenciana*, resalta los rasgos técnicos pianísticos de Iturbi:

*José Iturbi es un gran intérprete de los clavecinistas; tiene todas las condiciones para ello; su exactitud en la medida, perfecto y claro mecanismo, y su modo depurado y tranquilo, le hace ser el pianista ideal para este género.*<sup>441</sup>

En su segunda comparecencia, acontecida los días 4 y 16 de diciembre de 1922, Iturbi pudo demostrar –dejando aparte los problemas ya referidos con el desvencijado piano de la Sociedad Filarmónica - ante la crítica y el público valenciano su extraordinaria proyección como intérprete. Lo refrenda este testimonio del crítico no firmante del *Diario de Valencia* en su crónica del concierto que José Iturbi ofreció el 4 de diciembre en el teatro Olympia:

---

<sup>441</sup> *La Voz valenciana*, 3 de marzo de 1922.

*Es algo colosal el mecanismo del gran pianista valenciano. Fuerza y agilidad se unen de una manera admirable en su ejecución. Y en cuanto a sonoridad y matiz consigue Iturbi, en momentos «perlados», los más deliciosos y sutiles pianos, y en los fragmentos vigorosos, una energía de insuperable brillantez. Y todo ello, y esto hace culminar su arte, del modo más preciso y claro. La claridad es la virtud que palpita en todas las cualidades diversas del pianista. Nunca en el tocar de Iturbi se interpone la bruma o el escamoteo, como en otros pianistas, de mérito también, que resuelven momentos «desesperados», digámoslo así, con sucios fragores amparados por un compasivo pedal.<sup>442</sup>*

La crítica que firma GYNT (Manuel Palau) de este concierto es muy curiosa porque, además de relatar los méritos artísticos de Iturbi y de mencionar los problemas con el piano, cuestiona la elección de una de las obras del programa del pianista de Alboraya:

*La sonata en mi bemol de Beethoven, no es de lo mejor del insigne maestro; peca de desigual, pobre, no prestándose a ningún lucimiento para el artista. Es sonata para ser tocada en una serie de audiciones de todas las sonatas beethovenianas, pero no para ser colocada como representación del maestro en único concierto.<sup>443</sup>*

Este matiz de criticar el repertorio escogido revela un grado de conocimiento de la materia no común entre los musicógrafos de la época. Claro es que esa facultad sólo estaba reservada a unos pocos críticos musicales, aquellos que como Palau tenían una amplísima formación musical.

Pero si interesante resulta la crítica anterior de Palau, por el apunte *técnico* antes reseñado, más lo es la siguiente que corresponde al concierto del 16 de

---

<sup>442</sup> *Diario de Valencia*, 5 de diciembre de 1922.

<sup>443</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 5 de diciembre de 1922.

diciembre. En este texto insiste, de forma todavía más explícita, en el tema de la elección del repertorio:

*En verdad, todos esperábamos más en el programa. El señor Iturbi es querido por todos nosotros; todos reconocemos sus méritos indiscutibles como concertista de primera fila; todos estábamos ansiosos de escucharle, pero de escucharle en un programa menos conocido y de mayor amplitud.*

*Sobre todo, no debe olvidar el señor Iturbi que hoy para todo pianista, y sobre todo para todo español, es de imprescindible necesidad intercalar en el programa de una audición pianística, alguna o algunas obras de nuestro inmenso Albéniz. Con él puede un concertista, no solamente lucir su clara dicción, su irreprochable ejecución, sino también dar rienda suelta a su vocación sentimental. Y el público hubiera escuchado con agrado mucho mayor cualquier obra de Albéniz que no la campanela de Liszt, muy aparatosa, pero menos nuestra que la anteriormente mencionada. Además, el señor Iturbi se ha formado en el extranjero; en un ambiente musical que, por su heterogeneidad, hace posible llegar a conocer todo lo que en el mundo entero se escribe de música, y le hubiera sido fácil hacer llegar hasta nosotros lo que por nuestro aislamiento no es sumamente difícil llegar a adquirir.*

*De «muy conocidas» calificaba el programa las obras que se ejecutaban en la segunda y tercera parte, y por ello, y conforme con dicha opinión, es por lo que advertimos el deber de Iturbi de colocar obras menos conocidas.*

Sólo algunos críticos se atrevían con comentarios semejantes puesto que únicamente se podían hacer desde un profundo conocimiento de la materia juzgada, sino se corría el riesgo de que parecieran solemnes pedanterías. Gomá, por ejemplo, en una crítica del 22 de febrero, hace una interesante reflexión sobre la idoneidad del programa del concierto que ofrecieron la soprano valenciana María Llácer y el violonchelista Gaspar Cassadó (con J.M<sup>a</sup> Franco al piano) en el teatro Apolo, el día anterior. Este crítico -desde la autoridad que le concedían sus estudios musicales en París con Vincent d'Indy y sus años como pianista repetidor del Liceu de Barcelona- estimó en esta ocasión que la selección de arias, romanzas y demás piezas

musicales no guardaban la coherencia requerida para un concierto de esas características.

También Francisco Balaguer, crítico de *La Voz Valenciana* y profesor del Conservatorio de Valencia, se permite opinar sobre el programa elegido por el pianista Emil Saüer para los dos conciertos celebrados en el teatro Principal, los días 23 y 25 de marzo de 1922. Saüer era considerado uno de los grandes pianistas de la época, discípulo directo de Liszt. Su calidad estaba fuera de cualquier duda. No en vano el cronista del *Diario de Valencia, C.D.*, en su crítica del primero de los dos conciertos había destacado el extraordinario uso que hacía este intérprete de los pedales del piano. Su avanzada edad, sin embargo, lo alejaba de repertorios más contemporáneos y eso es lo que le reprocha Francisco Balaguer a Saüer, que no divulgue, con su prestigio, la obra de los autores modernos.

En ocasiones, además de señalar los aspectos negativos de la técnica instrumental o de la interpretación, el crítico musical se permitía -siempre en un tono respetuoso- dar consejos a los artistas, especialmente si estos eran noveles. El crítico Latterlia de *El Pueblo*, por citar un ejemplo, aconseja al joven pianista Leopoldo Querol. Lo hace en la crítica musical del concierto que este intérprete valenciano ofreció el 15 de febrero de 1919 en la sala Beethoven:

*Consagrar aún larguísimas horas a depurar su técnica y que abandone ciertos detalles de estética que, aun siendo ingenuos, pueden a un público de pago parecerle una «pose» rebuscada.*<sup>444</sup>

En otra crítica posterior, publicada el 13 de mayo, Gomá achacaba a Querol los mismos defectos que antes se apuntaban:

*Una cierta sobreabundancia, una cierta fogosidad de estilo (...) domina a veces en las interpretaciones de Querol con cierto exceso y en perjuicio de lo diáfano y sencillo.*<sup>445</sup>

El consejo iba a veces acompañado de algún comentario técnico preciso que justificaba la atribución del crítico. En el siguiente ejemplo, Gomá se permite recomendar al pianista José M<sup>a</sup> Franco que incremente el volumen de sonido del piano en el acompañamiento a Gaspar Cassadó (violonchelo). Esta recomendación se apunta en la crítica del concierto que ambos artistas celebraron el 19 de noviembre de 1919:

*No debe tener ningún temor el pianista en aumentar la sonoridad acompañante; resulta en bastantes momentos la armonía imprecisa y casi imperceptible, y ello claro está, perjudica*

---

<sup>444</sup> *El Pueblo*, 16 de febrero de 1919.

<sup>445</sup> *Diario de Valencia*, 13 de mayo de 1920.

*la melodía del violochelo, que resulta, contra lo que pudiera suponerse, deprimida y no exaltada.*<sup>446</sup>

Manuel Palau (GYNT) aconseja al joven pianista García Badenes en *La Correspondencia de Valencia* acerca de un detalle técnico muy preciso: el uso del pedal en el piano. Esto sucede en la crítica del concierto que el 11 de abril de 1923 ofrecieron el violinista Derrieux y García Badenes. Refiriéndose a este último, escribe:

*Ha adelantado mucho García Badenes. Ha depurado su mecanismo. Ha estudiado y escuchado mucha música. Pero todavía para llegar al puesto que sus aptitudes merecen debe prestar mucha atención al estudio del pedal, a la perfecta dicción de las frases musicales, que en ocasiones resultan truncadas a impulsos de la fogosidad que la juventud imprime a sus interpretaciones.*<sup>447</sup>

### **La crítica musical y los cantantes.**

Hasta ahora, salvo las referencias a Titta Ruffo, hemos hablado exclusivamente de la relación entre la crítica y los intérpretes de música instrumental, fundamentalmente de piano, violín o violonchelo, ya que las restantes especialidades instrumentales –a excepción de la guitarra- no tenían cabida habitualmente en la programación musical para solista de la época. Analicemos a partir de este momento a los intérpretes que usan la voz como medio expresivo.

---

<sup>446</sup> *Diario de Valencia*, 20 de noviembre de 1919

<sup>447</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 11 de abril de 1923.

La vinculación que se establece entre musicógrafos y cantantes, a partir del ejercicio de la crítica, presenta algunas peculiaridades que le conceden un carácter específico. La ópera, la zarzuela y los demás géneros líricos eran manifestaciones musicales multitudinarias, a diferencia de la música instrumental que era más de minorías. Las críticas relativas a este tipo de espectáculos musicales van siempre dirigidas a un espectro social más amplio en el que, consecuentemente, predomina un público musicalmente menos entendido. Tienen, por tanto, una repercusión social mucho mayor. El crítico valenciano cuando escribe de ópera, especialmente, o de zarzuela, siempre parece mirar de soslayo la reacción del público. De hecho, en estos textos críticos, el público siempre está presente como el *contrapeso* que de una forma u otra equilibra el juicio del crítico: unas veces como refuerzo argumental, otras como víctima reprobatoria.

Otro aspecto que se deduce a partir de la lectura de las críticas de la época es que los críticos musicales están más habituados, quizás por tradición cultural, al lenguaje de la ópera y la zarzuela que al de la música instrumental. No es que haya una diferencia abismal, pero las críticas operísticas o las de zarzuela denotan un conocimiento mayor del medio expresivo por parte de los críticos, del mismo modo que en la escritura de los textos se percibe una mayor familiaridad con el lenguaje canoro.

Cuando se juzga a los cantantes de ópera el crítico establece una división clara entre el quehacer del intérprete y las exigencias del público. A veces, ambas posiciones coinciden y el éxito es incuestionable. En otras ocasiones, las posturas están encontradas. Tal desencuentro puede obedecer a varias razones: a la escasa

calidad del intérprete, a la falta de preparación, al hecho de que el/la cantante no responda a las expectativas previstas, etc. En algunos momentos, no obstante, la discrepancia entre público y cantante viene motivada por una disparidad de criterios sobre el estilo de canto. En tales casos, el crítico se alinea generalmente con el cantante.

Es curioso que esta controversia, como ya se ha podido comprobar en otros capítulos, se centre casi exclusivamente en la voz del tenor. La predilección excesiva del público valenciano por el tenor *spinto* de voz poderosa y de largo *fiato*, capaz de dar calderones inacabables y potentes agudos, restringía las posibilidades de otros tenores de gran escuela pero con una línea de canto diferente. Cuando se producía alguna actuación de un tenor *ligero* o de lo que hoy llamaríamos un *lírico-ligero*, la polémica estaba asegurada. En semejantes circunstancias, el crítico reprochaba habitualmente la obcecación de un público que no sabía desprenderse del gusto por el vozarrón y los efectismos vocales.

Esta forma de proceder de los críticos valencianos la podemos corroborar en las críticas periodísticas que generó la actuación del gran tenor italiano Giuseppe Anselmi en el Teatro Principal de Valencia durante la temporada de ópera de 1915-1916. Anselmi se presentó un 29 de enero de 1916 al público valenciano en el papel protagonista de *Manon* de Jules Massenet. Los representantes de la crítica musical valenciana reflejaron, en el estreno del tenor, el descontento de una parte del público. Dicha reacción era de esperar, dadas las preferencias del público valenciano que se decantaba, como ya hemos subrayado, por un modelo de tenor de fuerza (el *fort-tenor*) más que por el tipo de tenor *ligero* que encarnaba Anselmi. En cambio, los



críticos supieron reconocer la gran categoría artística del divo italiano e insistieron en resaltar las virtudes peculiares de su estilo canoro y dramático.

La opinión de la crítica fue unánime al ponderar el arte interpretativo del tenor: Anselmi era sin ninguna duda un cantante de depurada técnica vocal que concedía una gran importancia a la vertiente teatral del personaje. Como ya se hace mención en otro capítulo a las críticas relativas a Anselmi, reseñaremos ahora únicamente los párrafos donde se habla de la técnica de canto y de su estilo interpretativo. Hemos seleccionado extractos de algunas de las críticas musicales referidas a la presentación de Anselmi en Valencia con la ópera *Manon*. Corresponden respectivamente a B. QUADROS, crítico de *La Voz de Valencia*, a Ignacio Vidal de *El Mercantil Valenciano* y a un crítico anónimo de *Las Provincias*:

*La Voz de Valencia:*

*Quien se entusiasme con los sonidos fuertes y calderones prolongados, verdaderamente latiguillos del canto, sufrirá una decepción con Anselmi. No es esa su escuela. Pero quien guste de manjares delicados, expresión deliciosa y fina, belleza suave, encontrará en Anselmi la satisfacción de sus anhelos (...)*<sup>448</sup>

B. QUADROS

*El Mercantil Valenciano:*

*No defraudó Anselmi en gran parte las esperanzas del público, que no sabía de él más que lo que había leído en la prensa de otras capitales (...) Un artista para cantar óperas (...) en las que predomina el cantante provisto de toda suerte de recursos, con los que detalla, matiza y descubre los más recónditos pliegues de la melodía, que aparece cincelada con fino buril, que al pasar por un plano deja una huella sutilísima y luminosa (...)*

---

<sup>448</sup> *La Voz de Valencia*, 30 de enero de 1916.

*Todas estas cualidades artísticas de Anselmi, que aparecen siempre amalgamadas con admirable fusión y espontaneidad suma, fueron muy celebradas y aplaudidas. Sólo la voz fue discutida (...)*<sup>449</sup>

I. V.

### Las Provincias:

*Apresurémonos a decir que la sorpresa fue muy grata: en vez de un “divo”, apareció ante el público un gran artista, un cantante admirable, de una escuela perfecta, indecible, realizando tantos y tantos efectos de suprema maestría (...)*

*Cierto que para los aficionados a voces estentóreas y calderones implacables (las tracas valencianas tal vez influyan en la necesidad de buscar tenores que griten), el arte de Anselmi no es bastante... ¿cómo decirlo...? Bastante escandaloso.*<sup>450</sup>

La crítica musical fue, pues, complaciente con Anselmi, y éste lo supo agradecer: el 10 de febrero de 1916 se publicaba una carta del tenor siciliano en los diarios valencianos en la cual agradecía el tono de las críticas de los cronistas valencianos. Esta carta iba dirigida al presidente de la Asociación de la Prensa Valenciana, don José Clemente.<sup>451</sup> Amor con amor se paga.

Otro cantante que pasó por una situación parecida fue Hipólito Lázaro. También en esta ocasión la prensa reflejó el contencioso que se produjo entre el afamado tenor y una buena parte del público. La diferencia estriba en que en este caso no hubo una adhesión y una defensa tan firmes de los críticos hacia Lázaro como en el episodio anterior. Aunque es verdad que el comportamiento en escena del tenor español fue radicalmente distinto al de Anselmi. Hipólito Lázaro no mantuvo la línea

<sup>449</sup> *El Mercantil Valenciano*, 30 de enero de 1916.

<sup>450</sup> *Las Provincias*, 30 de enero de 1916.

<sup>451</sup> Podemos leer la carta a la que nos referimos en el ejemplar del 10 de febrero de 1916 de *La Correspondencia de Valencia*.

de canto dúctil con la que inició su intervención en *Aida* y acabó plegándose a los requerimientos de un sector del público que le demandaba lo de siempre: agudos y calderones.

Como los textos de las críticas relativas a estas actuaciones de Lázaro ya los hemos reproducido en el capítulo referente a la *Crítica y público*, nos limitamos ahora a presentar un resumen de los fragmentos más pertinentes. De todas maneras, en estos retazos se evidencia sobradamente la *modulación interpretativa* de este tenor en la ópera de G. Verdi.

Así lo vieron los críticos de *Las Provincias*, *Diario de Valencia* y *La Correspondencia de Valencia*:

### Las Provincias

*Tiene Lázaro una voz de “fort-tenor” bien timbrada, potente y flexible. Al principio presentóse cantando como Dios y Verdi mandan (...)*

*El tenor se dio cuenta del caso apretó la laringe, soltó notas agudas y calderones de los “recomendados”. ¡Y el delirio de “bravos”, aclamaciones, etc...!*<sup>452</sup>

### Diario de Valencia

*Hipólito Lázaro posee magníficas cualidades vocales, si bien no fue apreciable el encumbrado éxito del tenor.*

*En el primer acto de “Aida” no consiguió ayer Lázaro que el público le estimase. Algún brillante agudo en el acto segundo comenzó a suscitar el optimismo, y por fin en los dúos con “Aida” de los actos tercero y cuarto, frases matizadas con delicados pianos y de color y dicción muy agradable, alcanzaron el éxito para el tenor.*<sup>453</sup>

<sup>452</sup> *Las Provincias*, 12 de mayo de 1923.

<sup>453</sup> *Diario de Valencia*, 12 de mayo de 1923.

### La Correspondencia de Valencia

*Durante el primer acto estuvo frío, casi recitando su papel, sin poner gran entusiasmo ni procurar caldear el ambiente. (...)*

*Durante los tres restantes actos, el señor Lázaro reaccionó y empezó a notar que al público le agradaban las fermatas y los calderones, los agudos limpios y sostenidos; modifico su manera de canto y consiguió escuchar muchos aplausos y ovaciones, viéndose obligado a repetir el concertante del segundo acto.<sup>454</sup>*

GYNT

Lamentablemente para el propio Hipólito Lázaro y para el público valenciano, la despedida del tenor de Valencia, cantando *La Africana* de G. Meyerbeer, se vio envuelta en el escándalo por comparecer el cantante al escenario en malas condiciones vocales.

Aparte de Anselmi y Lázaro, otro tenor que concitó la atención de la crítica y del público fue Giacomo Lauri-Volpi. La calidad y el timbre especial de su voz, así como su gran técnica vocal, le hicieron acreedor de un gran prestigio en la prensa valenciana. Testimonios recogidos de algunas críticas certifican su extraordinaria categoría como tenor y aportan una radiografía de sus rasgos técnicos e interpretativos. Leamos la descripción que de su técnica canora hace el crítico, sin firma, de *Las Provincias*. La crónica se refiere a la representación de *Rigoletto*, el 13 de mayo de 1921:

*Lauri-Volpi sería más fácil para juzgarle que tuviese un solo aspecto, una sola modalidad como cantante; y entonces fuera, desde luego, admirado sin reservas.*

*Voz flexible, para obtener con ella toda suerte de matices, que sirve para expresar todos los más variados sentimientos humanos... y que parece manejada con indecible facilidad.*

---

<sup>454</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 12 de mayo de 1923.

*Ya usa Lauri-Volpi las suavidades del falsete, ya abre la nota con un calor y una intensidad maravillosas; ya pasa de un registro a otro con toda sencillez; ni por asomo se nota esfuerzo para emitirla; tiene un hermoso timbre. Y todo ello surge presentado con una pronunciación tan clarísima, con un ambiente de juventud tan amable, tan espontáneo, que raras veces puede haberse visto en nuestra escena un artista tan bien encarnado en el personaje.*<sup>455</sup>

Aunque el resto de las voces no sea objeto de la encendida polémica que afecta al público valenciano y a los tenores, también merecen la atención de la crítica musical.

De las voces de barítono destacamos anteriormente a Titta Rufo. A su nombre habría que añadir el de otros ilustres cantantes que pisaron la escena valenciana durante este tiempo como Domenico Viglione-Borguese o Ricardo Stracciari.

Del primero reseñamos este apunte crítico entresacado de la crónica publicada en el *Diario de Valencia*. En el texto se remarca especialmente la actuación de Viglione-Borguese, auténtica columna vertebral del *Rigoletto* que se representó el 4 de mayo de 1913 en el Principal:

*El "clou"(sic) de la función lo constituyó el barítono Viglione-Borguese, que venía precedido de una gran fama, y la verdad, no defraudó las esperanzas. Voz espléndida, con matices de una sobriedad ejemplar, con gallardías de una audacia inusitada y expansiones de espléndido efecto teatral, cálida y potente, se alzaba majestuosa sobre la orquesta, al mismo tiempo que desplegaba altas dotes de artista en la ficción escénica.*<sup>456</sup>

---

<sup>455</sup> *Las Provincias*, 14 de mayo de 1921.

<sup>456</sup> *Diario de Valencia*, 5 de mayo de 1913.

Ricardo Stracciari completa la terna de grandes barítonos que visitaron Valencia durante estos años. De él decía Lauri-Volpi que tenía una voz con *la dulzura, el terciopelo y la vastedad de sus estupendas vibraciones*.<sup>457</sup> Stracciari participó en la representación inaugural del teatro Olympia, el 10 de noviembre de 1915, encarnando el personaje de *Fígaro* de la ópera *Il Barbiere di Siviglia*. Los críticos reconocieron la portentosa actuación del barítono italiano.

Seleccionamos un retazo de la crítica publicada en *La Correspondencia de Valencia*. Los comentarios que aquí se incluyen describen de manera general los rasgos artísticos y canoros del barítono italiano:

*Ricardo Stracciari (...) es un gran artista, sin reservas de ninguna clase. Figura, voz, talento, todo le acompaña. La voz es de timbre simpático, muy igual, con matices que le van de maravilla para dar al canto expresión adecuada.*<sup>458</sup>

Asimismo, al principio de este capítulo nombramos una extensa nómina de sopranos y mezzosopranos que triunfaron en Valencia y cuyos éxitos fueron recogidos por la crítica. También sus fracasos, que fueron pocos. Las críticas referidas a las cantantes, como en el caso de los hombres, inciden en la calidad de la voz y en la técnica vocal, además de juzgar su capacidad interpretativa tanto desde el punto de vista musical como escénico. No se entra en polémica -como ocurre con los tenores- sobre preferencias respecto a la tipología vocal de las cantantes, aunque

<sup>457</sup> Revista RITMO, n° 532. Madrid, abril de 1983.

<sup>458</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 11 de noviembre de 1915.

esto no es óbice para que se haga, en ocasiones, un detallado análisis de las voces femeninas más sobresalientes.

Veamos el siguiente ejemplo. Se trata de la famosa soprano española de coloratura María Barrientos. Este es el retrato canoro que hace de ella el cronista del *Diario de Valencia* en la crítica de *Il Barbiere di Siviglia*, ópera con la que inauguró la compañía de Lorenzo Camilieri su breve temporada en el teatro Principal el 24 de enero de 1913:

*Memorable sería para la historia artística del teatro Principal la función de anoche, en que hizo su reaparición en Valencia la famosa soprano ligera, María Barrientos. Esta grande artista, que revive las más puras tradiciones del “bel canto”, merece una crítica especialísima. María Barrientos es única por el encanto de su estilo, por su prodigiosa vocalización y por la belleza de su voz de soprano ligera pericota, abarca desde el “do” bajo hasta el “fa” sostenido sobreagudo y en este registro de extensión extraordinaria sorprende la igualdad con que están ejercitadas todas las cuerdas. Los pasajes de mayor agilidad no afectan su entonación, y el equilibrio de la emisión del sonido y la gradación de su volumen conservan siempre relación ajustadísima a la índole de los sentimientos, que interpreta sin sacrificar las bellezas del arte de cantar a la expresión de las actuaciones.*<sup>459</sup>

Observamos en el anterior texto la aplicación de un análisis minucioso y preciso al cometido crítico de juzgar las voces. Revela dicho ejercicio un profundo conocimiento técnico del canto. Aunque de forma más somera el siguiente comentario también representa un breve estudio técnico de la técnica vocal de la soprano ligera española Ángeles Ottein. El comentario se incluye en la crítica que firma Ignacio Vidal de la representación de *Rigoletto*, el 17 de enero de 1916 en el teatro Principal:

---

<sup>459</sup> *Diario de Valencia*, 25 de enero de 1913.

*La señorita Ángeles Ottein (...) exteriorizó medios vocales muy recomendables de soprano ligera, pues tiene una voz extensiva, color y frescura, la emite con facilidad y dispone también de notas de efecto limpias y sonoras en el registro sobreagudo para lucirlas en las cadencias y apuntaturas que rematan el canto y deciden el éxito de la artista.<sup>460</sup>*

Otra eminente voz femenina fue la de la soprano ligera Graziella Pareto. Esta tiple catalana formó parte de la compañía que inauguró el teatro Olympia con la ópera *Il Barbiere di Siviglia*, junto al barítono boloñés Ricardo Stracciari y a la soprano valenciana María Llácer. La crítica publicada, sin firma, en la *Correspondencia de Valencia* ponía de relieve las *espléndidas facultades* de Graziella Pareto, de la que decía: *su privilegiada garganta no encuentra dificultades en los picados.*<sup>461</sup> Otra crítica, publicada unos días más tarde en *La Voz de Valencia*, añadía otros rasgos al arte interpretativo de la soprano. La crónica estaba dedicada a la representación de *Rigoletto* y enfatizaba el rol de Graziella Pareto interpretando el personaje de *Gilda*:

*La señora Pareto, la excelsa tiple española, dio anoche una versión de "Gilda" ideal; indudablemente debió soñarla así el autor. Expresión justa en todo momento; un estudio especialísimo del personaje, un algo que, sin apartarse de la ingenuidad, la elevaba a cien metros sobre el nivel de las infinitas "Gildas" de "biscuit".<sup>462</sup>*

La soprano María Llácer también fue sometida en muchas ocasiones al examen de los críticos valencianos y se convirtió en la cantante fetiche de muchos de ellos.

<sup>460</sup> *El Mercantil Valenciano*, 18 de enero de 1916.

<sup>461</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 11 de noviembre de 1915.

<sup>462</sup> *La Voz de Valencia*, 15 de noviembre de 1915.



Esta crítica anónima publicada en *Las Provincias* aportaba un perfil técnico-interpretativo que resaltaba las formidables cualidades de la artista valenciana. Corresponde al debut de la compañía, que dirigía la propia cantante, el 31 de octubre de 1919 en el teatro Apolo, con María Llácer en el papel estelar de *Tosca*:

*María Llácer es de la buena raza de Valencia, de la raza de los grandes artistas sutiles, instintivos de nuestro país. Tiene momentos que son de un cuadro de Sorolla, o una intensa impresión de Benlliure... Comprendiendo la natural asociación de ideas. María Llácer tiene un timbre de voz dulcísimo, aterciopelada, intensa, que lo mismo presenta vigorosas sonoridades llenas de brillantez, que matices suavísimos, suspiros de sonoridad... Y tiene un temperamento tal, que con notable instinto sabe adoptar todos los matices de su voz bellísima a los más diferentes y opuestos matices del sentimiento que ha de expresar la artista.*<sup>463</sup>

Merece la pena resaltar también el siguiente fragmento del texto que sirvió de crítica a la actuación de la soprano francesa Genoveva Vix en la ópera de Massenet, *Manon Lescaut*. En su discurso crítico, el anónimo cronista musical de *Las Provincias*, además de subrayar las virtudes técnicas y artísticas de la diva francesa, deja caer una vez más la coletilla de que la soprano vence con las armas de su arte sutil y depurado a un público siempre partidario de un estilo de canto sustentado en los *pulmones*. La representación tuvo lugar el 1 de noviembre de 1919, también en el Apolo:

*Genoveva Vix es una verdadera maestra del arte lírico francés (...) No es el arte de Genoveva Vix un arte de rutina sino de creación; pero real. Con un supremo sentido de la realidad y el equilibrio (...) El cambio que va sufriendo el alma de “Manon” supo hacerlo*

---

<sup>463</sup> *Las Provincias*, 1 de noviembre de 1919.

*visible de modo magistral: era una interpretación aquella esencialmente femenina, sin exteriorismos infantiles (...) Así, el personaje interpretado por Genoveva Vix es, musicalmente, una maravilla (...) Para medir la cuantía del triunfo de Genoveva Vix diremos que se impuso de un modo avasallador a un auditorio acostumbrado a efectos exteriores y postizos; y se impuso precisamente por la profunda emoción interna, por el arte flexible, profundamente humano, de su alma, venció espiritualmente y no (como le gusta al público) a fuerza sólo de pulmones.*<sup>464</sup>

La crónica que publica *El Pueblo* insiste en las dotes técnicas e interpretativas de Genoveva Vix:

*Es Genoveva Vix una artista en la plenitud de sus facultades, artista de corazón y de cerebro. De esbelta figura, no abandona el más leve detalle, se mueve en escena con singular desenvoltura; interpreta felizmente todos los matices del sentimiento y es toda expresión en la mirada, el gesto y el ademán. Su voz, robusta, extensa, flexible y de timbre agradabilísimo, se adapta a la extensión de las pasiones tumultuosas como a las exquisitas delicadezas del espíritu y goza de una seguridad absoluta.*<sup>465</sup>

La valoración del cometido artístico de los cantantes de zarzuela seguía unos cauces diferentes. Los intérpretes aquí se situaban a un nivel inferior en la escala de apreciación del crítico. En este aspecto difería de la ópera, donde los cantantes constituyen el primer elemento de análisis, por encima de la obra. En las críticas de zarzuela, el primer elemento a valorar era la aportación de la música y del libreto en el contexto de la obra. Se juzgaba, por tanto, primero a los autores. Después, se entraba a valorar el papel de los cantantes. Y en este punto, también había un matiz

---

<sup>464</sup> *Las Provincias*, 2 de noviembre de 1919.

<sup>465</sup> *El Pueblo*, 2 de noviembre de 1919.

diferencial respecto a las críticas de ópera: se juzgaba, como aspecto esencial de la interpretación, la adecuación del cantante al personaje antes que sus dotes canoras. No quiere esto decir que no se valorara la voz; sí que se hacía, pero no era un factor tan determinante como en la ópera. Así pues, primaba la caracterización cómica o dramática que el intérprete hacía del papel. Por este terreno se ganaron al público y a la crítica intérpretes como Ernesto Hervás, Clarita Panach u otros artistas como los que hemos nombrado al principio de este capítulo. De hecho, los mejores intérpretes – los *primeros espadas* como se diría en el argot operístico- del género lírico eran sobradamente conocidos por el público y por los propios críticos dado que su presencia en escena era mucho más frecuente, al ser el circuito comercial dedicado a este género mucho más restringido.

### **La crítica musical y los directores de orquesta**

Dentro del grupo de intérpretes catalogados en nuestra clasificación inicial como *individuales*, hemos mencionado a solistas instrumentales y a cantantes. Nos resta hablar de los directores de orquesta.

Los directores de orquesta, independientemente de que fueran más o menos ilustres, no gozaban de la consideración social y del reconocimiento profesional que sí tenían los *divos* de la ópera y los grandes concertistas. Por descontado que su cotización en el escalafón musical profesional no es comparable al que gozan hoy en día. En las últimas décadas, el director de orquesta se ha convertido en referente central de los espectáculos musicales, tanto desde el punto de vista de la gestión artística como en otros aspectos ligados a la producción musical y al marketing.

Durante la etapa que hemos estudiado aparecen en escena algunos nombres de la dirección orquestal como Edoardo Mascheroni, Vicente Petri, Vincenzo Bellezza, Alfredo Padovani, Ricardo Villa, José Sabater, Bartolomé Pérez Casas, Pedro Blanch, José Anglada, Enrique Fernández Arbós, Juan Lamote de Grignon, Arturo Saco del Valle, Eduardo López-Chavarri, José Lassalle y otros que apenas merecieron unas cuantas líneas en las críticas musicales publicadas en la prensa valenciana. Si acaso los tres últimos, debido a que vincularon su actividad profesional a Valencia, gozaron de un mayor protagonismo. Y junto a ellos, por un motivo absolutamente fortuito, Edoardo Mascheroni.

La representación de *Il Barbiere di Siviglia* que Mascheroni debía dirigir a beneficio del Hospital se vio afectada por la huelga de los músicos. Para poder llevar a cabo la función, el director italiano decidió acompañar al piano (junto con el maestro Sabater que tocó el harmonium) a los cantantes. Durante los días previos y los inmediatamente posteriores a la representación, que se celebró el 10 de febrero de 1912, Mascheroni disfrutó de un alto índice de popularidad, convirtiéndose en el centro de la polémica al decidir finalmente representar la ópera de la forma en que se hizo.

Sin embargo, a pesar de todo lo comentado, Mascheroni fue posiblemente el director de orquesta más importante de cuantos pisaron los escenarios valencianos en aquella época: *llegósele a considerar uno de los mejores directores de ópera modernos.*<sup>466</sup> Este maestro de ópera milanés dirigió durante su longeva vida (1852-1941) en los más importantes teatros italianos, realizando una brillante carrera

---

<sup>466</sup> RICART MATAS, F.: *Diccionario biográfico de la música*, Ed Iberia, Barcelona, 1986, p. 649.

artística. Según hace constar Francisco Bueno, el maestro milanés también presentó sus obras, como compositor, y dirigió algunos estrenos importantes en Valencia:

*Mascheroni estrenó en el Principal valenciano una de sus óperas, “Lorenza”, durante la temporada 1903-1904. También dirigió el estreno de “La Walkyria”, durante la temporada 1907-1908, entre otros eventos.*<sup>467</sup>

La labor del director de orquesta, en una función de ópera o zarzuela, era por lo general escasamente resaltada por la crítica periodística. Pocas veces se nombraba específicamente al director, aunque fuera para juzgar favorablemente su aportación profesional. Encontrar en los diarios valencianos de la época un titular referido al director de orquesta como éste: *Bellezza ovacionado*, resulta casi imposible.<sup>468</sup> Todo lo más, algún breve comentario como el que sigue:

*La orquesta, concienzudamente llevada por el maestro Pedro Blanch, y los profesores de ella ejecutando la partitura de Puccini como verdaderos maestros, a pesar del escaso tiempo que ha habido para concertarla y ensayarla.*<sup>469</sup>

En muchas ocasiones si se le citaba era por una cuestión negativa, o por alguna anécdota como la que se describe en una crítica que ya he citado, la efectuada con motivo de la representación de *Tosca*, con Anselmi en el papel del

<sup>467</sup> BUENO CAMEJO F. C.: *Historia de la Opera en Valencia...*, *Op. cit.*, p. 22.

<sup>468</sup> *El Pueblo*, 7 de enero de 1916.

<sup>469</sup> *El Mercantil Valenciano*, 1 de noviembre de 1919.

protagonista masculino. En el texto aludido se hace mención a la peculiar manera de dirigir, *dando taconazos*, del maestro Petri.<sup>470</sup>

La mayoría de los directores que hemos nombrado trabajaban como maestros directores de orquesta y concertadores. Es decir, se enrolaban en compañías de ópera y/o de zarzuela con la misión de concertar primero las voces (trabajándolas individual y conjuntamente al piano) y después dirigir la orquesta en el momento de la representación.

Muchos eran contratados por las compañías para realizar sus *tournées* por los teatros de provincias. Procedían, en la mayoría de los casos, del Teatro Real de Madrid o del Liceo de Barcelona donde estaban ligados profesionalmente. José Sabater, por ejemplo, director catalán habitual en los escenarios valencianos, fue nombrado en 1913 *director de la Orquesta del Teatro del Liceo*.<sup>471</sup> Ricardo Villa (1873-1935) ocupó el cargo de director musical del Teatro Real (en 1899) antes de pasar a ser director de la Banda Municipal de Madrid, a partir de 1909.<sup>472</sup> También Arturo Saco del Valle estuvo vinculado profesionalmente al Teatro Real y realizó - antes y después de ser nombrado director de la *Orquesta Sinfónica de Valencia*- una importante tarea en otras formaciones orquestales, además de continuar su actividad como maestro director y concertador en compañías de ópera y zarzuela. Tomás Marco retrata su perfil profesional:

---

<sup>470</sup> *Las Provincias*, 5 de febrero de 1916.

<sup>471</sup> RICART MATAS, F.: *Diccionario biográfico...*, *Op. cit.*, p. 893.

<sup>472</sup> *Idem*, p. 1072.

*Arturo Saco del Valle(1869-1932), casi decimonónico por fechas, pero importante para la vida musical de nuestro siglo por fundar la Orquesta Clásica de Madrid (...) dirigió el Teatro Real hasta su cierre, siendo también profesor del Conservatorio de Madrid.*<sup>473</sup>

En su trayectoria profesional muchos de estos directores alternaron su trabajo en la ópera con la dirección de orquestas de cámara o sinfónicas. Con el paso de los años, el declive de la ópera propició que su carrera se orientara exclusivamente a este último ámbito. Aparte de los casos citados y otros que nombraremos más adelante, podemos aportar el ejemplo de Bartolomé Pérez Casas que terminó siendo designado director de la *Orquesta Nacional de España* en 1943.

Otros directores de orquesta, en cambio, fundaron sus propias compañías. Tal es el caso de Vicente Petri y de dos directores-empresarios españoles que realizaron una importante actividad en estos años: Arturo Baratta y Pablo Gorgé.

Arturo Baratta de Valdivia fue una de las batutas más habituales en los fosos de los teatros valencianos. Alternaba este papel con el de empresario de modestas compañías de ópera y zarzuela:

*Este director barcelonés, formado en el Conservatorio del Liceo, fue autor de la ópera “Lo desengany”, estrenada el 12 de junio de 1885 en el Liceo de Barcelona. La presencia de Arturo Baratta fue muy frecuente, merced a los incansables periplos de las compañías por él dirigidas y regentadas.*<sup>474</sup>

---

<sup>473</sup> MARCO, T.: *Historia de la música española. Siglo XX*. Alianza Ed.; Col. Alianza Música, nº 6, Madrid, 1983, p. 105.

<sup>474</sup> BUENO CAMEJO F. C.: *Historia de la Opera en Valencia...*, *Op. cit.*, p. 22.

El maestro alicantino Pablo Gorgé Soler articuló a su alrededor una compañía de ópera y zarzuela familiar. Siete de los ocho hijos de Pablo Gorgé se dedicaron activamente al teatro lírico, y tres de ellos destacaron sobremanera en el orbe canoro: Ramona Gorgé (soprano), Concha Gorgé (contralto en el género operístico y tiple cómica en la zarzuela) y Pablo Gorgé Samper (bajo). Francisco Bueno nos aporta más detalles de esta peculiar compañía:

*Podría definirse a la compañía Gorgé como una compañía popular, entrañable. Además del núcleo familiar, prácticamente invariable hasta la defunción de su director, Pablo Gorgé Soler, el elenco de las restantes voces mostraba ciertas vinculaciones, reapareciendo con frecuencia en los repartos de distintas temporadas y teatros. A menudo actuaban en recintos escénicos veraniegos, como la Plaza de Toros. Pese a su popularidad, la plantilla canora de la compañía Gorgé era de tercer orden, si exceptuamos la figura del bajo Pablo Gorgé Samper, un “segundo espada” de la lírica nacional.<sup>475</sup>*

Quizás, más importante que su labor como director de orquesta, fue la contribución de Pablo Gorgé a la difusión de la ópera y la zarzuela con sus célebres temporadas veraniegas en la plaza de toros de Valencia.

Pablo Gorgé Soler falleció a principios del mes de julio de 1913. Orlando escribió un texto necrológico que publicó el *Diario de Valencia*, el 15 de julio de 1913. También se hace mención de este luctuoso asunto en otros periódicos: el *Eco de Levante* publica un texto titulado *El maestro Gorgé ha muerto* el 14 de julio. La compañía continuó su andadura, a pesar de todo, con Pablo Gorgé (hijo) al frente.

---

<sup>475</sup> *Idem.*, p. 27.



Como decíamos anteriormente, en las funciones de ópera o de zarzuela el papel del director de orquesta quedaba generalmente en el anonimato. Sólo los directores que vinculaban su actividad profesional a la dirección continuada de una orquesta merecían un tratamiento en la prensa un poco más destacado. Citaremos como casos más relevantes los del maestro Arbós con la *Orquesta Sinfónica de Madrid*, Lamote de Grignon con la *Orquesta Sinfónica de Barcelona*, Saco del Valle con la *Orquesta Sinfónica de Valencia*, o el mismo Eduardo López-Chavarri al frente de la *Orquesta de Cámara de Valencia*. Estos dos últimos tuvieron una presencia bastante frecuente en la prensa local como directores titulares de las dos formaciones orquestales valencianas. Más teniendo en cuenta que ambas agrupaciones fueron fundadas y realizaron su actividad artística durante estos años.

Aunque los testimonios de aquella etapa que hemos podido descubrir, entre las críticas y artículos que se publicaron en la prensa valenciana sobre estas dos figuras, son habitualmente generosos y benevolentes, también es cierto que aparece algún que otro comentario negativo, especialmente referido a López-Chavarri.

Como muestra de una crítica positiva reproducimos las palabras que *Garcillan*, compañero de redacción y a la sazón crítico musical de *Las Provincias*, dedicó a Eduardo López-Chavarri en la crónica del concierto de presentación de la *Orquesta de Cámara de Valencia* en el Conservatorio de Valencia, el día 15 de diciembre de 1915:

*López-Chavarri en unos ademanes claros, señoriales, podemos decir que “límpidos”, iba como dibujando las frases musicales que la orquesta decía con una seguridad, una*

*delicadeza, o un vigor, que emocionaba... El maestro –sin ese virtuosismo de la batuta tan teatral y antipático- guiaba claramente, “gráficamente”... Era este, un ademán sobrio, enérgico, y a su conjuro surgía, de la orquesta, como un grito de pasión. Otras veces, la batuta giraba rápida, segura y caía enérgicamente hacia el suelo, y un acorde preciso, rotundo, acababa la frase majestuosa, que llenaba la sala de una sonoridad trepidante... Y otras veces el ademán de Chavarri era como una señal para la carrera loca de notas que desbordaban en un torrente de armonía –milagro de ligereza y ajuste- y otras veces el ademán era “mórbido”, amplio, como si acariciara curvas opulentas... Y siempre distinguido, elegante, artístico, exclusivamente para dirigir, olvidado de epatar con la expresión fatigada de una dificultad vencida (...) Mucha fe teníamos en Chavarri como maestro, pero la prueba de ayer nos la acrece hasta la convicción incondicional, absoluta.<sup>476</sup>*

Leamos ahora una opinión crítica con el papel de López-Chavarri como director. En el *Diario de Valencia* del 8 de julio de 1916, A. DE V. (Adolfo de Velasco) escribe sobre la faceta de López-Chavarri como director de la *Orquesta de Cámara de Valencia* en términos negativos:

*La Orquesta de Cámara puede colocarse, si todas las obras las tiene como la “Serenade”, a la altura de las buenas, y cuando tenga más sólidas orientaciones, una figura de relieve a su frente, podrá colocarse entre las mejores.<sup>477</sup>*

Por otra parte, Ignacio Vidal de *El Mercantil Valenciano*, en la crónica que firma del concierto inaugural de la *Orquesta Sinfónica de Valencia*, describe con unos breves trazos el perfil del director titular de esa formación, Arturo Saco del Valle. La presentación que hace Vidal del maestro Saco del Valle no puede ser más positiva:

---

<sup>476</sup> *Las Provincias*, 15 de diciembre de 1915.

<sup>477</sup> *Diario de Valencia*, 8 de julio 1916.

*Además de que los profesores que forman la nueva Orquesta Sinfónica llevan consigo un respetable bagaje intelectual, que en muchas ocasiones han puesto de relieve, han tenido el acierto de confiar su dirección a maestro tan competentísimo y culto como es el Sr. Saco del Valle. Mejor padrino de pila sería difícil hallarlo, pues a las cualidades expresadas, hemos de añadir sus arrestos de energía y su temperamento propio de una edad promedia en la vida humana.*<sup>478</sup>

Sin embargo, desde su inicio al frente de la *Orquesta Sinfónica de Valencia*, un sector de la prensa cuestionó la idoneidad del nombramiento de Saco del Valle como director titular, dado que éste residía regularmente en Madrid. La extensa crónica anónima que publicó *Las Provincias* (no sabemos si se debería a la pluma de López-Chavarri) ya dejaba entrever de forma algo capciosa ese aspecto cuando en uno de los párrafos se afirmaba:

*A los que se figuran que ante todo una orquesta necesita mucho trabajo previo, y siempre realizado por una misma y definitiva dirección, se les puede contestar que también los temperamentos meridionales son improvisadores, y por tanto más fáciles a sorprender brillante y momentáneamente con más eficacia que las labores parsimoniosas. Porque si bien es cierto que solo una base fija y permanente es la condición de lo decisivo, no menos verdad resulta que el ansia de lo desconocido trae consigo la voluntad de trabajar más en menos tiempo. El pensar así hace que se busque el apoyo de personalidades de fuera...*<sup>479</sup>

Dicha cuestión, que al principio se manifiesta de forma muy solapada, fue adquiriendo cada vez mayor prominencia en los comentarios de los críticos

---

<sup>478</sup> *El Mercantil Valenciano*, 14 de mayo de 1916.

<sup>479</sup> *Las Provincias*, 14 de mayo de 1916.

valencianos. La etiqueta de *foráneo* fue un lastre que Saco del Valle tuvo que arrastrar mientras estuvo al frente de la *Orquesta Sinfónica de Valencia*.

El propio López-Chavarri se quita definitivamente la careta sobre esta cuestión en una crónica titulada *Los próximos conciertos* que se publicó en *Las Provincias* del 8 de mayo de 1920. En este texto, López-Chavarri hace un repaso de la vida musical en Valencia y critica indirectamente a Saco del Valle al afirmar que siempre se valora más lo de fuera.

Igualmente *B. QUADROS*, en una crítica del 8 de mayo de 1917 que se publica en *La Voz de Valencia*, se interpela a sí mismo y a los posibles lectores sobre lo que supondría una relación de trabajo más continua de Saco del Valle al frente de la *Orquesta sinfónica de Valencia*:

*¡Cuánto no podría perfeccionarse la labor de ser continuada, constante, pertinaz, esa compenetración de director y dirigidos!*

También Gomá reclama continuidad en el trabajo de la *Orquesta Sinfónica de Valencia*. Así lo expresa en la crítica del concierto que ofreció la citada formación en el teatro Apolo el 17 de mayo de 1920, con Arturo Saco del Valle al frente de la orquesta:

*Si pudieran dedicarse los profesores valencianos a un mayor trabajo, no sólo de conjunto, sino también de depuración individual de estilo, poseería nuestra ciudad un conjunto orquestal capaz de las más difíciles empresas musicales...*<sup>480</sup>

Reincide Gomá en esa línea de pensamiento y lamenta, en algunas de sus críticas posteriores, que Valencia no pueda disfrutar de forma regular de una programación de música sinfónica. Claro está que para ello se necesitaría un esfuerzo organizativo y un trabajo sistemático de los músicos, bajo la guía continuada de un mismo director, y tales requisitos que no se dan en esos momentos. Estas reflexiones las expone Gomá en la crítica del concierto ofrecido por José Lassalle, como director, la *Orquesta Sinfónica de Valencia* y el pianista valenciano Leopoldo Querol:

*Tan raro caso, oír música de orquesta, en Valencia, siempre inspira las mismas ideas y los mismos comentarios, que en síntesis no son sino lamentar que por motivos varios, cuya exposición haría larga esta noticia, no se puedan obtener de manera regular, organizada y permanente, series eficaces de audiciones orquestales. Porque existe, a Dios gracias, en Valencia, y a menudo se demuestra, un suficiente núcleo de profesores, algunos de ellos de calidad sobresaliente, perfectamente aptos para llegar a formar un conjunto sinfónico, que sometido a la necesaria disciplina, alcanzaría un positivo valor. Así quedó demostrado ayer por la tarde en el Principal. Nuestros profesores, conducidos por la vigilante, segura e insinuante dirección del maestro Lassalle, dieron el más decoroso rendimiento, tras una sumaria preparación por no ser posible mayor extensión de ensayos. Además, una orquesta no se produce como un ímpetu primaveral, sino que necesita una elaboración lenta y*

---

<sup>480</sup> *Diario de Valencia*, 18 de mayo de 1920.

*constante, bajo idéntica batuta, camino único que lleva a lo que se llama «virtuosidad de conjunto».*<sup>481</sup>

La lectura de los anteriores textos nos ha permitido apreciar el grado de disconformidad que había -o que al menos se manifestaba en la prensa- respecto a los directores titulares de las dos formaciones orquestales valencianas. Una discrepancia que no era unánime pero que sí tenía en algunos críticos a sus más firmes valedores. Adolfo de Velasco, cronista del *Diario de Valencia*, fue el principal instigador de una línea crítica contra Saco del Valle y, sobre todo, contra López-Chavarri que en ocasiones alcanzo una extrema dureza dialéctica. Este es el caso que seguidamente relatamos.

El texto que vamos a exponer, sin ser una crítica al uso -es decir el típico comentario valorativo que se realiza a posteriori de un acontecimiento musical-, supone el juicio crítico más directo y descarnado de cuantos hemos podido recopilar en el rastreo de la crítica de la prensa valenciana del periodo que va de 1912 a 1923. Sin rodeos ni tapujos, Adolfo de Velasco nos ofrece una instantánea demoledora de la cultura musical valenciana de aquellos años y de sus principales agentes. En este sentido, este artículo resulta sorprendente por un doble motivo: en primer lugar, por ir contracorriente respecto al pensamiento establecido por los *gurús* de la cultura musical en Valencia (como diríamos en el lenguaje actual: *por ser políticamente incorrecto*); en segundo lugar, porque supone una excepción respecto a los demás

---

<sup>481</sup> *Diario de Valencia*, jueves 1 de marzo de 1923.

textos críticos, dada la manera tan cruda y franca – con razón o sin ella, eso es aparte- de tratar el asunto. En este caso, no hay miedo a juzgar, como diría Adorno.

Desconocemos cual sería su repercusión entonces, pero visto hoy en día, parece que debió socavar los cimientos de la estructura musical valenciana. No en vano ataca a tres de sus pilares principales: los directores de la Orquesta Sinfónica, de la Orquesta de Cámara y de la Banda Municipal de Valencia, que son respectivamente Arturo Saco del Valle, Eduardo López-Chavarri y Luis Ayllón. El tono del artículo va *in crescendo* a medida que se avanza en la lectura y el crítico con su pluma, que más bien parece guadaña, va despedazando a los personajes:

*El resurgimiento artístico en Valencia es, desde hace algún tiempo, palpabilísimo, especial en música.*

*Los músicos valencianos han tenido un arranque de voluntad, y sacudiendo la apatía, se han unido y han trabajado. Prueba de ello son la formación de dos orquestas, y el pasado curso de conciertos en el Ateneo Musical.*

*Pero es de necesidad aprovechar todo el esfuerzo llevado a cabo. Se impone que cuando los profesores de las orquestas se unan y ensayen, lo hagan bajo una batuta experta y competente que evite sean estériles los esfuerzos y la voluntad de los músicos. De no ser así, La Orquesta Sinfónica y la de Cámara no pasarán nunca de ser una esperanza, y la Banda Municipal será una ruina cada vez más evidente.*

*La Sinfónica está formada por los mejores elementos musicales de Valencia, pero carece de un director efectivo.*

*El señor Saco del Valle es un competentísimo director de orquesta, una de las mejores batutas españolas; pero aunque figure como director de nuestra Sinfónica, vive en Madrid, y no puede, por tanto, ocuparse de ella más que tres o cuatro días antes de anunciado un concierto. De este modo no se puede hacer orquesta.*

*En la de Cámara el caso es distinto, aunque idénticos los resultados. No es el director quien hace orquesta, sino la orquesta quien hace al director.*

*Son muy pocos los profesores de esta agrupación adictos al señor Chavarri, quien a pesar de su buena voluntad y otros méritos estimables, no posee las cualidades necesarias para desempeñar tal cargo. Debido quizá a su temperamento, algo distraído, alguna vez se le ha pasado inadvertido un cambio de compás, y otras, y por cierto en no muy lejana ocasión, ha*

*llevado en el concierto un tiempo de una obra a diferente aire que en los ensayos. Hay que convenir que esto puede originar serias complicaciones durante las obras de un concierto, que a veces ni la serenidad y pericia de los subordinados puede evitar.*

*Lo que ocurre con la Banda Municipal de Valencia es aun peor, pues su sostenimiento cuesta a la ciudad muchos miles de pesetas al año, y los valencianos tienen derecho a exigir que la Banda esté a la altura de su precio y de una fama conquistada en tiempos mejores.*

*Si en el último Certamen Regional de Bandas Civiles se hubiera presentado con opción a premio la Municipal de Valencia, y el tribunal, viéndose libre de imposiciones políticas rastreras, hubiese podido obrar en justicia, no se le hubiese otorgado el primer premio. Hay hoy Bandas rurales que suenan mejor.*

*De esto nadie tiene la culpa más que el señor Ayllón.*

*Para nadie es un secreto la ineptitud de este señor, a pesar de que ocupa la plaza por oposición. Dejando aparte su proceder en el terreno particular, es muy discutible su labor artística. En más de una ocasión demuestra desconocer los aires, y así se da el caso de que la marcha fúnebre de la tercera sinfonía de Beethoven resulte bajo su batuta de una pesadez abrumadora, y, como esta, otras muchas obras.*

*Valencia se va dando cuenta de esto, y no está lejano el día en que el señor Ayllón, procediendo con sensatez y cordura, abandone su puesto.*

*¡Y pensar que Saco del Valle podría estar al frente de la Banda Municipal, de la Orquesta Sinfónica y de la de Cámara, si manejos rastreros no lo hubieran impedido!*

*Hasta que eso se consiga y hasta que los puestos de profesores solistas de las orquestas estén cubiertos por oposición, dejando a un lado los respetos de la antigüedad, que a veces cubre la ineptitud, no habrá en Valencia ni Orquesta ni Banda.<sup>482</sup>*

ADOLFO DE VELASCO.

## **La crítica musical y los intérpretes de conjunto: orquesta sinfónica y agrupaciones de cámara.**

Si decíamos que era poco habitual entre los críticos de la época comentar la aportación interpretativa de los directores y realizar una valoración de su función en el proceso artístico-musical, todavía resulta más extraño descubrir en las críticas

<sup>482</sup> *La Voz de Valencia*: “De Música”, artículo de Adolfo de Velasco, 26 de agosto de 1916.



musicales referencias individualizadas a la actuación de los componentes de una orquesta. Normalmente, se destacaba al conjunto. Sólo muy eventualmente, en aquellos casos en que había una intervención solista importante, se nombraba al intérprete y se resaltaba su labor. Como en esta ocasión, referida al primer concierto de la *Orquesta de Cámara de Valencia* al que aludíamos antes, en la que el crítico *Garcillán* remarca el papel de tres de los componentes de la orquesta:

*Séanos permitido citar un elogio a los profesores solistas señores Pérez (primer violín), Tomás (viola) y Casademunt (violonchelo), quienes realizaron con toda inspiración, buen gusto y exquisito colorido, las frases a solo que les fueron encomendadas...*<sup>483</sup>

Lógicamente esto sucedía más en los conciertos de música sinfónica, cuando el protagonismo era exclusivo de la orquesta. Cuando la actuación de la orquesta no era un fin artístico en sí mismo sino que estaba supeditada a un espectáculo multidisciplinar -como ocurre con la ópera o la zarzuela- la atención que el crítico musical le dedicaba era aún menor. Resultaba raro, en estos casos, encontrar una crítica como la que firma *Orlando* el 13 de abril de 1913 en el *Diario de Valencia*. En esta crítica de zarzuela (en la que no se especifica el título de la obra, aunque hemos podido descubrir que se trataba de *¡Si yo fuera rey...!* de José Serrano) dice el susodicho cronista: *Merecen cumplidos elogios las flautas y los clarinetes.*

En las actuaciones de grupos de cámara, por la propia naturaleza de este tipo de música, es bastante más frecuente hallar comentarios específicos destinados a

---

<sup>483</sup> *Las Provincias*, 15 de diciembre de 1915.

cada uno de los intérpretes. Pero si los grupos son reducidos; si no, tampoco. Por citar un ejemplo ilustrativo: cuando se analizan las críticas relativas a la *Orquesta de Cámara de Valencia*, o a formaciones similares, se observa en los críticos el mismo modo de proceder que cuando se refieren a las orquestas sinfónicas, más numerosas en miembros y con una idiosincrasia musical distinta. Por tanto, la *mecánica* de análisis de los críticos es similar por mucho que se trate de procedimientos musicales distintos.

Y eso que las particularidades que conviene apreciar en una orquesta de cámara ya se revelaban al público en una información publicada en *Las Provincias*, cinco días antes de la presentación oficial de la *Orquesta de Cámara de Valencia*:

*Este nombre (orquesta de cámara) ya indica de qué clase de orquesta se trata. No es la gran orquesta con instrumentos de aire y de percusión, en donde la ejecución puede a veces perder en ajuste, por cuanto el efecto no lo nota tanto el público. Aquí ha de ser todo ejecutado con una pulcritud, una atención y un cuidado exageradísimo, pues la menor indecisión, el más mínimo desequilibrio, hace que se venga abajo todo el edificio sonoro y que las obras interpretadas resulten desfiguradas por completo.*<sup>484</sup>

En realidad, las consideraciones que se especificaban en este caso para la orquesta de cámara son aplicables a cualquier conjunto camerístico. Es en este tipo de manifestación musical donde más apreciables son valores técnicos de la interpretación musical de conjunto como el equilibrio sonoro, el empaste tímbrico, el ajuste rítmico, la afinación o la uniformidad de estilo.

---

<sup>484</sup> *Las Provincias*, 10 de diciembre de 1915.

El público valenciano y la mayor parte de los críticos, poco familiarizados con la música de cámara, tuvieron la oportunidad de conocer mejor este género musical a partir de la fundación de la Sociedad Filarmónica Valenciana. Gracias a esta asociación se pudieron oír en Valencia algunos de los mejores grupos de cámara que existían en el mundo en aquellos tiempos.

De todas las formaciones de cámara que intervinieron durante el período que abarca este estudio (1912-1923), he querido destacar al *Cuarteto de cuerda Petri*, puesto que con la actuación de este grupo se inauguró oficialmente la Sociedad Filarmónica; y al dúo integrado por el violonchelista Pau Casals y el pianista Eduardo Risler, porque la actuación conjunta de dos *eminencias mundiales* como ellos fue considerada por la crítica un acontecimiento de gran trascendencia musical; en el ámbito de la música de cámara quizás el más importante ocurrido en aquellos años.

Así pues, la actividad concertística de la Sociedad Filarmónica arrancó con el *Cuarteto Petri* de cuerda, un prestigioso grupo de cámara de Dresde que representaba el anhelo perseguido por los fundadores de esta asociación:

*Por primera vez en Valencia, el genuino espíritu de la música alemana “de Cámara”, interpretada por admirables artistas alemanes, hacía que pudiesen palpar nuestros corazones al ritmo y a la condición “verdaderos” de las grandes obras de Haydn, Schubert y Beethoven.*

*Como misterioso despacho de otra vida llegado a nosotros por ideal telefonía sin hilos, parecía que escuchábamos la voz de “Florestan” (ya la conocéis los amigos de Schumann), diciéndonos: “¡Ahora recibís en ese Salón de vuestro Conservatorio una comunión artística que os ha de hacer mejores y más dignos de vosotros mismos!” (...)*

*La Sociedad Filarmónica ha tenido, pues, una inauguración como no era posible sospechar dada su rápida creación: ha traído para su bautizo de arte, una de las primeras*

*entidades musicales del mundo, y ha verificado con un gran programa clásico. Nuestra enhorabuena a la naciente y vigorosa asociación.*<sup>485</sup>

De forma tan solemne empezaba su crónica dedicada a esta inauguración, Eduardo López-Chavarri. Unas líneas más adelante, el cronista de *Las Provincias* detallaba las excelencias interpretativas del ilustre cuarteto. Apenas unos ligeros esbozos del cronista, pero suficientes para evidenciar un profundo conocimiento de la materia de la cual habla:

*La ejecución de las obras fue sencillamente un prodigio. El equilibrio de las sonoridades, de la emoción, de los acentos rítmicos, es tal en estos cuatro maestros, que la obra parece surgir natural, espontáneamente con facilidad asombrosa; ni el paso de los temas de un instrumento a otro, ni los difíciles diseños, ni la complicación del contrapunto aparecieron ni una sola vez confusos. Todo era claro, diáfano y bien cimentado.*<sup>486</sup>

Todos los diarios de la prensa valenciana recogieron entre sus páginas el acto inaugural de la Sociedad Filarmónica Valenciana. Entre todas las crónicas publicadas, la que mejor supo captar el propósito artístico de esta iniciativa y valorar además los criterios interpretativos que rigen en la música de cámara, fue la citada de López-Chavarri. Y al lado de esta, la que firmó Enrique González Gomá.

Entresacamos el siguiente fragmento de la crónica que Gomá publicó en *La Voz de Valencia*:

---

<sup>485</sup> *Las Provincias*, 20 de febrero de 1912.

<sup>486</sup> *Ibíd.*

*Los artistas que forman el cuarteto Petri son maestros en sus respectivos instrumentos, y además artistas de verdadero talento, y por esto capaces de regalarnos con las interpretaciones de ayer. Elogiamos la sonoridad brava y potente del Sr. Henri Petri, primer violín, el matiz apasionado que de su violonchelo consigue el Sr. Hueros Wille, la depuración de estilo de los Sres. Erdmann Warwas, segundo violín, y Alfred Spitzner, viola, y la unidad y la expresión y el acertado conjunto de los cuatro.<sup>487</sup>*

Los dos conciertos programados de Casals y Risler, para el 27 y 29 de junio de 1918, fueron precedidos de una campaña publicitaria bastante generalizada en los distintos diarios de la prensa valenciana. Citamos, como muestra, el texto publicado en *Las Provincias* el 23 de junio, cinco días antes del primer concierto, en el que se recogían los testimonios críticos encomiásticos de la actuación de ambos artistas en Barcelona:

*Esta vez el entusiasmo ha trascendido del público filarmónico a la masa general, que sin alardes de erudición, siente la música por impresión, intuitivamente, y presta su concurso a toda manifestación de arte. Y es que pocas veces se dará el caso de reunir en una audición dos eminencias de la categoría de Risler y Casals. Tanto el famoso violonchelista español, como el insigne pianista francés, se bastan por sí solos para dar brillo y resonancia a una solemnidad musical (...)*

*No se habla de otra cosa entre los que de arte hablan, que de los dos grandes conciertos anunciados para el jueves 27 y sábado 29 del corriente, en los que Casals y Risler interpretarán las sonatas más célebres de Beethoven (...)*

*Al referirnos a los conciertos por Casals y Risler en la Ciudad Condal, no podemos ser menos que aludir a los comentarios encomiásticos que dedica la prensa local al concierto celebrado el último jueves en el Palau de la Música Catalana; los críticos de “La Vanguardia”, “El liberal” y “La Publicidad”, por no hacer interminable la relación, hablando de la labor realizada por Pablo Casals y Eduardo Risler, en términos inusitados,*

---

<sup>487</sup> *La Voz de Valencia*, 20 de febrero de 1912.

*fue algo grandioso: fue la consagración del genio a Beethoven, la apoteosis de sus dos excelsos intérpretes.*<sup>488</sup>

El cronista de *Las Provincias*, en la crítica del primer concierto de Casals y Rislér, recalcó la calidad interpretativa de ambos músicos y su capacidad para transmitir la autenticidad de la partitura, el alma de la música de Beethoven:

*Estos dos nombres consagrados, representan al juntarse la mayor suma de excelencias artísticas que sea posible reunir. Ayer vio Valencia uno de esos milagros artísticos que rarísima vez pueden realizarse: dos genios de análoga sentimentalidad, de igual profundidad en el amor y en el respeto al arte, de la misma inmensa valía para interpretar las grandes obras de los maestros grandes... Ni ¿qué representarían los epítetos que al correr de la pluma pudiéramos poner, si todo ello no resultaría más que pobreza de expresión, junto a la increíble, la maravillosa sesión que anoche se dio en el teatro Principal por esos dos colosos de la música que se llaman Casals y Rislér?*

*Nunca se ha visto un caso de “religiosidad” en la interpretación de la música, como el que presentan estos dos genios. Si alguna vez la frase de “interpretación auténtica” puede aplicarse, jamás mejor que á Rislér y á Casals. Efectivamente: se trata de los dos primeros artistas del mundo (así, como suena), para la interpretación de Beethoven y otros grandes maestros. Y además, nunca se proponen “cazar incautos” con efectos exteriores ni con “pose” teatral. Casals, como Rislér, acercándose al arte como un ferviente cristiano se acerca á la sagrada mesa de Comunión.*

*Y toda su alma, esa poderosísima y sensible alma de los dos artistas, vibra con entera nobleza y sinceridad, y comunica de ese modo sus sentir á cuantos escuchan. Ello es lo más puro, lo más inmaterial, lo más admirable que puede darse. Es “música”, no es un violonchelo hábil, ni un piano sublime; es el alma de estos instrumentos que se despoja de su envoltura material y nos transmite así el alma de Beethoven, de Mozart, con entera autenticidad y poesía.*

*Y los mágicos prodigiosos que tal milagro de arte realizan, son los dos portentosos genios Casals y Rislér.*

*La mejor prueba de lo maravilloso del concierto de ayer, fue que pareció corto y que entusiasmó en gran manera al público. Es decir: artistas que no hacen concesiones, que no buscan efectos fáciles, que no quieren deslumbrar con exteriorismos, pues esos artistas deleitan, entusiasman y son aclamados con delirio.*

---

<sup>488</sup> *Las Provincias*, 23 de junio de 1918.

*El programa, dedicado todo a Beethoven, constaba de las obras siguientes: Sonata en Sol menor; Sonata en la mayor; Sonata en re mayor; Variaciones sobre un tema de Mozart, y Sonata en la mayor.*

*Algunas de estas obras las hemos oído á reputados intérpretes, y alternadas con otras de carácter más ligero; pues á veces parecían largas. Anoche, en cambio, todo el programa resultó atrayente, interesante, corte,... ¡el triunfo más portentoso para los intérpretes! No es posible detallar ni la intensa poesía de Risler, ni la infinita expresión de Casals, ni aquella claridad, pureza y “justese” de entonación, ni aquel asombro de ritmos...*

*Después de escuchar a estos dos grandes artistas, no bastan aplausos, ni aclamaciones; más visen cabe decirles con todo corazón, por habernos acercado á la divinidad del arte, la sencilla y profunda expresión de “gracias”.<sup>489</sup>*

La crítica de Gomá del primero de los conciertos en el *Diario de Valencia* incide también en la *verdad* que emana de la interpretación de Casals y Risler. Esta idea es una constante que, con diferentes matices, se repite en todas las críticas publicadas. La música que surge de estos dos artistas es pura, está libre de artificios innecesarios:

*Los dos eminentes concertistas, el violonchelista catalán Pablo Casals y el pianista alsaciano Eduardo Risler, actualmente entre los artistas de más fama, se distinguen de manera especial, por un mérito que a ambos caracteriza: la honradez artística, la sinceridad interpretativa.*

*Los virtuosos propenden a veces –ello es lamentable- a demostrar cuan fácilmente consiguen efectos desmesurados, latiguillos y falsa ocurrencia, que deja pasmada de admiración a la parte del público más apta para aceptar el engaño de tales excesivas martingalas. En casos semejantes, los concertistas abandonan la pura experiencia musical y mezclan el arte, el verdadero arte, con ciertas aproximaciones al malabarismo y a la acrobacia.*

*Todo lo contrario de esto nos ofrecieron anoche en el Principal Casals y Risler.*

*Nos ofrecieron el coloquio inefable de dos almas desnudas y emocionadas con la música, y nada turbaba la verdad del diálogo en una atmósfera transparente y serena. Nos ofrecieron música pura, interpretada por artistas puros (...)*

*No es posible encontrar intérpretes más perfectos de la música de Beethoven que Risler y Casals (...)*

<sup>489</sup> *Las Provincias*, 28 de junio de 1918.

*Señalar detalladamente como interpretaron anoche el bellissimo programa sería, si la extensión de esta gacetilla, forzadamente lo permitiese, escribir una exaltada colección de elogios.*<sup>490</sup>

No es de extrañar que Gomá utilizara más adelante en sus comentarios críticos estos conciertos de Casals y Risler como arquetipo de la verdadera interpretación. Tal cual señalamos al comentar las críticas a Arturo Rubinstein, Gomá contrapone la *honestidad* interpretativa de Casals y Risler al artificioso exhibicionismo en que incurre en ocasiones el pianista polaco.

El texto crítico que publicó *El Mercantil Valenciano*, con la firma de *Fidelio* (Bernardo Morales San Martín), coincide con la línea argumental de los demás críticos, enfatiza igualmente la perfección y la pureza de la que hicieron gala Casals y Risler en su interpretación:

*El concierto fue notable, notabilísimo; una sesión de arte de verdad. Beethoven, el genio que perfeccionó la Sonata, comunicándole mayor amplitud y grandiosidad que tuvo en su estructura clásica, no pudo tener intérpretes más afortunados que Casals y Risler. Interpretación ajustada y perfecta, pureza de dicción y dominio absoluto del mecanismo, son condiciones que permiten traducir el espíritu beethoveniano con toda su originalidad y grandeza (...)*

*Conocíamos a Casals como el gran artista del violoncelo; conste que no decimos virtuoso por lo desacreditado que está el mote, aunque Pablo Casals lo merece quizá con mayor justicia que nadie. Pero anoche conocimos a otro artista incomparable, el gran*

---

<sup>490</sup> *Diario de Valencia*, 28 de junio de 1918.



*maestro de la escuela clásica del piano, el eminente Risler, sobrio y justo de expresión, sin trucos ni malabarismos propios para la galería...*<sup>491</sup>

La crónica de *La Correspondencia de Valencia* concentró la crítica de los dos conciertos en un mismo texto publicado el día 30 de junio. El musicógrafo que firma el texto, A. P. (Arturo Perucho), resalta de los dos intérpretes su talento musical para captar el *estilo* de cada obra:

*Ha de ser la primera cualidad el respeto a los estilos. Respeto que es amplia comprensión de las obras ejecutadas; comprensión de la sensibilidad del autor y su época. Y por eso, respeto y comprensión se exaltan al través de la sensibilidad del artista que interpreta en veneración fervorosa ¿Existe sentimiento más lírico que la veneración?*

*Decaí esa múltiple fisonomía de Casals y Risler, intensos de pasión, de tormentoso dolor espiritual, con Beethoven; líricos, de encumbrado lirismo de la vieja Sonata en sol de Sanmartín; de una gracia exquisita y muy moderna en la Siciliana de Fauré (sic), y la religiosidad grandiosa con Bach, y la justeza de dicción con Saint-Saens...*

*Y aún Risler a piano solo. Alado, elegante, como sutil brocado, con los clavecinistas Rameau, Couperín, Daquin. Impresionista con Debussy...*<sup>492</sup>

El diario *El Pueblo* publicó una crítica musical sin firma. El anónimo cronista remarca en este texto la extraordinaria calidad de los dos artistas, destacando como los otros críticos la *honradez* interpretativa de Casals y Risler. Expresa, asimismo, su decepción por la pobre asistencia de público, aventurando que quizás nunca vuelva a oírse una Interpretación igual en Valencia:

<sup>491</sup> *El Mercantil Valenciano*, 28 de junio de 1918.

<sup>492</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 30 de junio de 1918.

*Los que asistieron a la solemnidad musical, salieron encantados, después de aplaudir y aclamar con entusiasmo inusitado a los colosos del piano y el violonchelo. Y cuenta que no fue su arte la exaltación del virtuosismo, sino una labor honrada, de amor a la buena música, sin pose; pero tal dominio, tan delicada emoción en la manera de decir, tal riqueza de matices y de colorido, que el selecto auditorio siguió subyugado, sin perder nota, la maravillosa interpretación de las sonatas de Beethoven, de que se componía el programa, con el aditamento de las variaciones sobre un tema de la ópera de Mozart “La flauta mágica” (...)*

*De Casals, ya conocido y celebrado, ¿qué decir para encomiar su prodigioso arte? Risler es un pianista eminente, que acompañó con arte impecable, con dicción clara, perfecta y expresiva. No entendió o hizo como que no entendía la petición reiterada de los espectadores cuando al terminar el concierto y tras de llamarlos al proscenio repetidas veces, le pedían que actuara solo.*

*Comprendemos el disgusto del insigne pianista francés y de su digno compañero al ver que el público no había acudido en número suficiente que exteriorizara el interés por oír lo que, seguramente, NO SE OIRÁ otra vez en Valencia...<sup>493</sup>*

Como recapitulación a todo lo comentado en este capítulo, diremos que la crítica musical parte –*in illo tempore*– de unos *modos* heredados de la crónica social romántica.

De lo específicamente musical, los cronistas escriben muy poco. Y de lo que escriben, casi nada nuevo: se abusa de latiguillos y de frases hechas que quedan bien en cualquier contexto pero que no suponen ninguna aportación sustancial. A lo sumo, unos pocos se permiten de vez en cuando algún apunte técnico o interpretativo esporádico. Pero estos son una minoría, un grupo reducido de críticos con sólida formación musical que sale a la palestra pública, desde sus respectivos diarios, en los momentos artísticos relevantes.

Más a pesar de todo lo dicho, se observa una ligera evolución en el *modus operandi* de los críticos durante estos años. Seguramente tenga algo que ver la

---

<sup>493</sup> *El Pueblo*, 28 de junio de 1918.

irrupción de los conciertos de música de cámara o de solistas prestigiosos, desde la fundación de la Sociedad Filarmónica, o la mayor presencia de conciertos sinfónicos en la programación de los teatros valencianos; el hecho es que los críticos, en el transcurso de estos años, hubieron de readaptarse a un *habitat musical* distinto.

Es evidente que, sin apartarse de los tics característicos de la crítica romántica, va produciéndose un ligero cambio en el modo de ejercer la función crítica que, de forma difusa al principio, se percibe cada vez más nítidamente en la manera de valorar los críticos a los intérpretes: los factores técnicos e interpretativos son analizados más específicamente y hay una mayor atención a aspectos antes soslayados (la idoneidad del repertorio, cuestiones derivadas del análisis de la forma musical...). El criterio del crítico se nutre de una gama más amplia de valores.

El intérprete prototipo para la crítica ya no será el cantante de ópera con sus dos polos valorativos: intérprete que usa como medio expresivo la voz y es a la vez actor. A partir de ahora, el crítico encontrará más habitualmente al intérprete instrumental. Ese cambio de registro obligará a los críticos a conocer otras posibilidades de expresión musical y otros procedimientos técnicos.

La crítica musical frente a los intérpretes tiende a ser complaciente, como hemos podido comprobar. Este es un rasgo común de los críticos valencianos de aquella época; sobre todo, si los intérpretes eran de renombre. En tal caso, los textos críticos se convertían en panegíricos. Predominan los comentarios positivos sobre los negativos y éstos, si se dan, siempre suelen ser respetuosos. Cuando se trata de intérpretes noveles, los críticos encuentran un terreno más abonado -y menos arriesgado, porque no decirlo- para ejercer la pedagogía orientativa: se permiten

recomendar cambios y mejoras en determinados aspectos de la técnica o de la interpretación. Los apuntes técnicos son escasos, aunque a lo largo del período estudiado van haciéndose más frecuentes.

En general, los críticos musicales valencianos muestran un grado de coincidencia elevado respecto al enfoque crítico que se aplica a los intérpretes. Es curioso observar la similitud de algunos criterios valorativos en determinados casos. Aunque no es nuestra misión en este trabajo, sería interesante averiguar las razones de esta concomitancia: se debe simplemente a la casualidad o es consecuencia de la aplicación de planteamientos comunes. En cualquier caso, hay un efecto mimético entre los musicógrafos que hace casi imposible encontrar críticas personalizadas que se escapen del guión previsto.

#### **6.5.3.4. LA CRÍTICA Y LOS COMPOSITORES.**

Al referirnos a los autores que juzga la crítica musical habría que distinguir entre: compositores y libretistas. Esta división está suficientemente justificada puesto que la crítica musical incluye también la crítica de ópera y la de zarzuela.

La autoría de una obra, si a géneros escénico-musicales nos referimos, está repartida. No obstante, como norma general, la crítica otorga mayor jerarquía al creador de la música que al autor del libreto. El distinto rango entre compositores y libretistas se aprecia simplemente en el número de líneas de texto dedicado a unos y a otros.

Esta diferencia de consideración es muy evidente en las críticas operísticas. Los críticos que escriben de zarzuela, en cambio, aunque compartan el mismo criterio, suelen dedicarle más atención al autor del libreto. Posiblemente esto se deba a que la trama teatral en una zarzuela es mucho más comprensible para el espectador y también para el crítico, por tal razón adquiere más importancia. Cuando se trata de una ópera, al resultar más difícil seguir el argumento y su consiguiente desarrollo escénico por el motivo del idioma, el cronista supedita casi toda su disertación a la parte musical o a los aspectos teatrales más visibles. También puede influir un hecho: que los autores de los libretos de zarzuela sean españoles y muchos de ellos conocidos de los que se dedican a la crítica musical. En todo caso, el interés de esta investigación se centra fundamentalmente en la figura del compositor.

En general, la obra musical, y por ende el compositor, únicamente interesaba a los críticos en el momento del estreno. Por otra parte, ese interés fluctuaba en función de las características del acontecimiento musical y de las circunstancias que lo rodeaban: el género musical del que se trataba, la difusión previa del evento, el impacto que la obra fuera capaz de suscitar en el público, el prestigio de los intérpretes, etc.

Es conveniente, no obstante, realizar algunas precisiones sobre lo que terminamos de manifestar. El comportamiento de la crítica musical era divergente al valorar la música instrumental y la ópera o la zarzuela. Cuando el crítico se refiere a un concierto sinfónico, a una audición de cámara o al recital de un solista, se ve obligado como mínimo a consignar el nombre del autor/autores del repertorio interpretado porque las obras, y los autores, varían de un concierto a otro. El lector

tiene la necesidad de conocer de qué y de quien se habla. En cambio, al escribir una crítica de ópera o zarzuela, tal contingencia es muchas veces prescindible porque el repertorio es muy recurrente y de sobra conocido por el público y los lectores. De hecho, en algunas críticas de ópera, no llega a citarse ni el nombre del compositor.

### **La influencia de Wagner entre los críticos.**

También cabría hacer una distinción dentro de la crítica de ópera a partir de la variante de que la obra fuera de Wagner o no. Cuando escribían acerca de una ópera de Wagner, los críticos sentían en muchos casos la imperiosa necesidad de hablar de su biografía, de su contribución revolucionaria al progreso del arte musical, del contexto histórico en el cual se gestaron sus obras, de su ideal estético...Cualquier excusa era aprovechada para glosar la figura del músico alemán. Observemos dos extractos de las críticas publicadas por *El Mercantil Valenciano* (con la rúbrica de *Fidelio*) y *Las Provincias* (sin firma) con motivo de la representación de *Tannhauser* en el teatro Apolo de Valencia, el 7 de noviembre de 1919:

#### *El Mercantil Valenciano:*

*La historia de las óperas más populares hoy de Wagner, “Tannhauser” y “Lohengrin”, es altamente ejemplar. Rechazada la primera por la reacción que se originó en la propia Alemania contra el osado perturbador de la ópera rutinaria; puesta a regañadientes la segunda en Weimar, más por respeto a Liszt que al músico desterrado en Zurcá por republicano; silbadas ambas en París con encarnizamiento, fueron abriéndose paso gradualmente conforme iban traducéndose a las lenguas europeas y conquistando definitivamente el mundo del arte.*

*Eran los días de transición de una era caduca a una era nueva. Clásicos y románticos reñían fiera batalla en el campo del arte, y Wagner quiso presentar la lucha eterna de los*

ideales humanos en continua y fermentación fecunda, y escogió la leyenda del caballero “Tannhauser”, símbolo de la batalla que riñen en el corazón del hombre la embriaguez de los sentidos y la casta espiritualidad.

Venus es el amor sensual de “Tannhauser”, la fuente de la vida que mana perenne desde los tiempos helénicos; Isabel es el amor casto, ideal, que ofrece a Dios su vida de virtudes por el perdón del pecador. “Tannhauser” simboliza el conflicto entre lo real y lo ideal en el aspecto religioso. Poeta y filósofo, como buen germano, no se contentaba como Verdi con ser el músico de la Pasión carnal, del grito humano; quiso ser el músico de la pasión ideal, y con accidentales modificaciones de su teoría fundamental, fue siempre en “Las Hadas”, (...), en “Rienzi”, en “El buque fantasma”, en “Tannhauser” y “Lohengrin” y en “El anillo”, como en “Tristán” y “Parsifal”, un místico exaltado, así de la pasión humana como del amor romántico; del ideal religioso, como del caballeresco y poético.

Como su “Tannhauser”, luchó Wagner por inclinarse entre la vieja Alemania austera y rigorista y la joven Alemania preocupada del ideal helénico de la alegría de vivir que había heredado del gran Goethe, y su patria no le perdonó sus primitivas indecisiones, como el Papa sus veleidades a “Tannhauser” (...) De toda esta grandeza poemática y simbólica sólo vimos anoche un pálido reflejo en la interpretación de “Tannhauser” en Apolo.<sup>494</sup>

F.

### Las Provincias:

¡Vive Dios que pudo ser! Sí, “Tannhauser”, la famosa producción wagneriana, la obra cuyo estreno en París produjo la serie de escándalos, luchas sátiaras, caricaturas, ditirambos, y condenaciones más grandes que viera la historia de aquél teatro. Pues esa ópera tan grande y tan grande es la que anunciaba el cartel y la que atrajo al público (...) Es imposible hablar de “Tannhauser” sin recordar aquellas memorables tres únicas representaciones de París. La obra estrenóse propiamente en Dresde, el año 1845, y se hizo popular en Alemania. Todo en el asunto era de cepa bien germánica, para a conquistar a aquellos públicos; además, la idea de la redención por amor; por sacrificio, tan latente en los poemas de Wagner; aquí es en donde comienza a ser más claramente expresada. El caballero “Tannhauser” existió: fue un poeta de Alemania, análogo (Con las distinciones necesarias) a nuestros poetas provenzales. Su vida de disipación aparece conquistada de pronto por la poética y virginal figura de Isabel. Cuando en los fuegos florales los otros poetas no sabe la angustiada joven si el poeta logró su perdón, ella ofrece su vida en holocausto, y su sacrificio es señal de la salvación espiritual de “Tannhauser”.<sup>495</sup>

<sup>494</sup> El Mercantil Valenciano, 8 de noviembre de 1919.

<sup>495</sup> Las Provincias, 8 de noviembre de 1919.

La crítica valenciana –*decididamente filowagneriana*, como diría Francisco Bueno- aprovechó también esta ocasión para lanzar proclamas apologéticas sobre Wagner. He aquí dos ejemplos, uno corresponde a la crítica publicada en *La Voz Valenciana* (sin firma) y el otro a la que sacó el *Diario de Valencia* con la firma de V.M. (Vicente Marín):

*La Voz Valenciana:*

*Wágner, el coloso del siglo XIX, el músico combatido, el revolucionario, el dictador, el que acabó con una escuela ñoña, llena de ramplonerías y perfiles ridículos, tembló de cólera ayer en su pedestal del Olympo.*

*Consagrado ya, aclamado su arte y elevado a las más altas cimas de la humana perfección, llega a veces el cangilón de la vida, en su eterno rodal, a rociar aquella fama con aguas pútridas.<sup>496</sup>*

*Diario de Valencia:*

*Los amantes de la música wagneriana, que son legión, esperaban ansiosos la función de anoche para admirar una vez más las innumerables bellezas que escribió sobre el pentagrama aquel genio de la música que se llamó Ricardo Wagner, en la grandiosa obra “Tannhauser”.*

V.M

Dado que las óperas de Wagner se representaban muy esporádicamente, los cronistas reservaban todo su arsenal exegético para tan señaladas ocasiones. Puede que en ello influyera también la extrema veneración de los críticos hacia el compositor teutón. Es patente, en este sentido, la discriminación que este trato preferente implicaba. En las críticas de óperas de otros autores –incluso de

---

<sup>496</sup> *La Voz Valenciana*, 8 de noviembre de 1919.



compositores tan admirados como Verdi- los musicógrafos no consideraban conveniente aportar esa información.

En cualquier caso, la crítica a los compositores es muy ocasional puesto que los estrenos se dan en cuentagotas (al menos en la ópera y en la música instrumental, bastante más frecuentemente en la zarzuela). Esta es la crítica que Leopoldo Hurtado llama *ad hominem*. Resulta paradójico, sin embargo, que ese tipo de crítica musical –la cual, recordemos, trata de ponerse en la piel del compositor para recorrer el itinerario creativo que él ha seguido y desentrañar los propósitos y los méritos de su obra- apenas pudiera aplicarse al discurso operístico puesto que el repertorio programado de este género variaba muy poco de una temporada a otra. Deja constancia de esta rutina en la programación operística el crítico Gomá:

*El estreno de una ópera en Valencia ya viene a resultar cosa extraña e insólita. Ello se comprende fácilmente por la simplísima razón de que aquí va siendo raro el espectáculo ópera, y cuando en condiciones por fuerza un tanto mezquinas y deficientes- nos referimos al total conjunto- se nos ofrece, ha de ser el repertorio trillado inevitablemente atendido (...)*<sup>497</sup>

Cuando nos referimos al trato recibido por los compositores en la crítica musical valenciana, convendría también distinguir entre autores de música considerada *culta* y música popular. Los primeros tenían un *status* superior puesto que los géneros por ellos abordados (ópera, música sinfónica, de cámara, concierto de solista, música vocal religiosa...) gozaban de una mayor consideración artística. No se incluía en este selecto grupo a los compositores que se dedicaban a la

---

<sup>497</sup> *Diario de Valencia*, 5 de noviembre de 1919.

zarzuela o a otras modalidades del género lírico. Estos soportaban a menudo la discriminación de un sector importante de la crítica que entendía este género –si no explícitamente, sí de forma tácita- como un *arte menor*.

En el género lírico eran más continuos los estrenos. Continuos y...efímeros. Muchos apenas duraban unos días en cartel. Aquí, los cronistas musicales sí tenían la oportunidad de hacer una crítica *ad hominem*. No obstante, en la mayoría de las ocasiones se limitaban a realizar un comentario superficial sobre la obra y los autores de la música y el libreto.

A la hora de dictaminar las preferencias estéticas de los críticos musicales valencianos, no pude haber duda a estas alturas: Wagner ocupa el primer lugar en el escalafón. Prácticamente todos están de acuerdo en señalar a Wagner como el genio musical más grande: Eduardo López-Chavarri, Enrique G. Gomá, Ignacio Vidal, Bernardo Morales San Martín, Vicente Marín y toda una serie de críticos con seudónimo, coinciden en esa apreciación. Así lo confirman en sus escritos periodísticos. No es algo que deba resultar extraño, la Europa musical todavía está bajo los efectos del impacto renovador que provocó el compositor alemán. Si hemos comentado que las representaciones de ópera de Wagner eran celebradas por la prensa como acontecimientos extraordinarios, ¡no digamos los estrenos! El de *Tristán e Isolda* supuso más papel impreso en los diarios valencianos que cualquiera de los espectáculos musicales de la época.

La fijación de los críticos musicales con Wagner era tanta que no se recataban en publicar cualquier información u opinión que tuviera como *leit motiv* la figura o la obra del autor de *Tannhauser*. Incluso en ocasiones, las páginas de los diarios

valencianos eran protagonistas de encendidas polémicas sobre este compositor. El diario *El Pueblo* fue testigo de una de esas polémicas. Todo empezó con la publicación, el día 7 de enero de 1914, de una crónica de Germán Gómez de la Mata, colaborador asiduo del periódico, a propósito del estreno en Madrid de la ópera *Parsifal* de Ricardo Wagner. Entre los pronunciamientos efectuados por Gómez de la Mata en este texto, merece la pena resaltar las siguientes lindezas:

*¿Por qué no decirlo?...El estreno de “Parsifal” en nuestro regio coliseo ha sido un gran fracaso (...) ya que la ópera “Parsifal” no es para nuestro público.*

*Lo mismo que en Madrid, fracasó en Barcelona la magnífica obra del coloso Wagner, y lo mismo que en Barcelona y en Madrid, fracasará en cualquier país latino (...)*

*“Parsifal”, representada íntegra, es ópera que dura doble tiempo que una de las más largas, con lo que ya huelga decir no hay espíritu meridional que la soporte (...)*

*Ha sido, sin embargo, por bastantes conceptos conveniente el estreno aquí de la sublime producción wagneriana. Sirvió primeramente para acreditarlos ante el mundo culto, y después, y esto al fin y al cabo es lo más importante, para enseñarnos a no meternos en camisa artística de once varas.*

*El 90 por 100 de los espectadores del teatro de Bayreuth lo constituyen siempre pobres engañados que ignoran dónde se han metido o “snobs” que van allí de la misma manera que irían a ver a la “genial” Loreto si ello estuviese de moda; la minoría que resta se compone de alemanes. Porque para escuchar a Wagner siete horas seguidas sin disgusto, como para leer completo un volumen de Nietzsche, se necesita ser más alemanes que un barril de cerveza...alemana y estar embrutecido por el exceso de comida y de filosofía.*

*Los alemanes –y conste que lo digo sin ánimo de ofender- no son personas exquisitas, refinadas, “comme il faut”, ni mucho menos. A un tudesco para almorzar le es preciso el triple de alimento que a un francés, un español o un italiano; para leer, el triple de lectura, lo que a nosotros se nos indigestaría, y para deleitarse con la música, el triple número de notas. Los teutones son, hoy por hoy, como comprenderéis, una raza grasienta y apelmazada, y Wagner, genio inconmensurable, pero alemán al fin, es tan apelmazado y tan grasiento cual todos sus*

*compatriotas, razón por la que no nos es posible digerir su música en dosis gigantescas, de idéntico modo que no pueden nuestros estómagos tolerar sus salchichas y morcillas (...)*<sup>498</sup>

Semejantes aseveraciones debieron levantar ampollas entre los *dilettanti* valencianos, en gran número acérrimos admiradores del compositor teutón. Uno de los que sintió herida su sensibilidad fue E. Pérez Salernou quien, presto, decidió replicar a Gómez de la Mata. A partir de la publicación de esta réplica, se sucederían las respuestas dialécticas de uno y otro contendiente. Nueve días duró el enfrentamiento verbal: los correspondientes al 7, 9, 14, 15, 19, 21, 22, 25 y 26 de enero. Transcribimos, a continuación, algunos fragmentos del primero de los artículos en el cual Pérez Salernou da cumplida réplica a Gómez de la Mata. Encontraremos en este artículo temas recurrentes para la intelectualidad cultural de la época: la pretendida superioridad de un cierto tipo de arte musical elitista -con Wagner como máximo estandarte- sobre el género lírico nacional, y la necesidad de educar al público en la búsqueda de un gusto estético más refinado, capaz de percibir la esencia artística de las verdaderas creaciones musicales:

*Por un pueril empeño de aparecer original e irónico, el señor Gómez de la Mata comenta la representación en Madrid de "Parsifal" con unas cuantas vulgaridades que no hieren nuestros sentimientos tanto por sus estridencias como por su lamentable injusticia. El brillante cronista madrileño se alegra del fracaso de la obra wagneriana y afirma con un desenfado agresivo e inexplicable que el desastroso éxito será saludable para el público español y para el arte nacional.*

---

<sup>498</sup> *El Pueblo*: "Un fracaso saludable" (con el antetítulo "Horas de Madrid"). Germán Gómez de la Mata, 7 de enero de 1914.

*En primer lugar no es cierto que sea un fracaso la incomprensión del excelso poema lírico por una parte del auditorio. Para asistir a las representaciones de "Parsifal" se necesita una previa preparación cultural y un cierto recogimiento del alma (...)*

*El público que acude a Bayreuth -diga lo que quiera el Sr. Gómez de la Mata- forma una verdadera aristocracia, culta, seleccionada (...) Nuestro público, con su morbosos sedimento de ideas hechas y emociones encasilladas, no está en condiciones de asistir con esa larga paciencia teutona que caracteriza las razas superiores a una representación íntegra de "Parsifal", pero esto no es suficiente argumento para afirmar que no puede soportarla (...)*

*¿Vamos a firmar por esto que las obras largas tienen asegurado el fracaso, como pretende el Sr. Gómez de la Mata? ¿Es motivo suficiente el "snobismo" de parte del público español para asegurar con acentos dogmáticos que los latinos no pueden comprender la grandiosa obra del genio teutón? ¿Está autorizado el cronista para calificar a Wagner de apelmazado y grasiento?*

*Lo que ocurre es que persistimos en el fetichismo nacional, que es más hacedero mantener en el pueblo los tópicos y lugares comunes, que romper lanzas por su renovación espiritual; que da viso de escritor humorista hacer pasar a Alemania como otro país de pandereta donde sólo se rinde culto a la cerveza y al solomillo; que se logra el aplauso más fácilmente halagando las pasiones que destruyendo hábitos de incultura (...)*

*No, no debemos alegrarnos del pretendido fracaso de "Parsifal". En vez de conceptuarlo de saludable, debemos creer que constituye un estímulo de cultura, pues el hecho de haber apasionado a los espíritus indica ya un éxito grande en este país analfabeto... que aplaude la misérrima producción de nuestros zarzueleros y hace emigrar a los contados músicos de cultura.*

*En vez de ridiculizar a nuestro público calificándolo de incapaz para el saboreo de las emociones de arte, es misión del publicista alentarle, guiarle, educarle, (...)*

*¡Qué dolor produce ver espíritus cultivados hablar de obras-cúspides ante las cuales el alma se pone de rodillas, haciendo distingos de nacionalidades y razas! Ricardo Wagner no puede tener circunscrita su patria a unos límites geográficos. Su nativo solar es el planeta y sus obras ornamento de la Humanidad.<sup>499</sup>*

También terció en la polémica un colaborador anónimo que, tras el seudónimo de *un wagnerista vegetariano*, escribió un artículo respaldando las tesis de Pérez Salernou y recomendando a Gómez de la Mata que se abstuviera de hacer crítica de arte serio:

---

<sup>499</sup> *El Pueblo: Un estímulo de cultura* (con el antetítulo "Alrededor de «Parsifal»"). E. Pérez Salernou, 9 de enero de 1914.

*Con tu perdón, ruégote lector tengas la paciencia de hacerte cargo del extracto de exabruptos que días atrás ha deslizado en "El Pueblo" un reputado cronista y que yo voy a comentar (...)*

*Opinan varias autoridades que los cronistas periodísticos a la moderna, cuyo número aumenta cada día en proporciones alarmantes, constituyen una plaga literaria, por el énfasis y desatino con que dogmatizan, por la audacia petulante con que se meten en todo lo que entienden y lo que no entienden, por el furor con que muerden, por el daño que causan en los espíritus crédulos, por el tiempo que hacen perder (...)*

*Con el criterio de Gómez de la Mata coincidí muchas veces y celebré como honrosa para mí la coincidencia (...) Pero ¡qué lástima!*

*Y es que todos tenemos una mala hora. Y para Gómez de la Mata, la mala ha sido la wagneriana.*

*Porque ¿qué duda cabe? El Sr. Gómez tiene derecho a no gustar de la música de Wagner. Es una desgracia para él, pero es un derecho. A lo que no tiene derecho es a insultar a los que, como yo, se permiten afirmar solemnemente, con permiso y perdón del Sr. Gómez, que "comprenden a Ricardo", que le admiran con entusiasmo, con fervor, con idolatría (sí: hay ídolos que hacen legítima y respetable la idolatría), que le admitimos con toda su integridad, con todas sus dimensiones (...)*

*Que Alemania pase sin protesta, que el Káiser aguante, que el Reichstag no tome en cuenta, que la Embajada germana tolere la tremenda catilinaria, el olímpico puntapié, con que el Sr. Gómez aplasta al país de los teutones, adjudicándole patente sucia de groseros, de tragones, de grasientos y de apelmazados, embrutecidos por los atracones de filosofía y de morcillas, e incapaces de gustar el arte, es caso de que el señor Gómez debe explicarse perfectamente.*

*Pero ¿por qué no se ha de explicar, por qué le asombra, por qué no concibe que el Sr. Pérez Salernou, y yo, y otros muchos que ingerimos tan sólo alimentos austeros y agua cristalina, protestemos del anatema y del desprecio con que nos trata en mala "hora" para él, el Sr. Gómez?*

*¿Cómo él que se ha dado el gustazo de desahogar su mal humor por la audición de "Parsifal", apostrofando con las mayores enormidades y sin pizca del más elemental de los respetos a Wagner y sus partidarios, se enfurruña porque uno, el Sr. Pérez Salernou, dándose por aludido, pida la palabra y responda con alguna justificadísima viveza pero con muy atinadísismos y sesudos argumentos?*

*Cierto es que al leer la indignada réplica del Sr. Gómez de la Mata, pudo el señor Pérez Salernou haber prescindido ya de la dúplica.*

*La réplica del Sr. Gómez era elocuente y "definitiva": es wagneriano, y prueba de ello que le gustan algunos sublimes fragmentos de la "trilogía" -(“tetra”, Sr. Gómez: es “tetra”)- como el canto de la Primavera, la cabalgata de las walkyrias, el fuego encantador, la marcha fúnebre de “El ocaso de los dioses”... Los mismos exactamente, ¡no faltaba más!, que gustan a toda “viuda pensionista venida a menos”, y hasta a cualquier abacero o alguacil.*

*Llama “ópera” a “Parsifal” y le gustan algunos números de la “trilogía”. Así, números sueltos, como si se tratase de la “Tosca” o de “El refajo amarillo”. ¿Para qué molestarse en discutir más con D. Germán? (...)*

*Además, no cabe dudar que por el mundo habrá tudescos a quienes les parezca pesado “El Quijote” porque tiene dos partes, o le gusten solamente ciertos pasajes de los dramas largos de Sackespeare (sic), o algunos trozos del “Cuadro de las lanzas”, y que opinarán que las más famosas pinacotecas son abrumadoras porque tienen demasiados lienzos y muchos son oscuros; así como hay teutones a granel que a pesar de la indigestión de filosofía y de morcillas se encantan con la lírica retozona y fresca del latino y superficial Rossini y los lienzos elegantes y primorosos de Watteau o los deslumbrantes alardes de sol de los cuadros de Sorolla.*

*Vayan ustedes a saber por qué los apelmazados filosofones Goethe y Wagner estudiaron a nuestros latinísimos Lope y Calderón.*

*Medir la duración de los dramas líricos de Wagner, contar el número de obras y medir los metros de cada lienzo de los Museos, pesar los tomos de una obra literaria...todo cabe en lo posible. Es un derecho. En cuestiones de gustos, y de sentimientos, no hay ley escrita.*

*Sr. Pérez Salernou: usted y yo debemos respetar los del Sr. Gómez, limitándonos a pedirle respeto para los nuestros.*

*Que admita la posibilidad de que siendo latinos hasta la médula y parcos en la alimentación podamos comprender las obras de Wagner, enteras, íntegras, literales, completas, con todas sus horas y minutos, sin que por eso merezcamos la tilde de “snobs” o el desconcepto público nacional (...)*

*Siga haciendo crónicas ligeras, amenas, como las anteriores y posteriores a la del “fracaso saludable” y deje en paz la música y los músicos, esperando sentado el advenimiento al Teatro Real de Quinito, Quisilant y demás compositores nacionales en quienes él cifra su esperanza.*

*El cronista experto y discreto debe abstenerse de hacer crítica y aventurar fallo en materias de arte serio, que son producto de grandes facultades de “imaginación” y de “sentimiento”, y que exponen al juzgador frívolo e irreflexivo al disparate y a la blasfemia (...)<sup>500</sup>*

Otro dato que indica la extraordinaria importancia otorgada desde los medios periodísticos a la figura de Wagner, lo refleja el hecho de que tres diarios valencianos publicaran asiduamente crónicas sobre este autor firmadas por el eximio tenor, Francisco Viñas. *Las Provincias*, *Diario de Valencia* y *La Correspondencia de*

<sup>500</sup> *El Pueblo*: “Al lado de «Parsifal»” (con el subtítulo: *Horas de un ofendido*), 22 de enero de 1914.

*Valencia* contaron con la colaboración especial del artista español. Viñas – cantante de reconocido prestigio internacional, especialista en las óperas de Wagner - encontró un filón inagotable en la obra del compositor teutón. Tanto la música como el argumento de los dramas wagnerianos, fueron motivo temático inspirador de las colaboraciones que, con matices diferenciales apenas perceptibles, se publicaban en los tres periódicos mencionados.

Una de las colaboraciones habituales de Viñas en los diarios valencianos citados eran sus *Crónicas Romanas* que fueron publicadas durante los años 1912 y 1913.<sup>501</sup> Aparte de estas, el tenor catalán se prodigó con una serie de nuevas crónicas sobre *Parsifal*, escritas y publicadas también entre 1912 y 1913. *Las Provincias* publicó estas crónicas los días 4 y 6 de enero y 4 de abril de 1913.

Wagner y su música, también fueron un tema central en el *Diario de Valencia*, gracias a la colaboración de Francisco Viñas. Especialmente, sus crónicas sobre *Parsifal*, tema predilecto –por no decir manido- del cantante catalán. Se publicaron de esta saga tres entregas durante 1913: el día 27 de julio, el capítulo I y II; el III, el día 3 de agosto; el IV, el 23 de noviembre. El 1 de enero de 1914, con motivo del estreno de *Parsifal* en Madrid y Barcelona, una nueva entrega. La presentación tipográfica de las crónicas citadas de Viñas siempre se hacía de esta forma: *Homenaje a Ricardo Wagner* (título) *Artículos sobre “Parsifal” por el notable tenor Francisco Viñas* (subtítulo). El día 25 de enero de 1914, aparece la última crónica de

---

<sup>501</sup> Un ejemplo de las *Crónicas romanas* de Francisco Viñas lo encontramos en *Las Provincias* del 24 de junio de 1912.



Viñas titulada *Parsifal en el Monsalvat*. Se incluyó dentro de una página titulada *Arte y artistas*.

En *La Correspondencia de Valencia* se publicaron seis crónicas de Francisco Viñas, siempre con la misma presentación: Para “*La Correspondencia de Valencia*” y un antetítulo debajo que decía *Del tenor Viñas*. El título era siempre el mismo: *Parsifal*. Al lado, un número romano entre paréntesis, para indicar el capítulo de entrega.

### **La crítica y los demás compositores operísticos.**

En el orden de preferencia de los críticos musicales valencianos, a Wagner le seguía Giuseppe Verdi y por detrás, el resto: los franceses (Gounod, Bizet, Massenet y Saint-Saëns), los belcantistas (Bellini y Donizetti), los veristas (Leoncavallo y Mascagni, con Puccini al frente), y autores más tradicionales para el público como Rossini y Meyerbeer.

Verdi era un compositor *profundamente respetado y querido*, en opinión de Francisco Bueno.<sup>502</sup> En una crítica publicada en *El Mercantil Valenciano*, Morales San Martín manifiesta el juicio estético que le merece la música de Wagner (en este caso, refiriéndose a la ópera *Lohengrin*, representada en el teatro Apolo, el 1 de marzo de 1920). Compara la música del autor germánico con la de Verdi:

*Lohengrin es una obra difícil, difícilísima, porque escrita, no al modo dramático de la ópera verdiana pasional que tantos aplausos arranca, sino al modo temático son sus*

---

<sup>502</sup> BUENO CAMEJO F. C.: *Historia de la Opera en Valencia...*, *Op. cit.*, p. 33.

*delicados recitativos, requiere en el artista unas condiciones adecuadas a este carácter de poema dramático y a la música romántica que lo envuelve y reviste como ideal vestidura.*<sup>503</sup>

De todas las óperas de Verdi, la más elogiada por la crítica y el público era la archiconocida *Aida*. No hay que olvidar que esta fue la ópera más representada en Valencia durante el primer tercio del siglo XX. Una crítica anónima publicada en *La Voz Valenciana*, a raíz de la representación de esta obra en el teatro Apolo, el 5 de noviembre de 1919, pone justamente el acento en la abnegación que los aficionados valencianos sienten por este *capolavoro* de Giuseppe Verdi:

*No podía deslizarse una temporada de ópera en Valencia sin que dejara de representarse la grandiosa ópera de Verdi “Aida”, favorita de nuestro público y grande entre las grandes. Como dice muy bien un cronista, “Aida” es familiar en Valencia; nuestro público la recibe siempre con ese deseo de las cosas propias e indispensables, sin etiquetas, con un afecto tan íntimo, que muchas veces se confunde con una indiferencia que nunca ha existido.*<sup>504</sup>

Respecto a los veristas, y concretamente acerca de Giacomo Puccini, había división de opiniones entre los críticos. Muchos de ellos admiran la pulsión melódica y los hallazgos armónicos de la música de Puccini, y perciben la emoción visceral y dramática que emana de sus óperas, pero en ningún caso sus méritos artísticos le otorgan un rango similar al de Wagner, Verdi u otros compositores operísticos. Francisco Bueno se refiere a esta cuestión:

---

<sup>503</sup> *El Mercantil Valenciano*, 2 de marzo de 1920.

<sup>504</sup> *La Voz Valenciana*, 6 de noviembre de 1919.

*Aunque las opiniones sobre Puccini eran discordantes, los musicógrafos acariciaban su “morbidezza” y paladeaban el excelso melodismo y el colorido armónico pucciniano, siendo objeto de admiración, que no de veneración.<sup>505</sup>*

La valoración que una parte de la crítica hacía del trabajo artístico de Puccini podemos catalogarla de demasiado superficial. Un crítico anónimo de *La Voz Valenciana*, en un texto referido a una representación de *Madame Butterfly*, sintetizaba así el estilo de Puccini:

*Al decir que “Madame Butterfly” es de Puccini, hacemos saber ya que a la obra no pueden faltarle bellezas líricas y que dulces melodías surgirán de las cuerdas de los violines, con esa habilidad de un compositor tan delicado y tan teatral.<sup>506</sup>*

Por otra parte, existía la consideración, entre algunos críticos de la época, de que los compositores veristas eran menospreciados en cuanto a su valía artística. Sufrían un agravio comparativo con relación a los compositores de ópera franceses y ya no digamos respecto a Wagner. Un sector de la crítica era sensible a esta circunstancia. Bernardo Morales San Martín (*Fidelio*) se postuló como uno de los más firmes defensores del estilo verista. Así lo demuestra en la crítica que firma sobre la representación de *Tosca*, escenificada el 31 de octubre de 1919 en el teatro Apolo. Una parte de esa crónica supone una exhaustiva reflexión sobre el valor de Puccini y

---

<sup>505</sup> BUENO CAMEJO F. C.: *Historia de la Opera en Valencia...*, *Op. cit.*, p. 33.

<sup>506</sup> *La Voz Valenciana*, 7 de noviembre de 1919.

de los demás compositores veristas, valor que se justifica –en opinión de *Fidelio*– por el gran predicamento que tiene entre el público:

*Aunque cierta crítica, más atenta a su falsa fama de concienzuda y sabía que a la sinceridad y respeto que merece el arte, diga en tono despectivo que la escuela italiana tradicional se interrumpió en el pasional Verdi, y que la de los veristas italianos (Puccini, Leoncavallo, Mascagni, Glosa, Bazzini y otros) no es sino una mezcla hábil de sentimentalismo desenfrenado, de realismo violento y de picardías orquestales; y aunque franceses y alemanes den por muerta y enterrada esta escuela italiana moderna porque no es tan sabia como las escuelas francesas y germanas, lo cierto es que ninguna compañía de ópera prescinde de las obras capitales de Puccini, y que el público aplaude estas obras con sincera emoción, sobre todo cuando se presentan bien y se cantan mejor.*

*Pese a los asuntos enfáticos o escalofriantes y a la sensualidad provocadora que la crítica señalan como defectos propios de esta escuela verista decadente, no es menos cierto que las andanzas trágicas de *Floria Tosca* y *Mario Cavaradossi*, el sensual idilio de *Rodolfo y Mimí*, el drama de “*Madame Butterfly*” y las audacias de “*La fanciulla del Far-West*”, conmoverán siempre a los verdaderos “dilettanti” de todas las generaciones, comunicando quizás más fuego a sus corazones que los lirismos de las modernas escuelas francesa y alemana, tan decadentes como la italiana; pues no parece sino que hay un Wagner en cada esquina de Berlín y un Gounod en cada boulevard parisino (...)*

*Por estas consideraciones aplaudimos que para presentación de la compañía de ópera que inauguró anoche la temporada de Apolo se pusiera en escena la pasional obra de Puccini, abundante en verdaderas situaciones musicales y dramáticas adecuadas al temperamento y facultades de los artistas que la interpretaban y genuina representación de la música de esta época de transición o decadencia lírica no italiana solamente, sino universal.<sup>507</sup>*

El estreno de una nueva ópera de Pietro Mascagni sirvió para medir el grado de aceptación que la crítica periodística local tenía sobre los autores veristas y su música. *Le Maschere* se estrenó el 13 de marzo de 1917 y fue recibida sin demasiado entusiasmo por los críticos valencianos. El cronista de *Las Provincias* puso el acento de su análisis en el novedoso formato de la obra, que con un lenguaje

---

<sup>507</sup> *El Mercantil Valenciano*, 1 de noviembre de 1919.

moderno se acerca a los postulados de la ópera italiana más tradicional y en ciertos instantes recuerda la música de Puccini:

*La nueva ópera de Pietro Mascagni se estrenó anoche (...) Mascagni ha hecho varias modificaciones en esta obra: su carácter especial, humorístico, desorientaba al público, que esperaba asistir a una ópera bufa y se halla frente a una comedia en donde alterna lo cómico y lo sentimental (...) Hecha con el visible deseo de reproducir el estilo de la antigua ópera italiana; arias, cadencias, recitados. Aunque se orienta hacia lo antiguo, revela, naturalmente, rasgos de la moderna escuela (...) El primer acto tiene momentos felices y... acaso a veces se orienta la música hacia Puccini; pero pronto se presenta el autor con su fisonomía particular.<sup>508</sup>*

La crítica de Quintana de *El Mercantil Valenciano* incidió en aspectos comunes a los mencionados en la anterior crónica: su regusto clásico, sus vínculos con el estilo de Puccini, etc. En todo caso, a criterio de este musicógrafo, la nueva ópera de Mascagni estaba muy por debajo de su obra más conocida y reputada, *Caballería rusticana*:

*Al simpático Mascagni se le acabó la inspiración en “Caballería rusticana”. Fue aquella una llamarada de genio, deslumbradora por sus melodías, por su brillante colorido, por su frescura. Después ha ganado el músico en técnica lo que ha perdido en inspiración (...) Es más, en esta obra flota el espíritu de Puccini en la disposición orquestal alguna que otra vez. Y esto es lo más censurable porque Mascagni, cuando tiene tal preocupación “puccinesca”, encuentra hermosas sonoridades de innegable originalidad. ¿Quiere esto decir que es “Le Maschere” una obra de poco mérito? No (...) Tiene sobre todo un sabor clásico, a la usanza de las óperas cómicas, que revela en Mascagni un profundo conocimiento de esta manera de hacer. Y esto es un mérito que debe apreciarse. Además está impregnada de un vago sabor grotesco, identificado con el carácter de los personajes de la farsa. Y en esto también se ve el talento del músico (...) El público aplaudió la obra, porque sin ser, como*

---

<sup>508</sup> *Las Provincias*, 14 de marzo de 1917.

*digo una obra maestra, tiene muchas bellezas y efectos de sonoridades, donde brilla Mascagni.*<sup>509</sup>

El texto publicado en *La Correspondencia de Valencia* reproduce algunas de las ideas expuestas en las anteriores críticas. El cronista anónimo insiste, como el anterior, en que esta obra no resiste comparación posible con el *capolavoro* de este compositor: *Caballería rusticana*. Igualmente, considera que en determinados pasajes recuerda a la escuela antigua italiana. Valora especialmente su instrumentación:

*Era la “obra prima” de Mascagni, decían los carteles (...) No estamos conformes en considerar “Las máscaras” como la “obra prima” del celebrado músico italiano. Quédese “Caballería rusticana” como obra definitiva, ya que hasta nosotros no llegaron otras demostraciones –de ópera hablamos- que nos hagan apreciar lo contrario (...)*

*Mascagni se nos revela como un gran técnico en “Las máscaras”. Quiso recordar la escuela italiana antigua, y lo consiguió en su producción; pero si las melodías fueron apropiadas en todo su valor, anoche los elogios eran para la rica instrumentación de la ópera...*<sup>510</sup>

Salvador Ariño, en el diario *El Pueblo*, subraya que la representación de *Le Maschere* supone el estreno de esa ópera en España. Coincide, con la mayoría de los críticos, en señalar que la obra de Mascagni recoge procedimientos musicales de la escuela italiana tradicional. Al entender de Ariño, los modos compositivos

---

<sup>509</sup> *El Mercantil Valenciano*, 14 de marzo de 1917.

<sup>510</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 14 de marzo de 1917.

utilizados por el músico italiano en esta partitura ya fueron sancionados negativamente por la crítica en su anterior ópera *Iris*:

*Esta vez ha correspondido a Valencia el estreno (en España) de la ópera lírica de Mascagni “Le Maschere”, obra que después de varias rectificaciones y modificaciones introducidas por el mismo autor, quedó hace once años tal como anoche la vimos representada en el Principal (...)*

*Mascagni pese a la aureola que conquistó en su “Caballeria”, se muestra compositor conceptuoso; sólo algunos chispazos, como el minueto del segundo acto (...) la overtura y un dúo (...) en el mismo acto, acusan la vena melódica de quien acertó a crear, con todos sus italianismos, la inspirada partitura de la ópera que le dio fama. Luego el músico derivó, intentando asimilarse escuelas y teorías que su temperamento repetía, evidenciándose esta desorientación en su ópera “Iris”, fustigada por la crítica.<sup>511</sup>*

El firmante de la crónica de *La Voz de Valencia*, Dorin, consideró el estreno como un gran acontecimiento musical y resaltó, más que sus anteriores colegas, los logros musicales que aporta la partitura de *Le Maschere*:

*La obra agradó en general (...) Sobre todo el prólogo que quizá es lo mejor de la partitura, es una página exquisita, digna de la fama de Mascagni, que nos hizo gozar durante un cuarto de hora por la inspiración con que está compuesto (...) En el segundo acto hay también trozos bellísimos de música, asimismo como en el segundo tercio del último, viéndose a cada instante la inspiración del gran músico italiano y recordando algunas veces los nombres de otros maestro celebérrimos.<sup>512</sup>*

El crítico Gustavo Conde, del *Diario de Valencia*, comparte el criterio expuesto en el texto anterior de que el estreno de *Le Maschere* constituyó un auténtico éxito.

<sup>511</sup> *El Pueblo*, 15 de marzo de 1917.

<sup>512</sup> *La Voz de Valencia*, 14 de marzo de 1917.

Realiza, además, una interesante disertación sobre el género musical de la obra, que aunque en opinión del musicógrafo destile un carácter frívolo, no puede en absoluto catalogarse como opereta:

*La música de Mascagni, que anoche hizo su entrada triunfal (...) fue recibida con todos los honores a que su estirpe le da derecho. La partitura merece ser considerada mucho más ampliamente de lo que nos consienten el espacio y el tiempo de que disponemos. Digamos, como elogio supremo, que es muy digna del prestigioso nombre que ha recorrido triunfalmente todos los teatros del mundo. Mascagni ha hecho un nuevo alarde de su inspiración exuberante y de su absoluto dominio de la técnica con la partitura de “Le maschere” que anoche fue aplaudida con verdadero entusiasmo.*

*A pesar de la estructura de la obra no puede en manera alguna ser calificada de opereta en el sentido que suele darse a esa palabra con respecto a la música. “Le maschere” está muy por encima de la opereta. Es algo más noblemente digno, más considerable, más augusto, que hace sentir hondamente, a pesar de la frivolidad que le da carácter casi en su totalidad.<sup>513</sup>*

Tampoco los compositores belcantistas gozaban por entonces del crédito que antaño pudieron tener entre la crítica periodística valenciana. Prueba de ello son las siguientes opiniones expresadas por los cronistas de *Las Provincias* y el *Diario de Valencia* sobre Donizetti y su ópera *La favorita*. Ambas opiniones se inscriben en sendas críticas, sin firma, publicadas en los citados diarios a raíz de la representación celebrada el 13 de mayo de 1923:

*Las Provincias:*

*Se cantó anteanoche “La favorita” (...) Diremos que es un caso de supervivencia bien digno de ser notado. Y es lo curioso de esta supervivencia que no se debe, ni al pequeño, de*

---

<sup>513</sup> *Diario de Valencia*, 14 de marzo de 1917.



*inteligentes de los públicos, ni a la gran masa ignorante de los mismos, porque el éxito de esta clase de obras débese principalmente a los diletantes, a los que sabe a medias las cosas de música, los cuales hacen perdurar las composiciones. Hoy vuelve a tener actualidad el juicio de Teófilo Gautier, dado cuando se estrenó la ópera (en París en 1840), diciendo que no despertó gran entusiasmo y añade, refiriéndose al autor, que “tiene facilidades, felices melodías, pasajes bien escritos para las voces y cierta brillantez, pero hállanse a cada paso melodías de pacotilla, frases usadas y triviales y cierta negligencia precipitada, que se lo perdonan en Italia, pero no en Francia...”<sup>514</sup>*

Diario de Valencia:

*La vieja ópera de Donizetti, a ratos tolerable y entretenida y en otros de una máxima banalidad...*<sup>515</sup>

Los dos cronistas aportan un diagnóstico coincidente: en la partitura de *La favorita* se alternan las luces y las sombras. El crítico del *Diario de Valencia* se refiere a *La favorita* como una *vieja ópera*. La música y la trama de las obras de Donizetti, en un tiempo tan del agrado del público, parecen ahora -a punto de completar el primer cuarto del siglo XX- meras reminiscencias del pasado. Esa sensación de anacronismo la experimentan también un amplio sector de la crítica y una buena parte de los aficionados con otros autores: Bellini, Meyerbeer... Sobre la ópera *La Africana*, de este último, llega a decir Salvador Ariño, crítico de *El Pueblo*:

*No se puede pretender que en estos tiempos el público aguante una tabarra como la ópera de Meyerbeer; molestos e incómodos los espectadores del segundo piso, con cuatro horas de representación...*<sup>516</sup>

---

<sup>514</sup> *Las Provincias*, 15 de mayo de 1923.

<sup>515</sup> *Diario de Valencia*, 15 de mayo de 1923.

Efectivamente, todo parecía indicar que a la *grand opéra*, encarnada sobre todo por Giacomo Meyerbeer, le estaba llegando su fecha de caducidad. Francisco Bueno corrobora esta tesis al afirmar:

*No se cuestionaba el arte de Meyerbeer, pero se le arrinconaba progresivamente, observando el musicógrafo la inadecuación de la “grand ópera” meyerbeeriana en el mundo contemporáneo, cada representación que transcurría haciendo acopio de méritos para su ingreso en el museo.*<sup>517</sup>

El estreno de *Thais*, acontecido el 4 de noviembre de 1919, propició que los cronistas musicales valencianos juzgaran concienzudamente la nueva ópera de Jules Massenet. Las críticas no fueron demasiado favorables. Quizás el crítico de *El Mercantil Valenciano* fue quien mostró una mayor disconformidad con el nuevo trabajo compositivo del autor galo. En su crónica, comparó *Thais* con las óperas de los compositores franceses más relevantes. La nueva obra de Massenet salió perdiendo en la comparación:

*Pertenece “Thais” a la numerosa serie de óperas de Massenet que sin rayar en lo extraordinario, tampoco tocan en lo vulgar (...) Páginas mediocres en las que la sagacidad del músico para buscar los grandes asuntos literarios no tuvo gran fortuna al traducirlos al pentagrama, quizá porque su ideal artístico era de más bajo vuelo que los de los poetas a cuyo amparo puso su inspiración. Verdaderas obras maestras como “Manon” y “Werther” (...) no tiene en su haber Massenet. El resto de sus óperas puede compararse a una bandada de palomas de vuelo ligero, elegante, clásico, que rodean las torres de “Notre Dame”, sin remontar juntas el vuelo sobre ellas, como pudo remontarlas el creador de “Fausto” (Charles Gounod). Y aún en estas dos óperas jamás llegó a la expresión dramática de Bizet ni a la*

---

<sup>516</sup> *El Pueblo*, 16 de mayo de 1923.

<sup>517</sup> BUENO CAMEJO F. C.: *Historia de la Opera en Valencia...*, Op. cit., p. 33.

*grandeza orquestal de Saint-Saens. Un crítico francés ha llamado a Massenet “un expresivo de la sensualidad, un poeta de la caricia, un músico que encontró su inspiración en el siglo XVIII”. Nada más exacto; Massenet entiende el drama musical tal como Racine entendió la tragedia clásica, de un modo lírico, puramente académico, con el academicismo de los poetas áulicos de la corte francesa, en cuyas obras hasta la pasión se sometía al freno de los preceptos inmutables rígidos de la retórica (...).”Thais” carece de originalidad y de elevación melódica; el elemento sinfónico carece de vida y de grandeza; la música con que vistió Massenet la leyenda de Anatole France es agradable y delicada; pero casi diríamos también que enfermiza y mórbida. No se ve en “Thais” más que al técnico que conoce todos los procedimientos y al artista de extremada sensibilidad.<sup>518</sup>*

La crítica que publicó el *Diario de Valencia* con la firma de Gomá incidía en las luces y las sombras de la obra de Massenet. El desequilibrio que se manifiesta en la producción operística de compositor francés está causado, según Gomá, por el ansia de abarcarlo todo:

*Massenet, como tantos otros operistas, no supo cantar el “aria de la limitación”; no se atuvo a las modalidades de su temperamento. Todo lo escribió: trágico, cómico, sentimental, monumental y miniaturesco. Y desde las nobles invectivas de “El Cid” a la desesperada tristeza de “Werther”, desde la suave amenidad de “El juglar de Nuestra Señora” –que muchos consideran la mejor partitura de Massenet- a la graciosa delicadeza de “Manon”, Massenet ha conducido su melodioso estro por los más encontrados ambientes. Sin embargo, sus gestos propios, sus mejores matices, se encuentran en los momentos de leve y apacible sentimiento, o de menuda gracia elegante, o de dulce pasión. Todo ello sin extremos intensos de exaltada pintura, sino a la manera de un fino acuarelista que busca solo amables soluciones y que incluso, a veces, digámoslo, no sabe evitar una insinuación de banalidad.*

*Cuando Massenet traspasa el dintel de su musical mansión y es, por la fatalidad de los argumentos y las situaciones, cosa corriente en todas sus óperas, aparecen la mediocridad, la pobreza expresiva y aun la vulgaridad; a los detalles de buen gusto reemplazan las melodías*

---

<sup>518</sup> *El Mercantil Valenciano*, 5 de noviembre de 1919.

*ampulosas y de escasa médula; a los ingeniosos conceptos, la trivialidad con petulante máscara (...)*<sup>519</sup>

El cronista de *La Voz Valenciana*, E.B., coincide con la opinión de los anteriores musicógrafos en señalar que *Thais* no está entre las mejores obras de Massenet:

*De la producción de Massenet hay que decir que sin perder la música el sello de la casa, no alcanza la grandeza e inspiración de otras del mismo autor.*

*La delicadeza, el dulce gemir de de los violines, los arrullos de una melodía tierna y fácil, son patrimonio del músico francés, que ha sabido dar un carácter de amorosidad a su labor (...)*

*En “Thais” hay pasajes deliciosos (...) Pero a pesar de ello y de las agradables melodías que brotan de las cuerdas de los violines, no es una obra de las que corren por todos los escenarios. Y si alguna vez llega, como ayer, es merced a la imposición de una gran fuerza artística (...) Como antes indicamos, la ópera de Massenet ha de estar sujeta a la artista que la interprete (se refiere el cronista a la soprano Genoveva Vix)*<sup>520</sup>

El crítico anónimo de *Las Provincias* fue más benevolente en el juicio de la nueva ópera de Massenet. Su crónica aporta algunos datos de interés como el origen etimológico del nombre *Thais*, pero hace una valoración muy superficial de la partitura:

*La ópera que anoche se cantó por primera vez en Valencia, fue estrenada en París en 1892. Como se ve, ha tardado un poquito en llegar a estas costas de Levante. Pero en cambio nuestro público ha tenido la gran suerte de de escuchar el estreno de esta obra cantada por Genoveva Vix (...)*

---

<sup>519</sup> *Diario de Valencia*, 5 de noviembre de 1919.

<sup>520</sup> *La Voz Valenciana*, 5 de noviembre de 1919.

*Sabido es que “Thais” (nombre griego que se aplica a un género de mariposas) es un personaje fabuloso, una cortesana egipcia, cuya conversión al cristianismo fue narrada en verdad por un obispo de Rennes, hacia el siglo XII.*

*Reproducida varias veces esta historia, llegó el libreto, que puso en música Massenet. Y ha resultado la ópera que el público aplaudió ayer. Obra de fácil inspiración, clara, con momentos apasionados unas veces, pintorescos otras, y siempre llenas de interés.<sup>521</sup>*

La crónica de *El Pueblo*, sin firma, se limitó a desmenuzar el argumento de la obra sin entrar en otras cuestiones. De la música simplemente dice que es sencilla y elegante, y que contiene melodías muy bonitas:

*En la ópera de Louis Gallet, inspirada en una novela de Anatole France, la música del maestro Massenet, una acertada reproducción de los primeros tiempos del cristianismo, de aquella época en que se tenía a gala el no lavarse nunca para vencer las “tentaciones” de la carne. La lucha entre el fanatismo de una religión que aspiraba a derruir a los dioses helenos eternamente bellos, considerando inmoral su divina desnudez (...)*

*La música tiene melodías bellísimas y es, en su mayor parte, clara, sencilla y elegante, sin que en ciertos momentos oportunos deje de alcanzar vuelos majestuosos.*

*Un tema inspiradísimo y delicado, que refleja el hondo sentimiento pasional que se agita en aquellos dos personajes, se reproduce hasta el final rodeado de bellezas orquestales (...)<sup>522</sup>*

La *Correspondencia de Valencia* publicó una crítica, sin firma, en la que se constata que la ópera de Massenet fue acogida al principio con cierta frialdad para acabar triunfando. Del autor se comenta poco y de la música menos. El cronista se escuda en que para asimilar los valores artísticos de una ópera, y escribir una crítica de verdad, hay que escucharla y verla más de una vez:

<sup>521</sup> *Las Provincias*, 5 de noviembre de 1919.

<sup>522</sup> *El Pueblo*, 5 de noviembre de 1919.

*“Thais”, la obra de Massenet, se estrenó anoche en Apolo (...) Hemos dicho muchas veces, y una vez más es conveniente repetirlo, que no puede formarse juicio exacto de una ópera con solo asistir a una audición... y sin escuchar un solo ensayo de orquesta.*

*Con certeza sabemos la fecha del estreno, la vida y milagros de la “Cortesana de Alejandría”, contada por Anatole France; los méritos del ilustre músico autor de “Thais”... pero quedan a un lado esos detalles, para dejar paso al relato imparcial de lo que el cronista vio y escuchó anoche. Una crítica verdad de “Thais” no se escribe a vuela pluma.*

*La obra de Massenet, acogida en los primeros momentos con cierta frialdad, obtuvo un éxito resonante luego, y cuadro por cuadro mereció la aprobación del auditorio. Subrayaron los momentos musicales grandes ovaciones. Triunfó Massenet.<sup>523</sup>*

Así pues, fueron cinco las óperas de autores extranjeros que se estrenaron en Valencia durante el período de 1912-1923: *Tristan e Isolda* (1913) de Ricardo Wagner, *Le Maschere* (1917) de Pietro Mascagni, *Thais* (1919) de Jules Massenet, el *intermezzo Il Segreto di Susanna* (1920) de Ermanno Wolf-Ferrari y *Parsifal* (1920) de Wagner. Lamentablemente, el estreno de esta última ópera no pudo ser recogido por la prensa a causa de la huelga de tipógrafos que afectó a los periódicos valencianos durante el período que va del 9 de octubre al 5 de noviembre de 1920. Por esa razón no hemos podido valorar la incidencia que tuvo en el ámbito de la crítica musical valenciana.

A juzgar por la información de la que disponemos, *Parsifal* tuvo que estrenarse en el teatro Apolo entre los días 16 de octubre al 20 de octubre. Este dato lo colegimos de la información que aporta el almanaque de 1920 del diario *Las Provincias*. Allí se notifica la inauguración, el 16 de octubre, de una temporada de ópera a cargo de la compañía de María Llácer-Ercole Casali y entre las obras que esta compañía tenía previsto representar figuraba *Parsifal*, en lo que supondría su

---

<sup>523</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 5 de noviembre de 1919.

estreno en Valencia. Sabemos además que tuvo que ser antes del 30 de octubre de 1920 porque, según consta en los archivos del Teatro Gayarre de Pamplona, la citada compañía realizó la primera función ese mismo día en el coliseo navarro, escenificando *La Walkyria*.

Nos restaría comentar el estreno del *intermezzo Il Segreto di Susanna* (30 de abril de 1920) de Ermanno Wolf-Ferrari. En general, la crítica periodística valenciana acogió muy positivamente esta obra, realizando en la mayoría de los casos un análisis del compositor más profuso de lo habitual al tratarse de un estreno. El musicógrafo de *Las Provincias* aportó el siguiente testimonio:

*Entre los actuales compositores italianos que procuran llevar el arte del país por los modernos derroteros, figura en lugar eminente Hermann Wolf-Ferrari (...) Trátase de un delicado poema, gracioso, ligero, en donde la sencillez de la acción está sostenida por una música muy bien hecha, a la manera de "Hansel y Gretel" de Humperdinck. La fábula es de un humorismo delicioso (...) La obra no tiene partichelas de grandes dificultades, pero requiere en cambio unas condiciones de actores excepcionales.*<sup>524</sup>

El cronista de *El Mercantil Valenciano* destacó la modernidad de la obra, aún reconociendo que seguía las directrices de la escuela operística italiana más clásica:

---

<sup>524</sup> *Las Provincias*, 1 de mayo de 1920.

*Wolf-Ferrari ofrece en “El secreto de Susana” una página moderna, dentro de los cánones de la clásica escuela italiana, y triunfa en toda línea, como triunfó anoche en nuestro teatro Principal. La obra fue aplaudida al final con insistencia y unanimidad...*<sup>525</sup>

La crónica -anónima como la anterior- de *El Pueblo* recalcó la modernidad del autor y la calidad musical de la obra:

*Se advierte que el compositor está perfectamente impuesto en las corrientes modernas por la supeditación de los cantantes a la orquesta, a la que ha reservado el autor belleza de colorido y ambiente descriptivo del mejor gusto. La partitura es una preciosidad, de melodía inspirada y orquestada con aire singular.*<sup>526</sup>

Salvo *Tristan e Isolda*, ópera sobre la que hemos omitido cualquier referencia crítica en este capítulo, al haber sido ya analizada abundantemente en otros, han sido estudiados todos los estrenos de óperas de autores extranjeros ocurridos durante el período 1912-1923. El efecto que estos estrenos produjo en la crítica musical valenciana ha sido posible estudiarlo a partir de los testimonios recogidos por la prensa valenciana. Corresponde ahora abordar el análisis de la repercusión que tuvieron entre la crítica algunos estrenos de óperas españolas.

### **Los compositores de ópera españoles frente a la crítica: Manuel de Falla y Manuel Penella.**

---

<sup>525</sup> *El Mercantil Valenciano*, 1 de mayo de 1920.

<sup>526</sup> *El Pueblo*, 1 de mayo de 1920.



En el apartado de óperas españolas, analizaremos el estreno de dos obras: *La vida breve* de Manuel de Falla (1916) y *El gato montés* de Manuel Penella (1917). Aunque podrían añadirse algunas más, he decidido incluir en este análisis sólo las dos citadas, cada una por un motivo pertinente: *La vida breve* porque es obra del compositor español más importante del siglo XX y *El gato montés* porque, aun estando más cerca del género lírico popular, tuvo un gran impacto en la crítica y el público valencianos.

La crítica periodística valenciana –a diferencia de lo sucedido con *El amor brujo*– aclamó unánimemente el valor artístico de *La vida breve*. El musicógrafo de *Las Provincias* remarca el nuevo estilo musical que aporta esta obra y añade que puede ser el germen para la creación de la ópera española. Contrapone su discurso musical a la música rancia que mayoritariamente se hace en España en esos tiempos:

*Representa dicha obra una orientación moderna (por lo que a la música se refiere), un paso decisivo para la creación de la ópera española. En el extranjero, el nombre del compositor, se reveló hace poco en dicha obra, y rápidamente le conquistó una reputación. Las revistas y diarios extranjeros empezaban a ver en el teatro lo que ya en la música puramente instrumental les ofrecieran los Albéniz, los Granados y los Manén: un arte castizo, hispano de veras, y de altos vuelos. Realmente así es: el maestro Falla, como los compositores de la moderna escuela española, han adquirido en el extranjero una sólida reputación, precisamente porque han dejado de lado esa música callejera, chabacana, ese españolismo de pandereta, mercancía menuda, música de “camelot”, que tanto perjuicio nos ha causado en el mundo culto, presentándonos como raza incapaz de sentir el gran arte, ni de expresar sentimientos propios con música propia. Por fortuna ya se va rectificando, y gracias a los maestros a que nos referimos, España va teniendo un nombre respetado por fuera. “La vida breve” constituye, pues, una partitura de primer orden: color, vida, ambiente, sentimiento castizo, inspiración, una paleta riquísima de colores, armonías atrevidas y nuevas, instrumentación admirable (...)*

*Esta obra (...) daba una nota sinceramente, verdaderamente hispánica, que era una verdadera revelación.*<sup>527</sup>

*Mascarilla*, crítico de *El Mercantil Valenciano*, alaba la sinceridad del arte de Falla y la austeridad de recursos que caracteriza su obra. La música del compositor gaditano evoca el alma popular española:

*La partitura del maestro Falla es soberanamente bella desde el principio hasta el fin, de una intensidad dramática conmovedora y hondamente sentida y sin efectismos que la desvirtúen, ni formas rutinarias a retirar. Toda ella se desliza con naturalidad, con exquisito arte, y el mejor título que tiene a nuestra consideración es el de ser una obra netamente española, que hace revivir el ambiente regional de Andalucía; pero sin imitaciones vulgares, sino con las esencias más puras y más características del alma popular (...)*

*Ni los trazos melódicos de los caracteres dibujados de un modo admirable, ni las dulces armonías que acarician y mecen los cantables, ni los efectos de contrapunto que enriquecen el fondo orquestal y que son la revelación de un músico superior que siente el arte y da de él una idea justa y apropiada al personaje, a los momentos en que éste actúa y el ambiente y lugar de la situación, con procedimientos sinceros y honrados que excluyen falsos recursos y efectos de simular.*<sup>528</sup>

El cronista de *La Correspondencia de Valencia* resalta igualmente el carácter profundamente español de esta ópera, destacando al mismo tiempo que su música huye del aplauso fácil:

*Ayer tarde se estrenó en este teatro (Principal) una obra de música francamente española, y que venía precedida de éxito mundial.*

---

<sup>527</sup> *Las Provincias*, 9 de febrero de 1916.

<sup>528</sup> *El Mercantil Valenciano*, 9 de febrero de 1916.

*Y es que el maestro Falla orienta su música sin tener en mente el éxito callejero, dejándose llevar de su inspiración y escribiendo sentidas páginas musicales que llegan a lo hondo.*<sup>529</sup>

Salvador Ariño, de *El Pueblo*, reconoce –detalle relevante para comprender la naturaleza de la función crítica en este contexto- que él como crítico *juzga por impresión* y que en este caso la impresión le dicta que los nuevos derroteros de la música teatral española van a ir por el camino trazado ahora por Falla. Ese nuevo rumbo, según Ariño, sigue la estela de Wagner mediante un lenguaje musical novedoso, pero tiene un hondo carácter español:

*En este sentido es indudable que Manuel de Falla no ha defraudado las esperanzas de los inteligentes. El gacetero no lo es, juzga por impresión, la que le ha producido una sola audición de la ópera, que o mucho nos equivocamos, o impedirá a cuantos intenten incorporarse a las corrientes musicales modernas en el teatro –estimamos por moderno a Wagner, sus procedimientos y método-, impedirá, decimos, construir romanzas, y dúos y arias con soluciones de continuidad, “pezzos” que acaban en punta, cual la rúbrica en las epístolas, buscando el aplauso del espectador ingenuo.*

*La música de “La vida breve” parécenos un poema sinfónico, en que el cantante se subordina a la orquestación, a la técnica del compositor, que sin el prurito de imitar al coloso de Bayreuth marcha por los derroteros que aquel trazara. Flota el hálito wagneriano en aquella romanza de tiple, genuinamente española, como en el dúo que sigue con el tenor; y estéticamente, artísticamente considerada, sin dejar de ser música nuestra se advierte una modalidad nueva importada...*<sup>530</sup>

Aparte de *La vida breve*, he considerado pertinente analizar el estreno de *El gato montés*, obra considerada por su propio autor, Manuel Penella, como una *ópera*

<sup>529</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 9 de febrero de 1916.

<sup>530</sup> *El Pueblo*, 9 de febrero de 1916.

*popular en tres actos*. La concepción musical y la estética general de esta obra se basan en principios totalmente contrapuestos a los que usa Falla en *La vida breve*. La crítica periodística valenciana, sin llegar al grado de elogios que suscitó la ópera de Falla, evaluó positivamente el producto artístico salido exclusivamente de la mano de Penella (tanto el libreto como la música son de este autor). Dejando de lado diferencias de estilo, lo que de verdad distinguió una obra de otra fue la aceptación que encontraron en el público: una pasó sin pena ni gloria y la otra, *El gato montés*, consiguió un éxito atronador. Para Francisco Bueno, las claves del éxito de esta *ópera taurina* hay que buscarlos en el cóctel que Penella supo mezclar muy bien:

*Las claves del éxito de “El gato montés” radican en su carácter vocacional –que no formal- de zarzuela; el costumbrismo taurino y la trama efectista y trágica, de apasionamiento un tanto macabro, del libreto; y sobre todo, la facilidad, inventiva y popularidad melódica del compositor, Manuel Penella Moreno.<sup>531</sup>*

La reacción del cronista de *Las Provincias* al estreno de *El gato montés* fue muy favorable. Su crónica puso de manifiesto los problemas existentes entre la crítica para encorsetar exactamente la obra en el género operístico. Ensalzó, asimismo, los valores típicamente castizos que su música transmite:

*Bien pude estar contento el compositor, por haberse visto glorificado como pocas veces recordamos haber visto dar loor a ningún maestro.*

*La obra representa, desde cierto modo, una resurrección del género zarzuela grande...hasta cierto punto. El estilo españolístico, la calidad de la música y de la*

---

<sup>531</sup> BUENO CAMEJO F. C.: *Historia de la Opera en Valencia...*, *Op. cit.*, p. 198.

*instrumentación, las proporciones del libro, todo hace una obra típica. El título de ópera” está justificado si se considera que todo el libro está acompañado de música: no hay hablados. Pero por el aire de españolismo “sui generis” que tiene, su aspecto peculiar, quisiéramos que el género castizo por excelencia, el español de veras, la zarzuela, fuese tan grande como la ópera más grande. De todos modos, como ópera verdadera puede tenerse la de ayer, y ópera de las que producen mayores satisfacciones a su autor y a los intérpretes, por cuanto reciben enseguida el sufragio más favorable, más caluroso, que se pudiera soñar.<sup>532</sup>*

El crítico Quintana de *El Mercantil Valenciano* alude en su crónica a los mismos aspectos reseñados en el texto anterior: la exaltación de un ambiente popular español a través de una música fácil y con sabor castizo. Elogia también el afán creativo de Penella que no entiende de límites ni cortapisas:

*Un aplauso a Manolo Penella. Un aplauso por su audaz optimismo; porque no se encuentra todos los días a un músico que, mimado por la suerte, sea tan perseverante y tan fiel a ella, que a diario le rinda el tributo del trabajo para que no le sea esquiva.*

*Es digno de admiración un hombre así. En sus andanzas trasatlánticas se ha sacudido la modorra espiritual de la raza, y ha incorporado a su fantasía meridional esa incredulidad en lo imposible, que en el nervio de otras razas más jóvenes, más luchadoras y dispuestas siempre a llevar en la práctica aun lo más inverosímil, sin duda porque en el fondo de su pensamiento se alberga la seguridad de que lo que el hombre concibe puede el hombre realizarlo (...)*

*Ahí tenéis explicado por qué ahora Penella sale con una ópera popular. El cree que escribir una ópera es cuestión de proponérselo, y la escribe y la representa y obtiene un éxito grande, porque todos apreciamos esta ardiente y noble ambición del joven maestro en ir cada día un poco más allá, y eso siempre es digno de alabanza y de aplauso. Es por lo tanto, el triunfo de “El gato montés” un triunfo personal de Penella (...)*

*La música. Ha dicho el autor que se trata de una ópera popular, y aunque es difícil desentrañar lo que esto significa, traslucimos que el pensamiento del músico ha sido el hacer una obra de melodías fáciles y de fácil ornamentación orquestal. Si es así, también ha triunfado Penella en lo que se proponía, porque en su obra predominan las coplas, todas ellas de sabor andaluz. Abunda la obra en recitados, sin duda para acentuar el interés de la acción, y en detalles descriptivos de agradable sonoridad. Son dignos de aplauso muchos números de la obra, entre ellos un alegre pasacalle, que sirve de intermedio en el segundo acto, y el intermedio de violoncellos del acto tercero, al que se puede perdonar el parecido*

<sup>532</sup> *Las Provincias*, 23 de febrero de 1917.

con la serenata de “*La bella fanciulla*”, en gracia a la habilidad con que está tratado en esta obra.

*En resumen: una muestra de la ductilidad de talento de Penella.*<sup>533</sup>

Luis Piver, en *La Voz de Valencia*, insiste en el tema de la catalogación de la obra como ópera y la califica de *espagnolada*. No aporta ningún dato ni opinión novedosa sobre los rasgos intrínsecos de la música de *El gato montés*:

*Ópera española la titula su autor y, efectivamente, hay que reconocer que le son aplicables, unos más que otros estos...calificativos.*

*Comencemos por manifestar que se trata de una “espagnolada”, obra hecha casi expresamente para la exportación, en la que se pinta con vivos colores la España de pandereta, la de bandoleros, gitanos, chulos y toreros. Bajo este punto de vista (y teniendo en cuenta que “El gato montés”, por su ambiente y desarrollo ha de representarse cientos de veces en España y América), el cronista no puede menos de lamentarse de que, una vez más, se vaya a pasar por todos los escenarios del mundo una España irreal que, al fin y a la postre, bien poco viene a honrarnos.*<sup>534</sup>

La crónica del *Diario de Valencia*, firmada por V.M. (Vicente Marín), es un auténtico panegírico dedicado a Penella. Del apartado musical se dice poco:

*“El gato montés”, ópera española en tres actos, ha constituido un triunfo colosal para el joven maestro Penella, desde el punto de vista de autor dramático y musical (...)*

*Quisiéramos disponer de tiempo y tranquilidad suficiente para analizar la inmensa labor musical llevada a cabo por el maestro Panella, quien sirviéndose especialmente de los*

<sup>533</sup> *El Mercantil Valenciano*, 23 de febrero de 1917.

<sup>534</sup> *La Voz de Valencia*, 23 de febrero de 1917.

*temas y aires andaluces ha tejido una verdadera filigrana de música retozana y alegre, con la que ha enlazado varios números inspiradísimos, de factura irreprochable.*<sup>535</sup>

También es efusivamente laudatoria la crónica que publica *La Correspondencia de Valencia*. Este texto, como el anterior, aporta una somera descripción de lo que fue la función y de toda la parafernalia que rodeó al estreno de *El gato montés* (No olvidemos que los beneficios del estreno iban destinados a erigir un monumento al compositor valenciano Salvador Giner, maestro de música del propio Penella). Escasa atención también al análisis específico del mensaje musical:

*Y comenzó la representación de “El gato montés”, ópera popular, y fue de éxito en éxito cada trozo musical.*

*Decir más de la obra estrenada anoche, significaría tiempo y espacio. Hemos recogido esta ligera impresión antes de oír de labios de su autor que no era su obra definitiva, de anunciar que su música es muy española (...). Allá Penella con su afirmación y los críticos examinando técnicamente su última obra.*<sup>536</sup>

El texto de Salvador Ariño en *El Pueblo* desvela las inquietudes que existían antes del estreno sobre la obra de Manuel Penella. En ciertos ambientes musicales valencianos se veía con incertidumbre que un compositor tan joven como Penella, paisano además, fuera capaz de salir airoso de semejante empresa. Se pregunta, por otra parte, Ariño si *El gato montés* puede llamarse ópera española:

---

<sup>535</sup> *Diario de Valencia*, 23 de febrero de 1917.

<sup>536</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 23 de febrero de 1917.

*Los suspicaces, bordeando la envidia o el despecho, diputaban de audacia inconcebible el paso dado por un músico paisano, valencianísimo. No está mal eso de guarecerse a la sombra del árbol frondoso de Salvador Giner; siempre es un pararrayos, por el aquel de que los productos del espectáculo se destinan al monumento del maestro.*

*Ni pararrayos ni habilidades, ni nada. El maestro Manuel Penella no ha hecho una obra grande, perfecta: a un espíritu tan sutil, a un hombre tan avisado como Penella, no puede ocultársele esta verdad.*

*El éxito ha sido superior a los mayores optimismos; quizá más de lo que el propio Penella imaginase; excesivo lo llamaríamos si juzgásemos al compositor fácil a no estimar las demostraciones de entusiasmo en su justa medida. Penella es un temperamento musical que, claro es, no equivale a un creador inspirado en todo momento (...)*

*¿Es esto la ópera española? ¿Debe ser así la ópera española? Hablen los técnicos, los profesionales. El gacetillero cree haber reflejado con relativa fidelidad el espectáculo que ha presenciado. Penella, no cabe dudarlo, es un temperamento musical, un estímulo, un acicate para sus colegas y compañeros en el Arte.<sup>537</sup>*

No existen dudas de que *El gato montés* supuso un éxito resonante para Penella, pero no menos clamoroso fue el triunfo que obtuvo Serrano con *La Canción del olvido*. Y en este caso, no hay dudas con el género de la obra: es una zarzuela.

### **La crítica y los compositores de zarzuela: Serrano, Penella y Lleó.**

Los críticos valencianos de la época de haber tenido que designar a su compositor de zarzuela predilecto, seguro que el elegido hubiese sido José Serrano. Hacemos nuestra la frase de Quintana, crítico de *El Mercantil Valenciano*, que tras el estreno en Valencia de la zarzuela *¡Si yo fuera rey...!* proclamó en un elocuente titular de prensa: *Serrano, rey.*<sup>538</sup>

Pudo darse entre los críticos algún criterio discordante al respecto, pero si lo hubo no fue por su música, ni por su talento creativo, sino por sus veleidades

<sup>537</sup> *El Pueblo*, 23 de febrero de 1917.

<sup>538</sup> *El Mercantil Valenciano*, 10 de abril de 1913.



comerciales y por los distintos conflictos profesionales en los que se vio envuelto. Los críticos musicales supieron reconocer en Serrano una especial sensibilidad para captar la esencia de la música castiza y para conectar con los gustos del público. De hecho, Serrano fue el revitalizador de la zarzuela en un momento en que parecía declinar.

La crónica de *Las Provincias* resaltó que la zarzuela de Serrano, con libreto de Fernández Shaw y Romero, suponía la recuperación del mejor género lírico. En un párrafo de la crítica se insinúa la confrontación que enfrentó al compositor valenciano con la Sociedad de Autores:

*Anoche fue día de gran gala para este teatro, y para el género de la zarzuela (...)*

*Fernández Shaw y Romero, con el compositor valenciano, daban el más solemne mentís a cuantos pudieran afirmar (tales eran los ejemplos que a diario nos agobiaban), que en España el teatro lírico vivía de sandeces, chupones y de descaradas agresiones al género vienés. ¡Ah, esos “maestros” que cobran trimestres por profanar indignamente partituras austriacas (¡qué sabrán estos tales de lo que es una instrumentación!), para cobrar unas perras por la... apropiación, esos “geniales” a quienes la imbecilidad pública otorga triunfos. ¡Cuán lejos, esa hampa que nos desprestigia ante el extranjero, se halla de Serrano, quien escribe sus notas procurando ser español, sin meter la mano en el bolsillo de nadie, y atendiendo a escribir lo que siente, sin ambajes (sic) ni rodeos! (...)*

*Precisa decirlo bien claramente: mientras los industriales de la escena la acaparan con fementidas producciones, mientras se crean trusts o “sanedrines”, en donde el arte perece gracias a la cobarde complicidad de las gentes y de... otras del oficio; mientras se considera cosa infeliz (en realidad se desprecia... porque nos se puede; muchas veces el desprecio es el arma de los fracasados), escribir zarzuelas de verdad, mientras todo eso sucede, he aquí que se vislumbra una luz diáfana, clarísima, que brota de espíritus no maleados, de lamas que sientan honrada y profundamente la dignidad del arte castizo, y nos sirvan una obra llena de atractivos verdaderos, de intentos originales, con orientaciones castizas (...)*

*La partitura de Serrano presenta méritos positivos. Nosotros admirábamos al joven maestro que ha luchado contra los mercaderes del arte y que responde a la guerra que le hacen ciertos “genios”, como respondió en otro tiempo Chapí, escribiendo música muy bella*

*que el público aplaude a más y mejor. Todas las cualidades de Serrano, depuradas, se presentaban ayer admirablemente.*<sup>539</sup>

Mascarilla escribió la crítica musical de *El Mercantil Valenciano*. Es curioso que tanto en esta crónica como en la anterior de *Las Provincias* se resalte mucho la contribución de los autores del libreto, Fernández Shaw y Romero. No es habitual. El texto subraya además los aciertos de la música de Serrano:

*Los autores de esta obra, Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw, son dos jóvenes periodistas madrileños que por primera vez han escrito para el teatro, y bien se puede afirmar que en quienes así empiezan puede el teatro tener fundadas esperanzas y el arte dos glorias futuras (...)*

*“La canción del olvido” es una obra impecable, de un ambiente romántico y poético que recuerda nuestras comedias clásicas (...)*

*El maestro Serrano ha escrito para “La canción del olvido” una de sus más bellas partituras, una partitura en la que hay gran variedad de temas y matices, sobresaliendo la canción del olvido que da título a la obra y motivo a la partitura, y que es una inspirada página musical.*<sup>540</sup>

Vicente Marín, firma con sus iniciales V.M., una crónica tremendamente elogiosa hacia Serrano y su obra. El cronista instituye a Serrano del honor de ser el *cantor* de la tierra, el músico del pueblo valenciano. No hay tampoco un análisis técnico de la parte musical, sólo una reiteración de enaltecimientos y de palabras como *inspiración, maestría en la instrumentación...*:

---

<sup>539</sup> *Las Provincias*, 18 de noviembre de 1916.

<sup>540</sup> *El Mercantil Valenciano*, 18 de noviembre de 1916.

*Anoche el joven maestro nos hizo sentir arte de verdad; se mostró creador de una música suya, de factura tan nueva y original, que no admite comparación con tanto como el maestro tiene escrito; toda la partitura es un raudal de inspiración (...)*

*La suma de bellezas que Serrano con su fecunda inspiración ha sabido colocar sobre el pentagrama, nos permite extendernos ni hacer un estudio detenido de cada uno de los inspiradísimos números de que se compone la obra y, por consecuencia, nos limitaremos a consignar lo más saliente.*

*En el primer cuadro merece mencionarse una canción del barítono, en la que se ve al maestro dominando a maravilla la técnica musical, y sobre todo su maestría en la instrumentación.*

*Al final de este cuadro se canta la “Canción del olvido”, y constituye toda ella un verdadero poema musical, en el que Pepe Serrano hace gala de su portentosa inspiración, con la que ha logrado reunir un conjunto dulce, melódico, hermosísimo, cuyas últimas notas hacen instintivamente juntar las manos del espectador, que subyugado ante tanta belleza, aclamó con delirio al gran maestro (...)*

*Los restantes números musicales no decaen en lo más mínimo, siendo, la característica de esta obra musical de Pepe Serrano la inspiración más delicada, unida a una instrumentación impecable (...)*

*Al finalizar la obra la ovación fue delirante e interminable.<sup>541</sup>*

La crítica de Juan Gisbert (firma J.G.) en *El Pueblo* se limita como la mayoría de las anteriores -además de realizar una sinopsis del argumento de la zarzuela y remarcar la aportación a la obra de los autores del libreto y de los intérpretes- a glorificar la figura de Serrano, soltando una retahíla de loas a la música de *La canción del olvido*:

*De la música ¿qué hemos de decir? Sencillamente admirable. En ella puso el eminente maestro su alma entera. La partitura está repleta, rebosante de inspiración, y de ternura; toda ella es fuente cristalina que rumorea amores, que se desborda en momentos de pasión y que siempre se resuelve con un encanto y una belleza que conquista y conmueve.*

*Desde el preludio, condensación de todas las bellezas musicales de la obra hasta el final, no decayó ni un momento el interés del público y su entusiasmo, ni las ovaciones dejaron de estallar (...)*

---

<sup>541</sup> *Diario de Valencia*, 18 de noviembre de 1916.

*Se repitió el preludio, se repitió “La canción del olvido, se repitió la romanza del barítono, se repitió tres veces la rondalla de soldados napolitanos que van a la guerra, se repitió la serenata del paje a la cortesana Flora y no se repitió el dúo extraordinariamente grande y hermoso porque la representación llevaba ya dos horas invertidas.*

*El éxito de “La canción del olvido” fue de los más grandes que hemos presenciado (...)*<sup>542</sup>

El diario *La Voz de Valencia* no publica crítica del evento. Sí *La Correspondencia de Valencia* que aporta en sus páginas un texto anónimo, mucho más breve que los anteriores. La crónica de este periódico se ciñe al guión de las anteriores: una introducción sobre lo que supuso en cuanto a acontecimiento musical y social en Valencia, un corto comentario sobre los autores literarios de la obra, un somero resumen del argumento y de la contribución de los intérpretes y, por último, las alabanzas de rigor al maestro Serrano. Destacamos los comentarios más significativos referentes a la música de la zarzuela:

*Con letras encarnadas anunciaba el cartel del teatro Lírico “La canción del olvido”; con letras de oro puede anunciarse desde hoy el título y el nombre de los autores de esta producción que anoche hizo sacudir el alma valenciana (...)*

*Para el libro estaba indicada la colaboración de Pepe Serrano, pues nadie como él puede llevar al pentagrama, y convertir en números inspirados, aquellas situaciones soñadas por la fantasía de los jóvenes poetas.*

*Y desde el preludio, inspirado tema de la obra, hasta las notas finales, fue aquello una ovación continua.*<sup>543</sup>

---

<sup>542</sup> *El Pueblo*, 19 de noviembre de 1916.

<sup>543</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 18 de noviembre de 1916.

Además de *La canción del olvido*, el maestro Serrano estrenó en Valencia varias zarzuelas y otras obras de carácter lírico (sainetes, operetas, revistas musicales, etc.) entre los años 1912-1923: *El carro del sol* (1912); *¡Si yo fuera Rey...!* (1913); *El amigo Melquíades*, junto a Joaquín Valverde hijo y *El rey de la banca* (1914); *El solo de trompa*, *La sonata de Grieg*, *El rey del corral* y (1916) *La canción del soldado* (1917), *Los leones de Castilla* (1920) y *El Príncipe Carnaval* (1921).

Otros compositores de zarzuela que, a juzgar por las críticas, gozaron del reconocimiento de la crítica fueron: los ya fallecidos Federico Chueca, Joaquín Valverde y Manuel Fernández Caballero; los consagrados Ruperto Chapí y Tomás Bretón; y aquellos que van despuntando como Amadeo Vives, Jerónimo Jiménez, Pablo Luna y Jacinto Guerrero. Mención aparte merece José María Usandizaga que estrenó en Valencia su obra más conocida *Las golondrinas* (calificada por su propio creador como ópera) el 21 de enero de 1915, con un éxito extraordinario de crítica y público. Pocos meses después, el compositor vasco fallecía a la edad de 28 años.

Además de esta selectiva lista de compositores españoles, otros muchos probaron fortuna en el mundo de la zarzuela. Como señala Roger Alier, entre los autores de zarzuela, hubo de todo:

*Los autores de zarzuela oscilaron entre un cuasianalfabetismo musical, generalmente acompañado de una sorprendente garra melódica, sin la cual no se explicaría su éxito- y la posesión de un oficio sólido y una capacidad a toda prueba.*<sup>544</sup>

---

<sup>544</sup> ALIER, R.: *La zarzuela, Op. cit.*, p.23.

Los compositores valencianos dedicados al género lírico tuvieron un mayor seguimiento en la prensa por su condición de autóctonos. Entre los que estrenan en este periodo (1912-1923) cabe citar a compositores como Miguel Asensi, Vicente Peydró, Tomás López Torregrosa, Luis Foglietti, Manuel Penella y Vicente Lleó. De todos ellos, sólo los dos últimos, aparte de Serrano, alcanzaron de verdad fortuna y fama, no sólo en Valencia sino en toda España.

De Manuel Penella, además del que fue su mayor triunfo (*El gato montés*), cabría reseñar otras producciones líricas que, aunque no sean estrictamente zarzuelas u óperas, estrenó durante el período 1912-1923: *Las musas latinas* (1913), *La isla de los placeres* (1916), *Las aventuras de Charlot* y *La historieta de Margot* (1917).

Vicente Lleó falleció a finales de noviembre de 1922. *El Mercantil Valenciano* le dedica, el día 29 de noviembre, un gran artículo en primera página con foto incluida. Firma el texto necrológico Vicente Fe Castell, quien, por lo que cuenta, debió ser crítico musical, además de amigo personal: *Estrenó en Valencia poco después, y yo le aticé un «palo» en el periódico*. También se publicaron necrológicas en el resto de periódicos valencianos.

El gran éxito para Vicente Lleó vino con *La corte del faraón*. Durante la etapa que abarca nuestro estudio el compositor de Torrent (Valencia) estrenó en Valencia varias obras pertenecientes al género lírico: *El cuarteto Pons* (1912), *La tirana* (1913), *La isla de los placeres* y *España nueva* (1914), *La reina gitana* (1916) compartiendo autoría con Rodríguez, *¡También la corregidora es guapa...!* (1918) y

*Bemoles y sostenidos* (1922); esta última con libreto de José María López (*Mascarilla*), crítico musical de *El Mercantil Valenciano*.

El hecho de ser valencianos era un factor que primaba positivamente en el juicio crítico de los cronistas locales. Sin embargo, ese apoyo se volvía en contra, si acaso con un plus de alevosía, cuando los autores respaldados defraudaban las expectativas iniciales de los musicógrafos de la prensa. Los tres compositores líricos valencianos más renombrados (por este orden: Serrano, Penella y Lleó) vivieron esa experiencia. Los tres optaron en un momento de su carrera profesional por ser dueños de su destino artístico, convirtiéndose en autores-empresarios.

Serrano no volvió a obtener otro éxito similar al de *La canción del olvido* hasta el final de su carrera con *La Dolorosa* (1930). Las obras estrenadas después de *La canción del olvido* fueron duramente fustigadas. Ahí están los ejemplos de las zarzuelas *Los leones de Castilla* (1920) o *El Príncipe de Carnaval* (1921). Se puede afirmar que el maestro de Sueca siempre contó con el respaldo del público valenciano, pero no ocurrió lo mismo con la crítica.

¿A qué se debe el cambio de criterio de la crítica musical – o mejor dicho, de un importante sector de la crítica- que unas veces idolatra a Serrano y otras le cuestiona e incluso llega, en algunos casos, a vilipendiarlo? Algunos críticos recriminan al compositor valenciano su proclividad al recurso musical fácil y a libretos teatrales excesivamente ramplones. También valoran negativamente la faceta empresarial de Serrano que le hace embarcarse en proyectos más orientados al éxito comercial que al interés artístico. La crítica se vuelve contra Serrano en diferentes momentos de su trayectoria y la respuesta a esa postura –por oscuras, o no tan oscuras, razones que

algunos (incluido el propio Serrano) quieran buscar- es, a mi parecer, sencilla: la crítica juzga el valor musical de sus obras y, en determinadas ocasiones, ese valor no se ajusta al enorme talento acreditado por este compositor en otras de sus producciones artísticas.

La relación de Serrano con los críticos valencianos pasó por diferentes episodios de amor-odio a lo largo de su carrera artística. Pero definitivamente, para la prensa valenciana, Serrano siempre fue ese hijo pródigo, al que se le perdonan sus fechorías y sus caprichos cuando de tanto en tanto regresa al redil.

Igual ocurrió con Manuel Penella, Vicente Lleó y otros autores líricos que tras algún triunfo de resonancia intentaron enfocar su carrera preocupados más por la vertiente comercial de sus proyectos que por su calidad artística.

El caso de Manuel Penella Moreno es particularmente significativo. Tras el gran éxito de *El gato montés*, el autor valenciano, inquieto y emprendedor como pocos, se limitó a pasear sus espectáculos por tierras americanas y a presentar de vez en cuando en España sus nuevos trabajos artísticos. Ya lo avisó el día del estreno de *El gato montés*, cuando al final de la representación, sobre el proscenio del teatro Principal, tomó la palabra para referirse a su admirado maestro Salvador Giner y dijo: *El maestro Giner, con mi carácter, se hubiera comido el mundo.*<sup>545</sup>

Tras el nuevo rumbo de Penella, con producciones cada vez más alejados del género lírico tradicional, se sucedieron los desencuentros del autor con una gran parte de la crítica periodística valenciana. Uno de esos desencuentros lo encontramos transcurrido justo un mes de su triunfo apoteósico en el Principal: el 22

---

<sup>545</sup> *El Pueblo*, 23 de febrero de 1917.



de marzo de 1917 se estrena *Las Aventuras de Charlot*, en el teatro Apolo. Música y libro son de Penella, como es habitual en este autor. La crítica, en general, se muestra implacable con esta obra. Especialmente duro con el autor valenciano es Quintana, crítico de *El Mercantil Valenciano*. El título de su crónica reza así: *Estreno de “Las aventuras de Charlot”, libro de Penella, música de Penella y ovaciones de Penella*. Transcribimos íntegramente el texto:

*¿Qué quieres, Penella? ¿Quieres una calle? ¿Quieres una estatua? Pide por esa boca, porque después de haber escrito lo de anoche, mereces un homenaje por tu valentía sin par.*

*Ahora, Manolo, hay que hacerte una ligera observación, y es la siguiente:*

*Aquí no somos indios; te hemos aplaudido; te hemos agasajado; hemos celebrado “tus cosas”, por que te queremos, por tu simpatía y por tu laboriosidad. Pero por lo mismo merecemos un poco más de afecto por tu parte. Considerarnos como un público estragado, sin gusto artístico, apto solo para ver pantomimas de circo y oír chistes de burdel, eso es algo expuesto. Anoche, a pesar de los aplausos de tu “claque”, el público demostró, unas veces con su silencio elocuente y otras con murmullos más elocuentes, que era indigno de un libretista y de un músico español aquello que estaba viendo y oyendo.*

*Un poco más de respeto al arte... y a ti mismo. Presentarnos una corrida de toros como la que el clown “Pichel” presentó hace veinte años; endosarnos chistes de libros pornográficos; tocarnos música de Chapí y Serrano un poco disfrazada, todo muy burdo y muy malo, eso, Manolo, está reñido con tu protesta contra los que hacen música “franco-germana”. Hay que hacer música española como tú dices; pero música española propia y no de los demás.*

*Anoche te aplaudiste tú mismo. Tu dinero te cuesta. Los demás, los que no somos de la claque, salimos lastimados del teatro, porque asistimos, no a una “españolada de pandereta”, sino aún peor: a una bufonada de barracón.*

*No, amigo Penella, no. El público tiene derecho a algo más serio y más artístico. Que no se me venga diciendo que ese género tiene público porque a eso responderé que también los “colóquis” y el “Ball de Torrent” tienen público que se ríe y alborota de gusto, y sin embargo, ni Chapí ni Serrano, ni Lleó han puesto música en su vida a un “colóqui” y a una bazofia de ese jaez.*

*Anoche el público tedio una muestra más de cariño. Tú debes corresponder con un intento noble, de más altos vuelos artísticos; tú debes ahora perseguir una obra como “Molinos de viento”, como “La noche de Reyes” como “La corte del faraón”, como obras de ese fuste, donde la originalidad, la inspiración y el buen gusto honran a sus autores.*

*Entonces podrás hablar de música popular y de música franco-germana. Porque una cualquiera de esas obras ha llegado al corazón del pueblo, y hay quien estrena cada semana y no encuentra una melodía original que agrade a la gente.*

*¿Qué así ganas dinero? ¿Qué con ese género se llena el teatro? Perfectamente: más dinero dio “La viejecita” “ella sola”; más dinero dio “Agua, azucarillos y aguardiente” “ella sola”; más dinero dio “La Verbena de la Paloma”, etc. Lo cual viene a demostrar que no es verdad eso de que el público prefiere este género de baja categoría artística. El público prefiere lo bueno; lo que pasa es que hay pocos que escriben esas cosas buenas.*

*Vamos, pues a ello, compadre. Si así lo haces, te perdonaremos la ofensa se anoche, y diremos que vuelves por los fueros de la buena música, de honrosa tradición española.*

*Te espero.<sup>546</sup>*

QUINTANA

A partir de la publicación de esta crítica, se produce una polémica en la prensa entre el crítico y el compositor. La polémica se hace notoria los días 28 y 29 de marzo con sendos escritos publicados en *El Mercantil Valenciano*. El primer escrito, del día 28, Quintana lo titula: *Función organizada por Penella-empresario en honor de Penella-autor*. El texto es una réplica de Quintana a unas supuestas declaraciones realizadas por Penella en la función realizada a beneficio suyo en el teatro Apolo, la noche anterior. El musicógrafo acusa sin tapujos a Penella de plagiar la música de otros autores y lo ilustra con ejemplos. Transcribimos íntegramente el texto porque no tiene desperdicio:

*¡Hombre, cuánto siento no haber ido anoche al teatro! Porque pasó una cosa preciosísima. Verán ustedes. Aplaudió la “claque” a Penella, salió éste, extendió la mano, y hecho el silencio, dijo (textual):*

*-No aplaudir que se va a enfadar el de EL MERCANTIL.*

*Ja, ja, ja (Ve usted como no me enfado)*

---

<sup>546</sup> *El Mercantil Valenciano*, 23 de marzo de 1917.

*Si yo hubiera estado en el teatro me hubiera levantado y después de extender las dos manos, hubiera dicho:*

*-Señor Penella: un servidor no se enfada porque a usted le aplauda la “claque”. El que se enfada es usted porque le he dicho un poquito de verdad al reseñar su pantomima “Aventuras de Charlot”.*

*Si usted quiere convencer al público, demuestre lo contrario de lo que yo le he dicho, y diga, por ejemplo:*

*“Ese pollo de EL MERCANTIL dice que yo no hago música original, y sí que la hago. Lo que pasa es que otros autores copian mi música. Ustedes creerán que eso que canta el barítono en “El gato montés” es la “Vecchia zamarra”. Pues es en efecto; sólo que Puccini “me afanó” la melodía. Ese pasodoble de la corrida de toros que ustedes están cansados de oír a la banda de Veteranos, también me lo usurparon cuatro años antes de escribirlo yo. Esa serenata de “La bella fanciulla” se la remití a Bizet mucho antes de venir yo a este pícaro mundo. Esa canción de los gitanillos me la adivinó Serrano hace tiempo y me la plantó en “Mal de amores”. Esa canción del barítono en el primer cuadro de “La niña mimada” le sirvió a Chapí para la canción de “Españita” en “La patria chica”. ¿Y para que seguir? Toda la música de mis obras es verdad que se ha oído antes; pero ¡ah, señores!, es que hay por ahí una serie de vivos que no se andan por las ramas, y se meten en el vedado ajeno con una frescura sin límites. Que conste que toda esa música franco-italo-hispano-germana la llevaba yo dentro, y no tengo la culpa de que otros se hayan aprovechado de ella antes de aprender yo a solfear. ¡Ejem, ejem! He terminado”.*

*La “claque” aplaudiría, se darían vivas de a quince céntimos, y un servidor quedaría apabullado y más corrido que una mona.*

*Pero mientras usted no demuestre que esa música es suya, el público, y yo con él, pensaremos que de ese modo pude usted hacer una obra cada semana ¡Para el trabajo que le cuesta! Por lo tanto, ¡a demostrarlo, pollito!*

*Lo demás es hablar por no callar. Y conste que yo no me enfado. En prueba de ello voy a darle una idea para hacerme daño, para que usted se desahogue en todos los sentidos. Estamos en miércoles. Pues bien: entre hoy y mañana puede usted escribir una obra titulada “La mano que aprieta de Quintana”. Después con un pasodoble de Lope, el “Visi d’arte” de Tosca y el “Eterno Genitor” de Giner, arregla usted la partitura...y me aplasta. Un servidor, entonces, muerto de rabia, pensará si se levanta la tapa de los sesos o “se fá un got d’horchata”. ¡duro amigo Puccini; digo Chapí; digo Bizet; digo, Penella!<sup>547</sup>*

QUINTANA

El 29 de marzo, *El Mercantil Valenciano* publica otro artículo, con la firma de Quintana, titulado *El derecho al pataleo*. En este texto, Quintana agradece el respaldo de Vicente Marcos Miranda, crítico musical del diario *El Pueblo*, en su

<sup>547</sup> *El Mercantil Valenciano*, 28 de marzo de 1917.

particular contienda periodística con Penella. El musicógrafo había firmado una crónica -con el título de *Despedida del maestro Penella* y publicada en *El Pueblo* el día anterior- en la cual criticaba las palabras pronunciadas por Penella al acabar la representación de *Las Aventuras de Charlot*. Este artículo es sumamente interesante porque espulga acerca de las diversas posturas y reacciones que se pueden dar ante la crítica. Analiza igualmente el derecho de todo criticado a defenderse, pero en el foro adecuado y guardando unas formas correctas:

*El Sr. Penella desafinó anteanoche. Nuestro hombre. Enfurecido por unas sencillas palabras de crítica a sus obras, usó el escenario como un tablado de mitin, y se desahogó.*

*Y a ese desahogo pone freno “El Pueblo” con estas rotundas palabras del señor Marco Miranda:*

*“Como era de esperar, se pidió que hablase, y el homenajeado dijo unas palabras imprudentes; palabras que perjudican a quien las pronuncia, y favorecen, porque sirven de reclamo, a aquel a quien se quiere molestar. Además, las impertinencias no dejan de serlo porque las pronuncie un genio. Cuando no lo es quien cae en ellas, adquiere mayor relieve.*

*Porque no es simpático, porque admiramos su laboriosidad, su valentía y su noble afán de gloria, nos duele que el maestro Penella no ponga freno a sus nervios, no abandone esas «genialidades» que acaso no le toleren otros públicos”.*

*“El Pueblo” defiende al hablar así los fueros de la crítica. Y quisiera no ser yo el interesado para elogiar como se merece tal actitud.*

*Porque todo el mundo tiene derecho a defenderse. Pero si a cada censura a los autores o a los cómicos emplearan estos el escenario para despotricar contra los críticos, entonces sería cuestión de ir al teatro dispuestos a contestarles desde la butaca, o desde el escenario con el escándalo consiguiente.*

*No; el que se sienta molestado, puede coger la pluma y contestar desde las mismas columnas donde se le censure. A nadie se le niega ese derecho al pataleo. Pero hablar desde la escena es algo expuesto, y sobre todo indica falta de respeto y consideración al público.*

*¿Qué hubiera pasado anteanoche de estar el cronista en el teatro Apolo? Pues desde mi butaca, o desde el escenario, yo hubiera contestado al Sr. Penella, y claro, el escándalo hubiera sido mayúsculo, porque la “claque”, subordinada al Sr. Penella, me hubiera “pateado”, y el público sano, el que paga y tiene derecho a que le digan la verdad, se hubiera puesto de mi parte, viendo la justicia que me asistía al repeler el ataque en el mismo sitio de donde partió.*

*A Chapí se le censuraron no pocas obras, y jamás usó esos procedimientos. A Galdos, a Benavente, a Vives, a los Quintero, a Linares Rivas les ha vapuleado muchas veces la crítica, y ninguno de ellos empleó el escenario como tribuna de controversia.*

*Galdós se defendió de los ataques de Cavia en el prólogo que puso a su obra “Los condenados”.*

*Los Quintero se defienden estos días, también en los periódicos, de la actitud adoptada por el público contra una obra suya.*

*Y todos valen un poco más que el señor Penella, y el teatro español no tiene porque avergonzarse de las obras de estos autores, que no ponen en ridículo a la patria, y al trasponer las fronteras dicen a otros públicos que en España hay algo más que chulos, analfabetos, y borrachos sabihondos, y chulapas descocadas, y toros y vino, y guitarras y castañuelas.*

*Del Sr. Penella, de lo que ha hecho esta temporada en Apolo, habría mucho que hablar... en broma, por supuesto. Ahora sólo interesa decir una vez más que todo el mundo tiene derecho a la crítica, como todo el mundo tiene derecho a la defensa, pero no con extravagancias y en lugar inadecuado y por procedimientos censurables sino con argumentos y razones.*

*Eso es lo procedente y lo que convence al público. Lo demás son “teatralerías”, efectos preparados de antemano, que merecen el aplauso de los asalariados, pero no la aprobación de la gente sensata que sabe distinguir lo bueno de lo malo, y a la cual no se le engaña ni con reclamos de contaduría ni con apoteosis baratas.<sup>548</sup>*

QUINTANA

La pugna no cesaría aquí. Meses más tarde, concretamente el 28 de octubre, Quintana vuelve a arremeter contra Penella. El contexto: el estreno de la revista musical *La historieta de Margot*, ocurrido el día anterior. El motivo: Quintana acusa a Penella de burlarse de Serrano con *Los gatos de las ventas*, un cuadro artístico incluido en la revista *Los programas* que parodia la ópera *La venta de los gatos* del compositor de Sueca:

*El señor Penella ha cometido dos errores: primero venir al teatro Principal, después de los fracasos de Barcelona, Madrid y Zaragoza (...) y segundo zaherir a Pepe Serrano sin respeto ni compañerismo alguno en la revista “Los Programas” y en el cartel, anunciando “Los gatos de la venta” como una burla a Serrano por su ópera “La venta de los gatos”.*

*Proceder así y burlarse del autor de “La canción del olvido”, y presentarse con “La historieta de Margot” es lo más gracioso que puede darse en este mundo.*

<sup>548</sup> *El Mercantil Valenciano*, 29 de marzo de 1917.

*No vamos a ensañarnos con este equivocado muchacho, irreflexivo en lo que habla y en lo que escribe. El público ya le dijo anoche con sus protestas, sus toses y sus burlas, que debe poner más cuidado en sus juicios y en su trabajo. No tiene ninguna autoridad el señor Penella para burlarse de Serrano, que no se mete con nadie y es un compositor que honra a España y a la tierra que le vio nacer; ni tiene méritos para venir al Principal que ya de antiguo ha oído toda la música que da el señor Penella como suya.*<sup>549</sup>

La relación de Lleó con un amplio sector de la crítica también atravesó momentos muy tirantes por su abusiva tendencia hacia los productos artísticos de tono populachero y procaz. El estreno de *España Nueva*, celebrado el 20 de noviembre de 1914, pudo servirnos de exponente del proceder más habitual de la crítica, durante estos años, con respecto a este compositor. El titular de la crítica de Caireles –que más adelante detallaremos– en el diario *Eco de Levante* es suficientemente revelador: *El crimen de ayer*.<sup>550</sup> La crónica de Salvador Ariño en *El Pueblo* no necesita tampoco demasiados comentarios:

*¿Vieron ustedes –los que asistían al estreno– como en algunos momentos y al final hubo siseos y hasta conatos de protesta? Bueno; pues a pesar de ello, el público ira a ver “España Nueva” (...)*

*¡Estupendísimo! La visión de una España nueva, corriendo a cargo de la torería los diversos ramos de la administración pública; en la que el hemiciclo parlamentario se trueca en circo taurino, sustituyendo a los leones del Congreso dos cebados toros, y destacando allá arriba, en el tímpano del frontis, alegorías de la tauromaquia (...) esa visión, decimos, aderezada con ninguna gracia y con desenfado rayano en el ataque personal, forzosamente había de dar por resultado...una visión, o una birria, como dicen en Madrid.*

*Y eso, ni más ni menos, es “España Nueva”.*

*Los Sres. Paso y Abati han querido tomarnos el pelo una vez más (...) La música de nuestro paisano Vicente Lleó allá se va con el libreto (...)*

<sup>549</sup> *El Mercantil Valenciano*, 28 de octubre de 1917.

<sup>550</sup> *Eco de Levante*, 21 de noviembre de 1914.

*“España Nueva” no se hará vieja en el cartel pero dará entradas.*<sup>551</sup>

La crítica musical publicada en el *Diario de Valencia* es asimismo muy elocuente:

*Anoche se estrenó una pantomima de circo, cuyos autores, Pas y Abati, titulan “España Nueva”, profecía (!) en un acto, tres cuadros y un telón de propina (...)*

*Los carteles dicen que la música es de Vicente Lleó y debe ser equivocación. Los autores de la música deben ser tantos como personajes hay en la pantomima, y malita, malita de veras.*

*O son cuplés conocidísimos y pasodobles flamencos del tiempo de la Nana, o son ruidos de “carriola sense oli”. ¡Caray con Vicente Lleó! ¿Y este...músico es el autor que más dinero cobra en España?*

*Esta visto que no hay obras. Tenemos Sociedad de Autores, pero no hay autores que escriban obras buenas, ni siquiera medianas.*

*La revista estaba llamada a desaparecer y desapareció afortunadamente. ¿Cómo se atreven Paso y Abati a presentarnos una revista tan endeble (...)*<sup>552</sup>

### **Los compositores en el centro del conflicto de la prensa valenciana.**

La prensa valenciana, a través de sus habituales espacios para el arte musical, siempre respaldó a los autores líricos españoles frente a la supuesta competencia de compositores extranjeros. Sin embargo, un momento especialmente delicado, con este tema de fondo, se vivió en la prensa valenciana. Sucedió durante el mes de febrero de 1912. Se vivía una situación tensa, con fuego cruzado entre los distintos diarios valencianos. La aplicación de un nuevo impuesto municipal que gravaba los

<sup>551</sup> *El Pueblo, 21 de noviembre de 1914*

<sup>552</sup> *Diario de Valencia, 21 de noviembre de 1914*

espectáculos teatrales había provocado una respuesta contundente de los empresarios: el cierre de los teatros. La *Sociedad de Autores Españoles* se posicionó a favor de la medida adoptada por los empresarios. Los diarios de la ciudad de Valencia tomaron también postura, unos a favor y otros en contra. Entre los últimos, se encontraba *La Voz de Valencia*.

Dentro del contexto que acabamos de describir, unas líneas desafortunadas de un redactor anónimo de *La Voz de Valencia*, insertadas en una breve crónica sobre el conflicto de los teatros, fueron el origen de una polémica que tuvo en el diario católico el ojo del huracán. En este suelto, titulado *Contra los maestros españoles*, se cuestiona la calidad de nuestros compositores:

*A pesar de la prohibición de la Sociedad de Autores, los músicos que amenizan las veladas en los cafés, las bandas y las orquestas callejeras pueden continuar su labor, interpretando música escogidísima de todos estilos ya que el repertorio extranjero es de muchísimo más valor y más variado que el que administra la Sociedad de Autores.*

*Algo sentiremos el no poder oír algún pasodoble de Quinito Valverde, o alguna fantasía de zarzuelas de Serrano o Chapí y hasta algún fragmento de las indigestas óperas de Bretón; pero nuestra patriótica se habrá de ver bien pronto consolada si oímos en cambio algún alegre "Two Steep" americano, o algún vals elegante de Berger o una fantasía de "Sigfrido" o "Lohengrin".*

*Musicalmente, es lógico que una persona de buen gusto prefiera "La Princesa del Dollar" a "Barbarroja".*<sup>553</sup>

La reacción fue inmediata. Tres periódicos encabezaron la cruzada por la restauración del honor de los compositores españoles, ante el agravio sufrido desde

---

<sup>553</sup> *La Voz de Valencia*: "El Conflicto de los espectáculos", 10 de febrero de 1912.



las páginas de *La Voz de Valencia*. Estos fueron: *El Correo*, *El Pueblo* y *El Mercantil Valenciano*. En los dos primeros diarios se procedió a dar cuenta de la réplica de D. Vicente Escalante, representante en Valencia de la Sociedad de Autores. También terció en la polémica *Fidelio* (Bernardo Morales San Martín) desde las páginas de *El Mercantil Valenciano*: el 12 de febrero de 1912 publica una crónica, titulada *Raza inmortal*, que es una contestación al suelto de *La Voz de Valencia*.

En el ejemplar de *El Correo* del 10 de febrero de 1912 se publicaba, dentro de la sección *Nuestra Información*, un texto titulado *Contra los maestros compositores españoles*. Después de mencionar la visita del Sr. Escalante y hacer constar *su respetuosa protesta contra un ofensivo suelto publicado hoy en "La Voz de Valencia"*, se decía lo siguiente:

*Hablando con absoluta franqueza, después de la sorpresa que nos ha producido la lectura de los anteriores párrafos (se refiere a lo escrito en La Voz de Valencia), no hemos vacilado en disculpar al colega.*

*Se trata seguramente de una argumentación poco meditada o de una afirmación poco prudente que ha pasado sin la visura de la persona que en la dirección del colega vela siempre por la corrección y las corteses formas.*

*A nadie se le puede ocurrir que se intente hacer del actual conflicto una cuestión "política", ni que sea intencionado ese tremendo bofetón que sin venir a cuento se da a los maestros españoles.*

*Si se trata de una cuestión "económica", de una cuestión de dinero, ¿a qué viene pregonar la superioridad de los músicos extranjeros?*

*¡Es incomprensible que para comentar un detalle de "administración" se acuda al orden artístico y se diga que las óperas del glorioso maestro Bretón son "indigestas"!...*

*Hablando en honor de los maestros compositores españoles cumplimos un deber de gratitud y patriotismo.*

*Unimos a la demanda del Sr. Escalante nuestra súplica respetuosísima para que si hubo error de apreciación lo deshaga con lealtad el director de “La Voz de Valencia”.*<sup>554</sup>

El diario *El Pueblo* recogía íntegramente la carta de protesta del representante de la Sociedad de Autores, Vicente Escalante, tras realizar un comentario desfavorable a la “boutade” que publicó “La Voz” ofendiendo a los maestros músicos españoles so pretexto de atacar a la Sociedad de Autores.

Ante la presión ejercida en los medios periodísticos, el director de *La Voz de Valencia* se vio obligado a publicar una rectificación. Esta se tituló: “La Voz” a favor de los músicos españoles. Después de subrayar el papel de la Sociedad de Autores a favor de los compositores, no sólo españoles sino también extranjeros, en el texto se añade lo siguiente:

*En el suelto aludido no se infiere ofensa alguna a los compositores españoles. Al contrario, nosotros éramos los primeros en lamentar que debido a las anormales circunstancias no pudiéramos oír en los conciertos de los cafés, bandas, etc., música de aquellos autores que creíamos eran los únicos administrados por la Sociedad de Autores Españoles.*

*No somos enemigos de los autores españoles; al contrario, apreciamos sus méritos en lo que valen, y les deseamos toda suerte en lo que valen, y les deseamos toda suerte de éxitos y prosperidades. Por eso no podía ser en manera alguna nuestra intención el escribir la frase más insignificante contra nuestros admirados compositores.*

*Las columnas de LA VOZ están abiertas para cuanto signifique arte, cultura y patriotismo, y desde luego pueden el Sr. Escalante y los músicos contar con nuestra cooperación para todo lo que tienda a ensalzar el nombre de los artistas españoles, de cuya gloria nos afanamos.*

*Por lo demás, se ha querido dar por alguien este asunto una importancia indebida y hasta un colega, no sabemos con qué fin, se ha permitido “linchar el perro” de una manera extraordinaria.*

---

<sup>554</sup> *El Correo*, 10 de febrero de 1912.

*Conste, pues, que LA VOZ se honra en figurar entre los primeros admiradores de las glorias musicales de España.*

*Y basta ya, que no hay para tanto.*<sup>555</sup>

### **La crítica ante los compositores de otros géneros musicales: Beethoven, Mozart y poco más.**

Así como encontramos testimonios definitorios de la tendencia estética de los críticos musicales valencianos respecto a los compositores de ópera o zarzuela, nos resulta bastante más complicado descubrir evidencias similares sobre autores de otros géneros musicales. Cuando se produce un estreno o simplemente aparece alguna obra novedosa en el repertorio programado para un concierto de música exclusivamente instrumental o vocal, la crítica periodística no se impone ejercer la función orientadora sobre los lectores, como ocurre con la ópera o la zarzuela. Sólo ocasionalmente se deslizan a vuelapluma unos cuantos comentarios de trazo grueso sobre el compositor y su obra. No suele realizarse en estos casos, por tanto, la crítica *ad hominem*, por lo cual es difícil obtener información sobre las preferencias estéticas de los críticos.

Recordemos que esa misma dificultad la tuvimos para establecer el criterio estético del público valenciano respecto al género sinfónico, de cámara o para solista. El dato de las veces que se programa un compositor puede servirnos para

---

<sup>555</sup> *La Voz de Valencia*: “*La Voz a favor de los músicos españoles*”, 11 de febrero de 1912.

deducir el interés que dicho autor despierta entre promotores, intérpretes y, en cierta medida, entre el público. No creemos, sin embargo, que de esa información se pueda colegir cual es la preferencia de los críticos. Bien es verdad que los musicógrafos pueden influir en la configuración del gusto estético a través de sus escritos periodísticos. De hecho, la función orientadora de la crítica consiste sobre todo en moldear el criterio estético predominante en un colectivo social.

No hay indicadores específicos que aporten informaciones útiles y pertinentes, salvo los datos obtenidos de los programas de mano y las crónicas o artículos publicados en la prensa. Nosotros nos ceñiremos a los datos periodísticos.

Conviene volver a citar, en este punto, la crítica publicada en *El Pueblo* con motivo de la presentación del *Trío Valencia*. El cronista anónimo reconoce cinco tendencias estéticas en la música de cámara:

*En el arte moderno de la música de cámara puede decirse que se ven actualmente cinco caminos a seguir, cinco tendencias que abarcan su totalidad: la conservadora neo-clásica, inspirada en la concepción de Beethoven y continuada por Max Reger y Brahms; la exaltación del romanticismo con Bruckner, Frank, Tchaikowsky, Arensky; la nota de color nacionalista con Sinding, Dvorak, Grieg; y la tendencia invocadora, principalmente en el color, con Ravel, Debussy, Dukas y otros.*<sup>556</sup>

Después de esta arbitraria clasificación -en la que cualquier aficionado de medio pelo echa inmediatamente de menos a compositores como Bach, Mozart, Schubert, Schumann o Mendelssohn, por citar sólo algunos; y advierte que sobran unos cuantos- el lúcido musicógrafo de *El Pueblo* concluye que el espíritu meridional

---

<sup>556</sup> *El Pueblo*, 4 de marzo de 1921.

se alegra con Mozart, se sublima con Beethoven, y se exalta con los compositores románticos. Hemos de suponer que el crítico al realizar esta afirmación no hacía más que expresar una firme convicción personal.

Por lo que afecta al criterio estético de los críticos con respecto a la música sinfónica, recordemos las palabras de López-Chavarri en la que señalaba que el ambiente musical sinfónico, en la Valencia de principios del siglo XX, se circunscribía básicamente a las sinfonías de Beethoven, bastante menos las de Mozart y algunas oberturas de Wagner.<sup>557</sup> La influencia de estos tres autores en los círculos musicales de la sociedad valenciana condicionó, sin duda, el pensamiento estético de los críticos valencianos.

A medida que fueron avanzando los años, la nómina de compositores programados fue aumentando, aunque lo más habitual en los conciertos será descubrir a la terna anterior, incrementándose si cabe la presencia de la oberturas de Wagner en los programas de concierto. Aparte de estos autores, los compositores románticos irán haciéndose progresivamente habituales en el repertorio sinfónico.

### **Los compositores de música antigua y de contemporánea: los grandes desconocidos.**

Las referencias a compositores *antiguos* pertenecientes al barroco o al renacimiento, o de corrientes musicales más contemporáneas -sea el simbolismo musical encarnado por Debussy, el eclecticismo con toques impresionistas de Ravel, o el personal estilo de Strawinsky en la etapa de sus ballets- son muy escasas.

---

<sup>557</sup> Berenguer, E.: *Eduardo L. Chavarri y la música valenciana*, *Op. cit.*, pp.9-10.

Encontramos, no obstante, textos publicados sobre compositores como Debussy (*Massenet juzgado por Bruneau y Debussy* publicado en *La Voz de Valencia*, el día 19 de agosto de 1912) o Igor Strawinsky (Rafael Benedito publicó dos artículos, los días 18 y 19 de junio de 1916, sobre el compositor ruso). Proféticas resultan hoy en día las palabras que sobre *El pájaro de fuego* de Strawinsky escribió *Fidelio*, en la crítica del concierto ofrecido por la *Orquesta Sinfónica de Madrid* el 18 de junio de 1918. Bernardo Morales San Martín al referirse a la obra, interpretada por la orquesta madrileña y Enrique Fernández Arbós de director, vislumbró que *El pájaro de fuego* en un futuro no muy lejano supondría un legado musical importante.

Tanto si mencionamos el repertorio de cámara, para solista, como la sinfónica, las críticas musicales revelan un elevado nivel de desconocimiento, por parte de los musicógrafos, acerca de los autores coetáneos y de su música. Lo mismo ocurre con los compositores barrocos y renacentistas. Pocos críticos (López-Chavarri, Gomá, Morales San Martín, Palau, Magenti y quizá alguno más) aportan alguna información pertinente. Y, por supuesto, bastantes menos se atreven a emitir algún juicio de valor. Para la mayoría de los cronistas musicales de aquella época este es un terreno muy poco trillado. Y ante la duda, mejor ser cautelosos.

### **El criterio estético predominante entre los críticos.**

Los textos de temática musical publicados en la prensa valenciana nos ayudarán a establecer de manera aproximada el criterio estético predominante entre los críticos, en función de algunas variables. De esas posibles variables he seleccionado dos: el número de textos referidos a un autor en la prensa y la

confluencia de datos que revele un interés particular por un compositor (conciertos monográficos, celebración de efemérides, colaboraciones, etc.).

La aplicación de la primera variable al estudio del pensamiento crítico no deja lugar a dudas: el crítico que más artículos y crónicas concita es Wagner. Dejando aparte al autor de *Lohengrin*, no hay una presencia marcada de ningún otro compositor. Si acaso Beethoven y Verdi generan un interés un poco mayor, aunque seguidos a corta distancia de autores románticos coetáneos. Sobre Beethoven, citar el artículo *Oyendo al coloso*, publicado con la firma de *Fidelio* en la sección de *Notas al día* de *El Mercantil Valenciano*; o las colaboraciones con motivo de la celebración del 150 aniversario de su nacimiento. De Verdi destacamos los textos publicados a raíz del centenario de su nacimiento (por citar un ejemplo: *El centenario de Verdi*, artículo de Enrique Burgalat, publicado el 22 de octubre de 1913).

Eso sí, se nota el peso social y cultural de la tradición operística en los medios de comunicación valencianos. El rastreo periodístico resulta esclarecedor: abundan los trabajos periodísticos referidos a compositores de ópera como Mussorgsky, Rossini, Massenet, Puccini, Respighi, Saint-Saëns..., y son muchos menos los dedicados a autores extranjeros de otros géneros musicales.

Un dato que revela la importancia de Beethoven para las instituciones valencianas son los actos de celebración del 150 aniversario del nacimiento del compositor de Bonn, realizados el 17 de diciembre de 1920. El seguimiento que de estas celebraciones hizo la prensa valenciana es un indicador de la trascendencia artística que este autor tenía para los críticos. Los actos efectuados, en los que

tuvieron una participación activa algunos críticos musicales habituales de la prensa valenciana, fueron:

- Misa en la parroquia de San Juan y San Vicente. Orquesta Sinfónica de Valencia (Director: Matías Guzmán)
- Ateneo Musical: *Romanza en fa* para violín y piano a cargo de Jimeno y Balaguer. *Variaciones* para violonchelo y piano por Molina y Balaguer. *Sonata patética* por el pianista García Badenes. Morales San Martín hizo una breve conferencia sobre la ópera *Fidelio*.
- Conservatorio: actuaciones musicales de alumnos y comentarios de López Chavarri.

En las críticas de música de cámara uno de los compositores que más se cita, en el periodo al que continuamente nos referimos, es a Beethoven también; entre otros motivos porque en 1915 el *Cuarteto Español* de cuerda interpretó la integral de los cuartetos de Beethoven. Lo mismo sucede con el género sinfónico: el 24 de mayo de 1923 la *Orquesta Sinfónica de Valencia* interpretó un concierto integral de obras de Beethoven.

Tres compositores españoles tuvieron una presencia destacada en las páginas de los diarios valencianos: Salvador Giner, José María Usandizaga y Enrique Granados. En ello tuvo que ver que los tres fallecieron durante estos años.

Salvador Giner mereció siempre un tratamiento especial de la prensa local, por su condición de valenciano, sobre todo a partir de su muerte en 1911. Esta es una relación de los textos periodísticos publicados sobre Giner:



- Las Provincias: *Un recuerdo al maestro Giner* (4-11-1912), *Homenaje al Maestro Giner* (13-7-1913), *Por el Maestro Giner y por la gloria de Valencia* (14-7-1913), *Homenaje a Giner* (16-7-1913) y *Homenaje al Maestro Giner* con el antetítulo: *En honor de una gloria valenciana* (17-7-1913)
- El Mercantil Valenciano: *En honor del maestro Giner* (4-11-1912), *El homenaje al maestro Giner* (17-7-1913) y *En memoria del maestro Giner* (4-11-1914)
- Diario de Valencia: *Por el maestro Giner* (3-11-1912), *En honor del maestro Giner* (4-11-1912), *Por el maestro Giner* (11-7-1913), *Por el maestro Giner y por la gloria de Valencia* (14-7-1913), *Por el monumento a Giner* (17-7-1913) y *III aniversario del fallecimiento del maestro D. Salvador Giner* (4-11-1914).
- Eco de Levante: *Por el maestro Giner y por la gloria de Valencia* (14-7-1913) y *D. Salvador Giner Vidal* (17-7-1913).

La trágica muerte de Enrique Granados en 1916 provocó también numerosos escritos en la prensa valenciana:

- Las Provincias: *Enrique Granados ¿ha muerto?* (25-3-1916) y *La muerte del maestro Granados* (30-3-1916)
- El Mercantil Valenciano: *Por el genio* (17-4-16), *Verdadero homenaje* (7-6-16) y *La gran infamia*, con el subtítulo de *Enrique Granados* (28-3-16)
- Diario de Valencia: *La ópera "Goyesca"* (30-1-1916), *¿La muerte de Granados?* (28-3-1916)

- *La Correspondencia de Valencia: La muerte de Granados (29-3-1916), Por Granados (18-4-1916), Granados (29-4-1916) y Sinceridades (8-5-1916)*

Especialmente interesantes resultan los artículos publicados en este último diario, *Por Granados* y *Sinceridades*, que llevan la firma de Adolfo de Velasco. Ambos textos generaron –como era costumbre en este musicógrafo– una enorme polémica al cuestionar la actitud de los compositores e intérpretes valencianos ante la pérdida de un músico de la talla de Granados.

En el primero de los artículos, *Por Granados*, Adolfo de Velasco respalda la iniciativa de un compañero de labores críticas, *Fidelio* (Bernardo Morales San Martín), de organizar un homenaje al compositor catalán y reprocha la pasividad de los músicos valencianos. Y confiesa sorprendentemente que en el diario *La Voz de Valencia* le censuraron un artículo sobre Granados:

*En las “Notas del día” del número de ayer de “El Mercantil Valenciano”, firma Fidelio una crónica que titula “Por el genio”.*

*Tiene razón Fidelio y celebro haya dado la idea de patentizar con un homenaje el cariño y veneración a que Enrique Granados, el grande, el inmenso, el mejor de los mejores músicos españoles, se había hecho acreedor.*

*Lamento no haber sido yo el primero en dar esa idea, pero un extenso artículo que tratando de este asunto escribí, duerme el sueño de los justos en la redacción de “La Voz de Valencia” desde hace algunos días.*

*Es vergonzoso que en Valencia, donde hay hoy plétora de artistas jóvenes, con deseos de gloria y aplausos, no se haya organizado un concierto necrológico en honor del nunca bastante llorado maestro (...)*

*¿Qué hacéis, músicos valencianos, que en el estrado de nuestro teatro Principal no le levantéis un pedestal e interpretéis ante ella su música, la más sublime música española que pueda concebirse?*

*Tienen la palabra las nacientes orquestas de Cámara y Sinfónica y los pianistas Amparo Iturbi, Carmen Timor, Magenti, García Badenes, Marco, Paco Balaguer y Pérez Corredor, discípulo este último del gran maestro.*

*No pido una representación de su ópera “Goyescas”, porque sería lo mismo que pedir la luna. “Goyescas” no se oirá en España.  
¡Y como me alegraría equivocarme!*<sup>558</sup>

La publicación de este artículo provocó las reacciones adversas de algunos de los músicos antes aludidos y de algún cronista rival. Ante esas protestas, Adolfo de Velasco replicó con un nuevo artículo: *Sinceridades*. En este nuevo texto, el cronista se reafirma en sus opiniones y alaba –aunque sea por una vez- a López-Chavarri, *el único que ha tenido una atención con Granados*. Leamos los párrafos más sabrosos:

*Recuerdas, querido lector, que hace unos días, quince o veinte, desde las columnas de este mismo periódico, me dirigía a ti y a los elementos musicales de Valencia, en un mal hilvanado pero sentido artículo que titulaba “Por Granados”.*

*Pues bien. Aquella insignificante gacetilla, cuyo objeto no era otro que alentar a los valencianos, y especialmente a los músicos, para que no se olvidasen que era deber de españoles honrar la memoria del ilustre músico que tan alto había puesto el pendón del arte hispano en extranjeras tierras, me ha ocasionado algunos disgustillos, que por bien empleados daría si de algo hubieran servido mis contadas líneas.*

*En el profesorado valenciano, según frase de un conocido músico, con cuya amistad me honro, causó muy mal efecto mi escrito, ignoro por qué, pero es cierto; y otro, excelente pianista de esta tierra y también amigo, me calificó de tonto, sin duda porque yo no me había enterado de que por él se habían hecho infructuosas diligencias para organizar un homenaje. Todo sea por Dios, y que mala suerte tengo. Ofender a quienes solo deseo alabar y servir de mofa a quienes aprecio.*

*Hasta un incógnito redactor (que todos conocemos) de un estimado colega, y en el número correspondiente al día de anteayer, tacha de un poco...impaciente (puedes dar a estos puntos la interpretación que gustes) la pregunta que yo formulaba. Añade que es la música arte que necesita preparación y que no puede presentar sus efectos con la rapidez que basta para redactar una gacetilla. Encuentra lógica la relativa lentitud en honrar la memoria de Granados.*

*Magnífico. Si mal no recuerdo fue para marzo cuando se supo la muerte del maestro. Aun no se ha hecho ni se intenta hacer, que yo sepa, absolutamente nada digno de mención para honrar cual merece la memoria del músico-poeta español. Únicamente la Orquesta de Cámara interpretó en su último concierto, ante un escaso pero escogido público, “El Himne dels morts”, de un modo exquisitamente doloroso. El maestro Chavarri es el único que ha tenido una*

---

<sup>558</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 18 de abril de 1916.

atención con Granados, instrumentando y poniendo en atril la mencionada obra. Bien por Chavarri (...)

*Los señores que se ofendieron por mi escrito, ¿han hecho ya algunas gestiones que puedan llevarles a la consecución del fin propuesto? No. Pues no tienen derecho a ofenderse por mi sinceridad.*

*Y al simpático redactor del querido colega, si el señor director de este periódico me lo permitiera, yo le convencería, si no lo está ya, de que se podía haber hecho ya algo por la memoria del maestro Granados. ¿No estamos de acuerdo?*

*Seamos sinceros.<sup>559</sup>*

El fallecimiento del compositor vasco Usandizaga también generó numerosos textos periodísticos:

- Las Provincias: *El maestro Usandizaga en Valencia* (1-2-1915) y *El maestro Usandizaga* (6-10-1915)
- El Mercantil Valenciano: *El maestro Usandizaga*, con el antetítulo: *Un gran compositor* (29-1-1915)
- Diario de Valencia: *Usandizaga ha muerto* (6-10-1915)
- La Voz de Valencia: *El maestro Usandizaga* (29-1-1915)
- El Pueblo: *En honor de Usandizaga* (31-1-1915)
- El Correo: *Fallecimiento de Usandizaga* (5-10-1915) y *El maestro Usandizaga*.
- La Correspondencia de Valencia: *El maestro Usandizaga* (5-10-1915)

El diario *La Correspondencia de Valencia* acostumbraba a publicar entrevistas con personajes del mundo musical (cantantes, instrumentistas, directores de orquesta,

---

<sup>559</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 8 de mayo de 1916.

compositores, etc.) Todas ellas con un formato similar: *De cómo se interpreta...*, *De cómo se dirige...* En una de esas ocasiones se publicó la entrevista *De cómo se compone una partitura*, con el título: *Hablando con Amadeo Vives*. Esta entrevista apareció en dos días, el 30 y 31 de agosto de 1916. Nos parece interesante reseñarla porque es un buen ejemplo del modo en que los medios de comunicación, y los musicógrafos de prensa en particular, pueden ejercer una labor orientadora sobre el público. Así se contribuye a conocer al compositor y a descubrir su obra.

#### **6.5.3.5. LA CRÍTICA Y LOS CRÍTICOS-AUTORES O LOS CRÍTICOS-INTÉRPRETES: LOS CONFLICTOS ÉTICOS Y DEONTOLÓGICOS QUE DE ELLO SE DERIVAN.**

El principal problema del crítico se plantea en el momento en que se produce una confluencia de intereses que pueden implicarle personalmente. Mientras se mantiene a una distancia prudente de su objeto de valoración (el hecho musical), el crítico puede ejercer su función de manera independiente. Desde esta opción, cualquier juicio es válido, sea cual sea el criterio, siempre que obedezca a un fin de valor exclusivamente estético y no responda a otras motivaciones.

La actitud del crítico ha de ser, ante todo, honesta. No ha de pretender la *objetividad* puesto que tal cosa no es más que una falacia virtual inalcanzable. Como ya dijimos al principio de este estudio, nadie puede evadirse del contexto político, económico, social y cultural que le rodea. Recordemos lo que expresaba tajantemente el musicólogo argentino Enzo Ferrari en el capítulo inicial: *sostengo que*

*la crítica no puede ser objetiva*<sup>560</sup>. Es una sincera declaración de principios, no engaña en sus propósitos. Pero, ¡cuidado! No caigamos en el error contrario al optar, en un exceso de *celo crítico*, por un *subjetivismo* que todo lo condiciona al criterio individual. Para los que ejercen la crítica musical es necesario y conveniente encontrar un equilibrio que no siempre es fácil de hallar: juzgar a partir de unos presupuestos, compartidos por otros, fundamentados en el conocimiento de la obra y desde unos principios propios que se apoyan en una reflexión estética profunda.

Augusto Valera clasifica la crítica según la *intencionalidad* de su discurso:

*La crítica como siempre se divide entre la que aplaude con el pelotillismo que caracteriza los intereses que le son propios, la que destroza partiendo de una soberbia fundada en poderosas motivaciones y valores no demostrados; y, por fin, una minoría preocupante, ejerce la crítica sensata, razonada y culta.*<sup>561</sup>

Parece que esto siempre haya sido así. Y es cierto que habitualmente lo que más se les achaca a los críticos no son sus continuos desaciertos sino la falta de rigor ético en el desempeño de su actividad. Este aspecto es el que realmente resta credibilidad a la crítica. Recordemos donde radica el mal, según el diagnóstico de Xoan Manuel Carreira:

*En la falta de estímulo crítico, al estar implicado el crítico a menudo en lo criticado, ya sea como organizador del concierto –como empresario o como funcionario- ya sea por ser el crítico compositor y no atreverse a ser severo con la obra de un colega, o con el criterio*

---

<sup>560</sup> CARPENTIER, A.: *Ese músico...*, *Op. cit.*, p. 222.

<sup>561</sup> VALERA CASES, A.: *Cruz y drama...*, *Op. cit.*, p. 77.

*interpretativo de un solista del cual espera un estreno, ya sea por relaciones de parentela o por razones de influencia política del criticado*<sup>562</sup>.

Habría que añadir otros factores a los que Carreira señala como causantes de la intoxicación que padece la crítica: la compatibilidad del trabajo de crítico con otros cargos musicales públicos (compositor, director, intérprete...); el interés personal por promocionar a un determinado artista (por razones económicas, de tutelaje, de amistad...); las presuntas directrices ideológicas del periódico que pretende condicionar el sentido de la crítica, etc. En fin, las posibilidades de intoxicación del ejercicio crítico son múltiples y variadas.

En el estudio de la crítica musical periodística publicada entre 1912 y 1923, hemos encontrado pruebas que confirman la implicación que a veces existe entre los que ejercen la función crítica y los encargados de la creación, organización o difusión del hecho artístico.

### **El caso de Eduardo López-Chavarri.**

El de Eduardo López-Chavarri Marco es el caso más paradigmático. El crítico musical de *Las Provincias* gozó siempre de gran prestigio, por su profunda formación intelectual y musical y por su infatigable labor desde diversas áreas (musicología, literatura, docencia, composición, dirección de orquesta...) en aras de impulsar la cultura artística en la sociedad valenciana. No hay que restar ningún mérito a tan egregia figura de la cultura valenciana. Sin embargo, al valorar -desde el prisma

---

<sup>562</sup> CARREIRA, X. M.: *Variaciones...*. *Op. cit.*, pp.29-36.

ético- la forma de proceder de López-Chavarri se puede decir aquello de que en la virtud está el defecto. Su afán por querer compaginar la crítica musical con otras actividades, tales como la de director de orquesta o compositor, sea la causa de una conducta que, en algunos casos concretos, resulta a todas luces éticamente reprochable.

Ciertos acontecimientos relacionados con López-Chavarri ya los hemos relatado. Pero son muchas las ocasiones en las cuales Chavarri hace uso del privilegio que le otorga su posición de cronista y utiliza la tribuna del periódico para autopromocionarse musicalmente. Para ello se vale de una estrategia que le permite lograr sus propósitos de manera velada. Usa dos seudónimos: *Eduardus*, el seudónimo oficial -con el que rubrica las críticas habitualmente, si no lo hace con su nombre real- y *Lohengrin*, el seudónimo con el que firma la crónica de salones que se publica en *Las Provincias* con el título de *Ecos de Sociedad*. Ambos alias le conceden la posibilidad de practicar un *desdoblamiento personal*; de tal forma que cuando escribe como *Eduardus* o *Lohengrin* de López-Chavarri, parezca que realmente se trate de dos personas distintas. Desconocemos cual fue el resultado real de esta estratagema pero la intención de entrada ya es suficientemente aviesa.

Podemos citar numerosos ejemplos en los que se demuestra que López-Chavarri se sirve de este subterfugio. Para que puedan analizarse correctamente, convendría primero clasificar los ejemplos en dos apartados:

- 1) Textos que hacen referencia a su actividad como compositor.
- 2) Textos que aluden a su actividad como director de orquesta



1. Textos firmados por *Lohengrin* o *Eduardus* que hacen referencia a la actividad de López-Chavarri como compositor.

- En el diario *Las Provincias* del día 6 de marzo de 1912, *Lohengrin* habla de López-Chavarri como artista, dentro de su crónica habitual *Ecos de Sociedad*, y no lo pone mal, precisamente.
- Una crítica musical fechada el 20 de noviembre de 1914, que firma *Eduardus*. López-Chavarri juzga como crítico la interpretación de sus propias obras en un concierto de José y Amparo Iturbi. Escribe *Eduardus* sobre López-Chavarri como si fuera otro: *Esta parte finalizó con una «Canción» y una «Danza» de mi perezoso amigo Chavarri...* En la crónica se valora muy bien la interpretación de estas piezas musicales y se dice que el compositor (es decir, López-Chavarri) tuvo que salir a saludar ante el requerimiento de los hermanos Iturbi y las muestras de admiración del público.

2. Textos firmados por *Eduardus* que aluden a la actividad de López-Chavarri como director de la *Orquesta de Cámara de Valencia*:

- Una crónica del 16 de diciembre de 1912, publicada en *Las Provincias*, que firma *E*. En este texto, López-Chavarri relata los orígenes de la antigua *Orquesta Valenciana de Cámara* que él contribuyó a crear desde 1903 y que, con él de director titular, ofreció su primer concierto en 1905. Años más tarde López-Chavarri consiguió reflotar el antiguo proyecto no cristalizado. En este contexto hay que inscribir esta crónica: en pleno proceso de

refundación de la orquesta que culminaría en 1915 con la aparición de la *Orquesta de Cámara de Valencia*. López-Chavarri con crónicas como esta preparaba el terreno.

- La *Orquesta de Cámara de Valencia* ofreció su primer concierto el 14 de diciembre de 1915, con Eduardo López-Chavarri Marco como director. Sobre este arranque de la orquesta y sobre otros temas escribe una crónica el propio López-Chavarri (firma E.) que publica *Las Provincias*, el 16 de diciembre de 1915. *De música* es el título genérico de esta crónica. En uno de sus apartados, que lleva el epígrafe *De la Orquesta de Cámara*, Chavarri agradece a la prensa valenciana el buen trato recibido por él y por sus músicos. Lo hace utilizando el mismo ardid que antes, refiriéndose a él mismo como si se tratara de otra persona:

*Un afectuoso deber de gratitud hemos de mencionar en estas líneas a todos los periódicos de la capital, por las frases de cariño que tuvieron para con la novel Orquesta de Cámara y para con nuestro compañero Eduardo L. Chavarri (...) Por lo que se refiere a nuestro amigo el señor Chavarri, reitera a todos los periódicos las más efusivas gracias, y solo desea que la buena voluntad pueda hacerse digna de tanta simpatía como ha despertado. Y esta gratitud la verifica también en nombre de los profesores de la Orquesta.*

- López-Chavarri, el día 14 de julio de 1918, firma una crónica con el nombre de *Eduardus*, que lleva el título genérico de *De Música* e incluye los siguientes epígrafes: *El triunfo de Iturbi en Suiza.- Preparando el próximo curso.- Banderías*. Este texto es uno de los muchos que Chavarri utiliza para

promocionar la *Orquesta de Cámara de Valencia* y, consecuentemente, autopromocionarse a sí mismo.

Además de los textos citados hay otros que se publican sin firma en *Las Provincias*. El 10 de diciembre de 1915 se publica una breve crónica sin firma, con el antetítulo de *De arte* y el título de la *Orquesta de Cámara de Valencia*, que explica el proceso de formación de este conjunto orquestal.

Otros detalles revelan la promoción que se hace de esta orquesta. Por ejemplo, el hecho de que se recojan y se reproduzcan (si no íntegramente, sí parcialmente) las críticas que publican periódicos de otras ciudades, cuando la citada agrupación actúa fuera de Valencia. Tal práctica, no demasiado habitual, revela un empeño especial en publicitar los éxitos de la *Orquesta de Cámara de Valencia*. Verbigracia: dos críticas –por supuesto, muy positivas- publicadas los días 27 y 28 de junio de 1916 en *Las Provincias*, correspondientes a dos conciertos que dio la orquesta, con López-Chavarri de director, en Alicante. El 1 de marzo de 1918 se publica, en el mismo diario, una crítica muy extensa y laudatoria que había sacado previamente el diario *El Comercio* de Gijón, con la firma de ADEFLLOR. El 5 de marzo, *Las Provincias* publica la crítica del concierto de la *Orquesta de Cámara Valenciana* y el pianista Joaquín Nin, con López-Chavarri a la batuta, en el Conservatorio de Valencia. Junto al texto referido específicamente a ese evento, se reproducen extractos de las críticas de otros rotativos sobre los conciertos realizados por estos mismos intérpretes durante la gira efectuada por Asturias, Bilbao y Zaragoza. Es más, el 19 de marzo de 1918 se inicia la publicación de una serie de crónicas en *Las Provincias* sobre la gira de la *Orquesta Valenciana de Cámara*. En

total diez crónicas -o diez capítulos de una misma crónica- que llevan siempre el mismo título (*Excursión de músicos valencianos*) e idéntico subtítulo (*Crónicas de viaje*) y están firmadas por *UN VIOLÍN DE FILA*.

La promoción que López-Chavarri se hacía a si mismo lleva implícita la imputación más grave que pueda hacerse a un crítico. Lo peor que le puede pasar a un juez es que sea acusado de prevaricación. Siguiendo ese símil judicial, la acusación más grave que puede hacerse a un crítico es que sea juez y parte al mismo tiempo. En el caso de Chavarri se añade además un agravante: los juicios de valor los hacía no sobre otros con los que pudiera existir alguna implicación sino sobre sí mismo.

Menos doloso, aunque también cuestionable, es juzgar a alguien con el que mantienes vínculos profesionales. Todos los colegas de López-Chavarri que ejercían de críticos musicales en la prensa valenciana le dedicaron comentarios elogiosos en su debut al frente de la *Orquesta Valenciana de Cámara*. Una muestra de la actitud encomiástica de los compañeros críticos con Chavarri la encontramos en el texto que, con la firma de Ignacio Vidal, publicó *El Mercantil Valenciano*:

*Por fin es ya una realidad grata la existencia de esta agrupación, formada por profesores valencianos y dirigida por el ilustrado maestro E. López Chavarri (...)*

*No debemos en este momento histórico que marca la inicial de vida de la nueva entidad artística regatear alabanzas a quien la ha organizado, limando asperezas y venciendo dificultades, a su director el Sr. López Chavarri. Teníamos noticia de los trabajos, de sus gestiones en este sentido; aunque juzgábamos difícil pudiera dar cima a su obra, en la que otros que se habían propuesto llevarla a cabo la dejaron, por considerarla imposible, teníamos fe en su activa labor, en la eficacia de su talento y en la perseverancia de su voluntad, y el resultado de estas cualidades ha coronado de una manera brillante los*

*esfuerzos del Sr. López Chavarri, a quien por adelantado le felicitamos con efusión por el éxito de su titánica empresa, por el arte lírico y por la cultura de Valencia.*<sup>563</sup>

Pero como no podía ser de otra forma, las palabras más emotivas sobre el estreno de la *Orquesta Valenciana de Cámara* y López-Chavarri, las que reflejan un tono admirativo mayor, son las que escribió Garcillán, compañero de redacción de Chavarri en *Las Provincias*. Las reflexiones que el cronista plantea en el texto son sumamente pertinentes puesto que afectan al núcleo del problema que estamos abordando: ¿es lícita, desde el punto de vista ético, la crítica a un compañero, o a alguien con el que se tenga algún tipo de implicación? Veamos cual es el criterio de Garcillán:

*En un acto, un bello y emocionante acto de confraternidad y de arte, quedó unido ayer el prestigio, algo apagado, como brillo de oro viejo, de nuestra tradición local en la música, con el noble y pujante despertar de la misma. La de ayer, en la Filarmónica Valenciana, fue una tarde cuyo recuerdo quedará en pie, alumbrando con la fuerza de un sol en el zenit (sic), el camino viejo, en el que ya no se advierte ¡ay! ningún caminante, y el nuevo camino, por el que avanza un tropel animoso, generoso, encendidos los corazones en el sacro fuego del arte; un tropel todo juventud y entusiasmo, alas con que elevarse aun a las regiones menos conocidas.*

*Esperábamos este momento: lo sentíamos llegar... ¡Bendito sea!...*

*En esta casa vamos hoy a comenzar a rendir a la amistad y el compañerismo, la justicia que antes de ahora no nos fue dable hacerles. Era, realmente, inexplicable, para cualquier espíritu sincero, el hecho de que nuestras plumas –estas plumas periodísticas, tan solicitadas y tan despreciadas, a seguida de hacer el favor- detuviéranse irresolutas, atemorizadas, al escribir sobre un compañero, y corrieran ágiles, exageradoras en la benevolencia, en loor del desconocido...¿Por qué? ¿Por qué debíamos estar prestos y ser magnánimos, espléndidamente señoriles para el favor ajeno y sentir, en cambio, reparo en juzgar –repetimos- imparcialmente al amigo que, al lado nuestro, trabaja, con quien vivimos estas horas duras de lucha y sacrificio? El temor a aparecer parciales, como interesados en el encomio, detenía nuestra mano y el ansia de sinceridad y rectitud con que el alma, como una*

<sup>563</sup> *El Mercantil Valenciano*, 15 de diciembre de 1915.

*luz siempre viva, va alumbrando nuestra inteligencia, quedaba diluida en unas consideraciones cobardes, en un balbuceo que parecía encubrir una injusticia...*

*Pero hoy el caso para nosotros es otro. Los méritos sobresalientes, indiscutibles, de este gran músico y gran poeta -¿qué será antes en él?- que se llama Eduardo López Chavarri, justifican nuestra decisión de decir la verdad... aun tratándose de un compañero. Pensando en sus prestigios relevantes, el lector hallará bien fundada esta decisión...*

*Porque hemos de comenzar por decir que a él se debe este primer paso, paso de gigante, paso firme, en la resurrección de la música de concierto en Valencia. Por ella viene luchando López-Chavarri, muchos años. Nosotros, que asistimos a los tanteos, aun no bien precisos, de sus primeros ensayos; a la promesa, repleta de bellezas y de triunfos, de conciertos en el salón Sanchis Ferrís; a sus entusiasmos de organizador de las brillantes sesiones de la Exposición; a sus afirmaciones de gran valor musical y artístico, de sus audiciones en el Teatro Principal; nosotros que veníamos siguiéndole -desde lejos, desde fuera del camino, es cierto, pero con la simpatía, el afecto y la confianza del convencido- que veníamos siguiéndole, repetimos, en su lucha tenaz, callada, entusiasta, por conseguir lo que ayer nos dejó asombrados -y que no es más que el principio de lo que harán nuestros músicos- , nos sentimos orgullosos de él, envanecidos de haber recibido sus confidencias, de haberle visto en sus comienzos ; en su lucha y en estos momentos del primer gran triunfo decisivo, de esta consagración solemne de sus méritos... y de su noble labor.*

### **Otros casos que revelan un cuestionable rigor ético en el ejercicio de la crítica musical.**

La promoción de artistas concretos desde algún sector de la crítica es y ha sido siempre una realidad irrefutable. No vamos a cargar las tintas únicamente sobre López-Chavarri. Sería injusto. Otros críticos coetáneos de Chavarri han actuado con el mismo propósito, aunque no de manera tan sibilina. Los críticos a los que aludimos se vieron implicados en el hecho artístico que juzgaban sobre todo por dos motivos:

1. Por un vínculo de tutelaje, de apoyo publicitario, o de amistad con algún artista.
2. Por la compaginación de la labor de crítico con la de intérprete, autor teatral o compositor.

En este sentido, podemos señalar un primer grupo de críticos que actuaban guiados por un ánimo de respaldo incondicional a algún músico. Es el caso de Ignacio Vidal que, desde las páginas de *El Mercantil Valenciano*, apoyó sin reservas la carrera del precoz pianista Guillermo Cases. O el caso de López-Chavarri con José Iturbi, de quien fue mentor, facilitándole los pasos para estudiar en París con Wanda Landowska y proyectando su carrera hasta lograr su consagración internacional

Habría que hablar también de Serrano y del soporte publicista que tuvo de varios diarios locales, especialmente de *El Mercantil Valenciano*, *El Pueblo* y el *Diario de Valencia*. Los comentarios laudatorios de cronistas de *El Mercantil Valenciano* como *Mascarilla* o *Quintana* sirvieron de eficaz campaña de promoción para los intereses del compositor de Sueca.

Tendríamos que señalar también la connivencia existente entre aquellos críticos que coyunturalmente son autores y los compañeros de gremio que han de juzgarlos. En este supuesto se encuentran muchos cronistas musicales:

- Uno de ellos es José María López de *El Mercantil Valenciano*, más conocido como *Mascarilla*, quien, además de ejercer su labor habitual de crítico, escribió varios libretos de zarzuela y de otras obras del género lírico. Los colegas de otros diarios se encargaron de reflejar la autoría de *Mascarilla* en el estreno de algunas obras. Una crítica del diario *Las Provincias* remarca el hecho de que sea este cronista el autor del libreto de la zarzuela *Lucha de*

*amores*, estrenada el 13 de marzo de 1913. Transcribimos unos fragmentos de la crítica:

*Se estrenó anoche en este teatro, el drama lírico en un acto y tres cuadros en verso, libro de nuestro compañero en la prensa D. José María López, “Mascarilla”, y Ramón Díaz, música de los maestros López de Toro y Fuentes, titulada “Lucha de amores”.*

*La obra (...) fue muy del agrado del público, que aplaudió los principales pasajes con toda sinceridad. No fueron palmoteos de la “claque”, sino ovaciones verdad, salidas del patio de butacas y de las galerías espontáneamente.<sup>564</sup>*

- El 29 de diciembre del mismo año, una reseña crítica publicada en *El Pueblo* identifica a José María López como el autor de los arreglos de un libreto ya existente que dio origen a *El guapo de Lavapiés*, obra estrenada el día anterior. Se da además la curiosa circunstancia de que José María López llegó a ser presidente de la *Asociación de la Prensa Valenciana*.
- L. Fabrellas, crítico musical de *El Correo* en su última etapa (segundo semestre de 1915), es autor de *Amores de verano*, obra que se estrenó en *El Dorado*, teatro del Cabañal. De ello hay constancia en una breve crítica publicada el 18 de abril de 1915 en el *Diario de Valencia*.
- Bernardo Morales San Martín, crítico musical de *El Mercantil Valenciano*, también se encontró varias veces en una tesitura parecida, ya que era un prolijo escritor y autor de teatro. El 23 de mayo de 1916, Bernardo Morales San Martín, alias *Fidelio*, asistía en el teatro Eslava al estreno de un drama

---

<sup>564</sup> *Las Provincias*, 14 de marzo de 1914.



de su autoría, *La mare terra*. Aunque se trate de una manifestación artística distinta, hay que recordar el hecho de que muchos de los críticos musicales ejercían también la crítica teatral en los mismos periódicos. Las críticas de los compañeros cronistas de *Fidelio* fueron elogiosas, reconociendo la calidad de su escritura y sus dotes de autor dramático. Así lo resaltaron entre otros, su compañero de redacción José María López, *Mascarilla*, en la crítica que firmó el día 24 de mayo de 1916 en *El Mercantil Valenciano*. También cronistas de otros periódicos como *La Correspondencia de Valencia*. Sin embargo, las críticas recibidas no debieron satisfacer a Bernardo Morales puesto que a los pocos días -concretamente el 19 de junio de 1916- aprovechó su habitual colaboración en la sección *Nota del día* de *El Mercantil Valenciano* para resarcirse del escaso eco que había tenido su obra entre la crítica valenciana. *El teatro catalán* fue el titular que ese día llevó la *Nota del día*. *Fidelio* habla con resentimiento en dicho texto del escaso apoyo que los autores de teatro valencianos reciben de las autoridades y de la crítica. Y menos si encima escriben en lengua vernácula. Contrasta esta situación con el respaldo que, según Morales San Martín, tienen los autores de teatro catalanes.

- El habitual colaborador de *La Correspondencia de Valencia* F. Hernández Casajuana estrenó en el teatro Princesa de Valencia el sainete *El pati dels canyarets*. Los días 20 y 23 de marzo de 1914 se publican sendas críticas del estreno en este diario. En el comentario crítico se dice: *De nuestro querido amigo y colaborador...* Días después (27 de abril de 1914),

Casajuana publica en el mismo periódico un artículo titulado *El alma del sainete* donde expone sus tesis sobre lo que debe ser el sainete.

- La crítica de Gomá del estreno del drama *El querer de una serrana* de Enrique Bohorques, publicada en el *Diario de Valencia* del 16 de abril de 1920, es un testimonio más en este sumario que recoge casos notorios de conflicto de intereses. Enrique G. Gomá reconoce de antemano la amistad que le une a Bohorques. Para referirse al autor de la obra escribe: *de su amigo y compañero, el brillante redactor de «La Voz Valenciana», Enrique Bohorques*. Otros colegas le dedican generosos comentarios: el cronista anónimo de *La Correspondencia de Valencia* escribe la crítica en nombre de toda la redacción escribe la crónica, reconociendo que la amistad y el compañerismo de él y sus compañeros de periódico con Enrique Bohorques *entorpecen la manifestación sincera de nuestro pensar para que no se juzguen nuestros elogios exagerados....* Firman la crónica: los *chicos de La Correspondencia de Valencia*. Igualmente C.E. del diario *El Pueblo* expresa con palabras laudatorias, en una larga crítica, la impresión que le ha causado la obra de Bohorques. Y como no, su compañero de redacción en *La Voz Valenciana*, *La Torre*, le dedica estas *elogiosas* palabras:

*Bohorques, a no ser un despreocupado de la vida, un bohemio soñador, un dominado por la inercia, hubiera triunfado hace ya tiempo en el teatro. Pero su abulia, o el cansancio que la vida periodística imprime a los cerebros de los que a*

*ella nos entregamos, con toda el alma, dedicándole todas las energías, le ha separado de una labor en la que pudo encontrar días de verdadera gloria.*<sup>565</sup>

- El 4 de enero de 1922 en *El Mercantil Valenciano*, se publica una crítica de *Fidelio* del estreno de la obra del periodista F. Hernández Casajuana titulada *La historia de un legionario*.
- El 9 de febrero de 1922 se publica una crítica, firmada por Q. (Quintana), del estreno de *Lo imposible* drama de Bernardo Morales San Martín. La crítica no es positiva. He aquí un extracto:

*Pertenece este drama del buen amigo Morales San Martín a la literatura psicológica. Es un drama para leer y no un drama para representar (...) es sumamente difícil una perfecta compenetración entre el novelista y el dramaturgo... Por esa difícil compenetración, por esa ausencia de autocrítica creen los novelistas que pueden alcanzar en el teatro los mismos triunfos que en la novela y ahí está el yerro.*<sup>566</sup>

Otro ejemplo de corporativismo publicista entre críticos lo descubrimos en las críticas –en este caso, literarias- aparecidas, en los distintos diarios valencianos, a raíz de la publicación del libro *Historia de la Música* de Eduardo López-Chavarri. Los comentarios de todos los colegas críticos fueron muy elogiosos: el martes 16 de marzo de 1915 se publica en *Las Provincias* un entusiasta comentario que lleva la firma de *Mateo*; Ignacio Vidal de *El Mercantil Valenciano* también le dedica una breve

<sup>565</sup> *La Voz Valenciana*, 16 de abril de 1920

<sup>566</sup> *El Mercantil Valenciano*, 9 de febrero de 1922.

reseña, publicada el 20 de enero de 1915, con el título *Un libro interesante*; Cortés y Tomás (C. y T.) del *Diario de Valencia* titula así su crítica: *Un libro notable*; o M. (Mireio) de *La Voz de Valencia* se expresa en los mismos términos. Lo mismo sucedió cuando en 1916 López-Chavarri publica el segundo tomo de la *Historia de la Música*. Por ejemplo, el 20 de julio de 1916 *Fidelio* escribe una crítica literaria en la cual alaba el trabajo de Chavarri, *Un libro notable* la titula; por las mismas fechas Ignacio Vidal publica una crítica similar.

Hay que otorgar la presunción de inocencia a los críticos en estos casos, pero es inevitable conjeturar que exista un cierto grado de condicionamiento en las críticas entre colegas; el corporativismo tácito que existe entre los que comparten una misma profesión nos hace pensar de esta manera, sin dejar de reconocer también que las críticas más acérrimas provienen, en ocasiones, de los propios compañeros de oficio.

Por otra parte, no sería justo negar a los críticos la posibilidad de crear, de ser autores de sus propias obras. No existe cláusula ética que lo impida. Haría falta, eso sí, resolver de una vez por todas este conflicto ético de la manera más honesta posible, evitando intoxicaciones que desacrediten al crítico y que cuestionen la pertinencia de la función que éste realiza.

Muchas veces hemos oído decir que todo crítico lleva en su interior un artista frustrado. Se apela en tales momentos al siguiente razonamiento: es mucho más fácil criticar que crear, por lo cual se colige que quien no sirve como artista se hace crítico. Hemos de reconocer, por tanto, el derecho del crítico a dar el salto y situarse al otro lado de la cancha, claro que debería incorporarse al juego en las mismas condiciones que los demás: sin tratos especiales y con las mismas reglas.

El principal aval del crítico es su credibilidad y si la pierde, aunque sea sólo una vez, se socavan los cimientos sobre los que descansa el ejercicio de la función crítica. El crítico, ante la soledad del papel en blanco, se plantea cuál es su papel en el entramado artístico, y qué consecuencias se derivarán de aquello que dice. Es este el momento crucial en el que un crítico ha de tomar las decisiones. Quizás sería conveniente demorar la publicación de la crítica y reflexionar más hondamente sobre los juicios que se van a transmitir a la opinión pública y ponderar con mayor tranquilidad los efectos que esta puede producir, pero la inmediatez de la prensa impone un *tempo* inexorable a la crítica periodística. ¿Qué hacer, pues? Solo cabe articular unos mecanismos de autoevaluación y que cada crítico se los aplique como una metodología de trabajo necesaria. No hay otro camino.

La función *metacrítica* –como la define Filiberto Menna-<sup>567</sup>, tan necesaria para el buen desempeño de la actividad crítica, ya se esbozaba en aquellos días. Descubrimos testimonios escritos de Ignacio Vidal o de Salvador Ariño donde se plantean dilemas acerca de su quehacer como críticos.

En 1912, Bernardo Morales San Martín definía así a los críticos:

*La crítica sabia, esa crítica que todo lo sabe y lo resuelve después de crear el genio su obra y darla a los; esos señores a quienes no se concibe sin lentes, ni despeinadas melenas y sin una pluma de ganso mojada sabiamente en bilis; que por nada se entusiasman y que poseen el arte implacable del cultivo del “tiquis miquis”*<sup>568</sup>

---

<sup>567</sup> MENNA, F.: *Crítica de la crítica*, Op. cit.

<sup>568</sup> *El Correo*: “Pro Arte y Pro patria”, crónica de Bernardo Morales San Martín, 8 de febrero de 1912.

Quizás, desde entonces no hayamos avanzado tanto como creemos. Habrán cambiado las formas y los medios, pero no mucho más. A la luz de los hechos expuestos aquí y visto que aún persisten gran parte de los problemas que secularmente arrastra la crítica, únicamente se impone recordar aquello de que *la crítica no es sino una función al servicio del público.*<sup>569</sup>

#### **6.6.4. LA CRÍTICA MUSICAL COMO REFLEJO IDEOLÓGICO DEL PERIODISMO MILITANTE.**

Cuando describimos los principales rasgos de los periódicos publicados en Valencia durante el período que abarca de 1912 a 1923, una característica se hacía más patente de entre todas las que pudimos resaltar: la función de voceros que ejercían estos medios escritos. Cada diario se erigía en portavoz mediático de un determinado grupo político, convirtiéndose en transmisor de los valores ideológicos que dicho grupo defendía.

Es cierto que no en todos los casos esa función se desempeñaba con la misma vehemencia. El máximo nivel de agitación se concentraba en los diarios más radicalizados, los que se alineaban con las posturas más extremadas del espectro político valenciano: a un lado estaba *El Pueblo*, apoyado en ocasiones por *El Mercantil Valenciano*, que representaba el sector radical del republicanismo; en la parte contraria, fundamentalmente *La Voz de Valencia* y *Diario de Valencia*. Estos dos diarios eran los principales órganos de penetración social de las facciones más

---

<sup>569</sup> VALERA CASES, A.: *Cruz y drama...*, *Op. cit.*, p. 97.

conservadoras del arco político valenciano. No olvidemos que *La Voz de Valencia* representaba al sector carlista más conservador, caracterizado además por su integrista católico, y el *Diario de Valencia* también buscaba captar su público entre los católicos conservadores y los seguidores del carlismo, fueran estos legitimistas o tradicionalistas. Ambos periódicos aspiraban a controlar el mismo mercado social –lo cual les acarrearía problemas- y formaban parte de una estrategia común: penetrar en la sociedad a través de distintos medios (agrupaciones sindicales, círculos obreros, cooperativas y, por supuesto, periódicos). Su fin: difundir la ideología conservadora y católica entre las capas sociales valencianas, contrarrestando a su vez la influencia que de la misma forma ejercían los republicanos.

Las polémicas que pudieron surgir durante estos años entre ambos bandos periodísticos no son sino el reflejo de la confrontación política e ideológica que se vivía en aquellos tiempos. El ámbito que a nosotros nos concierne, el de la crítica musical, fue escenario de algunas disputas que evidenciaron la distinta percepción que se puede tener del arte, incluso de la propia función crítica, si ésta se concibe desde un prisma analítico contaminado previamente por prejuicios ideológicos. Esta constatación nos obliga a detenernos, aunque sea brevemente, en el análisis del arte y de la crítica como expresiones ideológicas.

### **La naturaleza ideológica del arte y de la crítica musical.**

La naturaleza ideológica del arte y de la crítica de cualquier manifestación artística es un aspecto abordado por Janet Wolff:

*Las obras de arte, no son entidades cerradas, contenidas y trascendentales, sino producto de prácticas históricas específicas por parte de grupos sociales identificables en unas condiciones dadas, y por tanto llevan el sello de las ideas, valores y condiciones de existencia de esos grupos, y sus representantes en artistas determinados.*<sup>570</sup>

La idea de que el arte es un reflejo de las estructuras y los procesos sociales no es ninguna novedad. Esta correlación, sin embargo, no puede ser interpretada de manera simple y unidireccional. El proceso es mucho más complejo de lo que pueda parecer a simple vista, aunque en ciertas situaciones la evidencia demuestre lo contrario:

*El carácter ideológico de las obras de arte y los productos culturales se reconoce como extremadamente complejo, estando influida su determinación por factores económicos y materiales en general, tanto por la existencia y composición de grupos sociales como por la naturaleza e interrelación de ideologías y consciencias.*<sup>571</sup>

Es interesante comprobar cómo, según Janet Wolff, se produce la mediación estética de una determinada ideología:

---

<sup>570</sup> WOLFF, J.: *La producción social del arte*, Ediciones ISTMO, Madrid, 1997, p.65

<sup>571</sup> *Idem*, p.78



*El modo en que la ideología de una clase u otro grupo se expresa (...) se verá afectado o influido por dos series de consideraciones en el nivel estético (...): 1) Las condiciones de producción de las obras de arte y 2) Las convenciones existentes.*<sup>572</sup>

Cualquier tipo de crítica -en nuestro caso, la crítica musical- esta mediatizada por la carga ideológica de la obra de arte que juzga. Pero a todo ello hay que sumar además el aporte ideológico que introduce la propia crítica. El crítico siempre transfiere, en el momento de realizar el juicio crítico, todo un complejo bagaje de valores, ideas, experiencias, sensaciones, sentimientos... a sus valoraciones personales. Ese cúmulo de pensamientos y emociones que modela la personalidad estética de cada uno es básicamente el resultado de un proceso interior que ha ido constituyéndose a lo largo de toda una vida. El crítico, en el momento de formular un nuevo juicio estético reactiva, consciente o inconscientemente, las vivencias acumuladas en su memoria y las contrapone a las nuevas. Cualquier crítico, por tanto, al situarse ante un hecho artístico novedoso, debe reconocer que su tarea valorativa está condicionada desde el mismo punto de partida. Admitirlo así, y buscar el necesario distanciamiento de aquello que se juzga, es una garantía si no de objetividad, sí al menos de honestidad.

Analizados desde el punto de vista anterior, los distintos posicionamientos individuales de la crítica ante un mismo hecho artístico son lógicos. En el seguimiento realizado de cada uno de los críticos musicales que desempeñaban su labor en estos años, observamos un mayor o menor afán, según los casos, por evitar clichés y posicionamientos previos. Esa diferencia de actitud es normal, y hasta cierto punto

---

<sup>572</sup> *Idem*, p.79

comprensible, porque deriva de un proceso reflexivo interior y es consecuencia de la libertad de pensamiento y de expresión que tiene cualquier crítico. Lo que ya no es tan normal es que el ejercicio de la crítica responda a unas consignas previamente establecidas. Y menos aún que dichas consignas obedezcan a intereses que no son precisamente estéticos.

### **Las supuestas consignas del periódico: el crítico-portavoz.**

La figura del *crítico-portavoz*, que actúa de correa de transmisión del periódico en el que trabajaba, surge de vez en cuando y lo hace, especialmente, en los diarios más radicalizados ideológicamente. En tales situaciones, el cometido del musicógrafo dista mucho del análisis estético-valorativo; su misión más bien consiste en propagar un mensaje ideológico con el pretexto de que se está realizando un dictamen estético.

En ocasiones, el uso de la crítica como vehículo ideológico tiene como propósito defender o cuestionar premeditadamente la presencia o ausencia de determinados valores morales en la obra artística. Otras veces, en cambio, la manera de connotar el mensaje crítico no consiste en extrapolar los valores ideológicos inherentes a la obra sino en resaltar el efecto que dichos valores provocan en los receptores (el público). Interesa, entonces, subrayar la reacción del público ante una propuesta artística no en clave estética, o no únicamente, sino por otras razones ideológicas más o menos explícitas.

Vaya por delante que hemos pretendido ser absolutamente rigurosos en la valoración de los hechos y que por ese motivo siempre ha prevalecido en nuestro análisis la presunción de inocencia. Aún así, es cierto que hay ejemplos palmarios que

evidencian un uso ideológico intencionado de la crítica musical. No pude decirse que este tipo de actuaciones fueran frecuentes en la práctica periodística de esta época, puesto que generalmente solía prevalecer el criterio independiente del musicógrafo en el ejercicio crítico, pero son varios los casos en los cuales hemos descubierto una utilización alevosa de la crítica musical.

Las diversas modalidades de teatro musical son las más proclives –especialmente la zarzuela, el sainete, la opereta, la revista musical y otras variedades líricas - por la naturaleza de sus argumentos a un tipo de discurso crítico que enfatice el componente moral de la obra. Por descontado que este tipo de discurso suscitará la confrontación entre los diarios católicos o clericales y los anticlericales. En la música instrumental, este tipo de discurso no tiene razón de ser. Sin embargo, cuando se trata de juzgar ideológicamente el comportamiento del público, no hay diferencia entre géneros musicales. Cualquier evento artístico-musical puede servir de excusa para construir un discurso crítico ideológico.

Durante esta época, he podido constatar varios casos en los cuales el crítico ejercía de correa de transmisión del periódico en el que trabajaba. El acto de la crítica, en tales casos, no era fruto de una decisión individual sino que respondía a un planteamiento colectivo previamente diseñado.

El estudio de las críticas musicales periodísticas publicadas durante el período 1912-1923 nos permite señalar tres aspectos fundamentales como indicadores del sesgo ideológico que subyace en determinados textos críticos:

1. La concepción del público y la crítica clasista aplicada a la sociedad musical valenciana.

2. La crítica musical como arma dialéctica de un sector de la prensa para defender la religión católica y las buenas costumbres ante el ataque de determinadas manifestaciones artísticas. La reacción anticlerical del sector contrario.
3. El uso de determinados simbolismos ideológicos en la función crítica.

### **La concepción ideológica del público: la crítica clasista.**

El primero de los aspectos citados ha sido ya debidamente analizado en el capítulo referido a la crítica y el público. De todos modos, quizá valga la pena recordar los puntos fundamentales de ese análisis. En primer lugar, sería pertinente reincidir en la catalogación que la crítica musical hace del público en función de su procedencia geográfica y social. Los musicógrafos, por una costumbre derivada de las crónicas operísticas, dividen el público en dos categorías: los *atenienses* y los *morenos*. Al margen de las connotaciones que estas denominaciones puedan tener (unos: gente de ciudad, cívicos y cultivados; los otros: campesinos, incultos y alborotadores), el uso por parte de algunos críticos, fundamentalmente de diarios conservadores, de esta segmentación bipolar para describir la composición del público y contrastar su distinto comportamiento es un reflejo de la estratificación social que existe en la sociedad valenciana. Incluso hilando muy fino se podría establecer, al igual que Calderón de la Barca, una perversa alegoría sociológica del público que asiste a los teatros de ópera: el sector de los *atenienses* está integrado en buena parte por los poderosos, los que ostentan el poder y se encargan de mantener el orden establecido; los *morenos* representarían a la gente necesitada, a los que protestan e instigan a cambiar el orden

social. Lo único que variaría en este supuesto es que paradójicamente en los teatros los de condición social más baja ocupan las butacas situadas en las alturas.

Otra práctica, habitual en algunos cronistas musicales de la prensa de tendencia más izquierdista, evidencia aún más el sesgo ideológico de algunas críticas. Consiste en una libre aplicación de la dialéctica marxista al análisis del comportamiento del público. Extrapolando del discurso marxista la teoría de lucha de clases y aplicándola a la función crítica algunos musicógrafos llegan a la siguiente conclusión: si los problemas económicos que sufren las clases sociales bajas son consecuencia del mal uso o del abuso que hacen las clases altas de los recursos, igualmente se puede decir que los fracasos y las dificultades de la cultura musical valenciana son resultado del abandono y del desinterés de las clases altas hacia el arte.

Un diario se distingue en la interpretación clasista: *El Pueblo*. Son numerosas las críticas, publicadas en este periódico, en las que se hace referencia al comportamiento de la clase adinerada. El *público aristocrático*, como se califica a este sector de los aficionados, es considerado responsable máximo del absentismo del público en los acontecimientos artísticos importantes. A este sector del público se le recrimina su indolencia; es decir, que no ejerza el rol de dinamizador cultural, cuando es algo que por condición social y posición económica le correspondería hacer. Recordemos lo que decía el crítico A.P. de *El Pueblo* (las iniciales corresponden a Arturo Perucho) en la crónica del concierto de Marcel Derrioux (violín) y José García Badenes (piano), celebrado el 14 de abril de 1923:

*El público (aunque, desgraciadamente, poco numeroso, puesto que muchas personas que por su posición y su aparente cultura debían ir a los conciertos no van más que a las funciones de las Imeldas y de los estudiantes católicos), apreció en cuanto valía la importante labor de los dos artistas, que fueron largamente aplaudidos.*<sup>573</sup>

### **La crítica: un arma dialéctica para dilucidar los valores morales de la obra musical.**

Otro modo de utilización ideológica de los textos críticos lo encontramos en las críticas musicales que anteponen el contenido ideológico al valor artístico de una obra. En estos casos, la crítica es más un vehículo propagador de mensajes, que aportan esencialmente consignas morales o religiosas, antes que un medio para interpretar y juzgar un espectáculo artístico.

Observemos algunos ejemplos concretos. Resulta palmaria la intención de los siguientes artículos, publicados ambos en *La Voz de Valencia*, por cuanto suponen una declaración explícita de la intención moralizadora que guía la labor crítica en ciertos medios periodísticos. Estos son: *Los católicos y el teatro* de Gustavo Conde, del 8 de diciembre de 1914; y *El Pueblo y La Voz*, del 10 de junio de 1915. Tales artículos respondían a sendas alusiones que se habían hecho desde las páginas de *El Mercantil Valenciano* y *El Pueblo*, respectivamente. Se hace ostensible en cada uno de estos escritos la idea de confrontación -siempre presente en este diario- ante cualquiera que atente contra los principios de la moral católica.

---

<sup>573</sup> *El Pueblo*, 15 de abril de 1923.

*El Mercantil Valenciano*, en su edición del 7 de diciembre de 1914, a propósito del estreno de dos comedias algo *licenciosas*, reproducía el siguiente comentario, en el cual se aludía irónicamente a la *moralidad* de *La Voz de Valencia* cuando se trata de juzgar cierto tipo de acontecimientos teatrales:

*Los tiempos cambian y el “modernismo” se impone, mal que les pese a los mismos que aparentan odiarlo.*

*No hace mucho, la prensa que se llamaba católica no publicaba nada de teatros, ni siquiera el “anuncio”. Hoy no sólo publica el “anuncio”, sino la “revista” de las obras; y lo hace en términos tales, que ni hay rugidos para las obras verdes ni “intolerancias” para aquellas otras que sin ser del todo libres no se ajustan a lo que preceptúa el libro que pudiéramos llamar de las buenas costumbres.*

*Estos días se representan en los teatros de Valencia “Las pecadoras” y “Zazá” y vemos que a los masones les “hacen el reclamo” los diarios católicos (?)*

*Habla el diario carlista de “Las pecadoras”, y después de consignar que la obra es inmoral e indecente, lo cual es un reclamo para los que gustan de salsas picantes, añade...:*

*“No queremos entrar en más detalles. Baste decir que la obra estuvo admirablemente interpretada y que las actrices lucieron lujosos trajes...”*

*El arte anteponiéndose a la moral.*

*“La Voz de Valencia” la toma con “Zazá”; llama repugnante a su realismo, a pesar de lo cual anuncia la obra, y después se larga con el siguiente reclamo, que no lo agradecerán jamás bastante los autores, los actores y la empresa:*

*“Por lo demás, no podemos menos de reconocer, a fuer de imparciales, que Margarita Xirgú estuvo anoche a la altura de siempre...”*

*De manera que pelillos a la mar... “Cantada en italiano gana mucho la moral – parodiando la frase dicen los católicos (!!!)- bien vestida y representada por actrices eminentes, no hay obra inmoral ni pecaminosa”.<sup>574</sup>*

Este sardónico comentario publicado en *El Mercantil Valenciano*, mereció una réplica contundente de *La Voz de Valencia*:

<sup>574</sup> *El Mercantil Valenciano*, 8 de diciembre de 1914.

*Ayer se descuelga “El Mercantil” con una de las chinchorrerías que le han dado merecida fama de astrosa y despreciable mujerzuela.*

*Se refiere en una gacetilla a la actitud de los católicos respecto al teatro, y comienza diciendo: “Los tiempos cambian y el modernismo se impone...”*

*En muchos casos podría admitirse la frasecita; pero “El Mercantil” es el menos autorizado para pronunciarla, porque él sigue siendo ahora tan fariseo y tan chismoso como el día de su natalicio. Para él no hay “modernismo que valga”.*

*Pretende “El Mercantil” probar que nosotros nos “modernizamos”, y al efecto nos suelta esta tremenda andanada...*

*“Ya sabemos que dirán que no son totalmente inmorales las citadas obras”...*

*¡Miren ustedes por donde nos ha salido profeta el vejete! Lo malo es que no ha contado con la huésped. Porque ahora se nos ocurre decir, después de lo que ya llevamos dicho, que “Las pecadoras” y “Zazá” son TOTALMENTE, COMPLETAMENTE INMORALES, sólo por fastidiar a “El Mercantil” en sus pretensiones proféticas (...)*

*Y ya en este punto, nos interesa hacer constar, para que lo sepa “El Mercantil” y quien debe saberlo, que ni nosotros ni nadie, al hacer revistas teatrales, ha confundido en un mismo juicio la obra y los artistas que la interpretan.*

*¿Quién duda que una obra censurable puede ser representada admirablemente? ¿No lo estamos viendo todos los días? De la obra se crítica su valor moral y literario; de los artistas, su trabajo, y en todo caso, la responsabilidad que pueda haberles en la elección de las obras, cuando esta depende de ellos.<sup>575</sup>*

Es curioso como, mediante la lectura de estos textos, podemos llegar a conclusiones que previamente sólo intuíamos y nos atrevíamos a formular como meras sospechas.

Una de estas conclusiones se refiere al comportamiento típico de la prensa más tradicionalista: los diarios católico-conservadores tienen una menor predisposición a dar cobertura informativa a determinados espectáculos. La religión católica y el género teatral -entendido en el sentido más amplio del término- mantuvieron, desde antaño, una relación difícil; algunos cronistas incluso

<sup>575</sup> *La Voz de Valencia: “Los católicos y el teatro”, 8 de diciembre de 1914.*



dirían que siempre fue una relación contranatural.<sup>576</sup> En cierto modo, así se reconoce en el primer texto de *El Mercantil Valenciano* al que hemos aludido: *No hace mucho, la prensa que se llamaba católica no publicaba nada de teatros.*

También es importante reseñar lo que se afirma en el texto de *La Voz de Valencia*: *ni nosotros ni nadie (...) ha confundido en un mismo juicio la obra y los artistas que la interpretan.* Dicha afirmación pone de manifiesto la concepción de la función crítica que se tiene en este diario. La crítica separa dos planos: la obra y los intérpretes. Ambos planos no tienen porqué confluir. Una obra puede ser malísima y los intérpretes formidables. Es posible. Lo que pasa es que esta estrategia de los críticos de *La Voz de Valencia* esconde otra intención: juzgar el contenido de la obra, a sus creadores y a quienes son responsables de su programación, pero no enemistarse con los artistas.

Esta tendencia moralizante de *La Voz de Valencia*, y también del *Diario de Valencia*, es extensible a todo tipo de géneros del teatro musical, excepto a la ópera que suele utilizar argumentos *más recatados*. Aunque lógicamente, se manifiesta especialmente en aquellos espectáculos líricos (revistas musicales, sainetes, etc.) más proclives a argumentos atrevidos y a chistes picantes. Era inevitable, por esa razón, que el ímpetu adoctrinador de *La Voz de Valencia* alcanzara al cine. El talante

---

<sup>576</sup> Esta cuestión ha sido estudiada por ZABALA, A.: *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*. Institución Alfonso El magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, Valencia 1960. Según este autor: “*La tenaz campaña sostenida con propósito prohibitivo por el Arzobispo don Andrés Mayoral –siguiendo un recto y desinteresado impulso de su conciencia, que le hacía ver en el teatro la causa de todos los males-, alcanzó el momento propicio del último y definitivo ataque cuando, en aquel mismo año (1748), un terrible terremoto (...) dispuso el ánimo de los valencianos para una extrema y fugaz actitud de arrepentimiento y dolor de los pecados muy en consonancia con todo renunciamiento de tipo mundano. Aprovechando esta situación, el escrupuloso prelado logró que la Ciudad, aún contra su propio deseo, cerrase las puertas del antiguo y célebre <Corral de la Olivera>*”.

severo y represor del diario católico queda de manifiesto en la crónica *Los abusos en Apolo*. Desde las páginas de *La Voz de Valencia* se hace una recriminación al teatro citado por la escasez de luz que hay en la sala, durante la proyección de las películas de cine. La poca iluminación propicia *conductas dudosas*. Ante tal comportamiento, la amenaza del diario católico es rotunda: *La disyuntiva es clara: o el inmediato remedio o el descrédito, que deliberadamente fomentaremos.*<sup>577</sup>

Con el mismo tema de fondo, pero esta vez referido a los *music-halls* o *varietés*, el diario *El Pueblo* del 9 de junio de 1915 incluye entre sus páginas el artículo *Una Valencia Levítica*:

*Esto es lo que pretenden hacer de nuestra ciudad los elementos clericales.*

*Nosotros no tenemos por qué defender ni combatir los salones de varietés, a los que concurren hombres, en vez de invertidos, como a aquella casa de la plaza de la Reina, que ignoramos si calificó de antro inmoral la seráfica “Voz de Valencia”, aun cuando creemos que no. Es más, en este pleito de las cupletistas, que el diario carlista ha comentado con cierta circunspección, desconocida para “La Voz”, nos hemos abstenido, porque...la verdad, el espectáculo no nos atrae. Echamos nuestro cuarto a espaldas, asqueados de la insensata campaña del diario liguero y al advertir la finalidad que se persigue: acabar con todo espectáculo que no sea rezar el rosario, confesar o comulgar diariamente, o ir al cine de Libreros (...)*

*Si nos dejásemos llevar de miras políticas, diríamos que nos complacería la victoria de los clericales en esta cuestión: a ver si de una vez la masa general se hartaba de soportar que impertinencias de quienes nunca, ni en forma alguna, hicieron nada práctico y conveniente por y para Valencia.*<sup>578</sup>

<sup>577</sup> *La Voz de Valencia*: “*Los abusos en Apolo*”, 28 de noviembre de 1913.

<sup>578</sup> *La Voz de Valencia*: “*Una Valencia levítica*”, 9 de junio de 1915.

La respuesta de *La Voz de Valencia* no se hizo esperar. Al día siguiente, aparecía, en la primera página de este diario, el artículo *El Pueblo y La Voz*. Con un antetítulo explicativo: *Lo de los music-halls*. Reproducimos, a continuación, los fragmentos más interesantes de este artículo:

*Dice ayer el primero (refiriéndose a El Pueblo) a la segunda (La Voz), que quiere hacer de Valencia una ciudad levítica. Y tiene razón (...)*

*Lo que no podemos, ni debemos tolerar, sin nuestra protesta y contradicción, es el libertinaje impúdico de los actores y la soez expansión de los espectadores.*

*Ni que el teatro de las ciudades, ni aun los salones de variedades, se conviertan en antesalas del vicio, cuando no en burdeles, donde este encuentra más firma sientto.*

*Tenemos un supremo concepto de la mujer y de su dignidad, y nos repugna, y no nos es dable tolerar su explotación por empresarios sin criterio moral y sin conciencia, máxime si después del espectáculo, se la empuja, por obtener una mayor “consumición”, simplemente a la conquista de todos los relajamientos y de todas las degeneraciones.*

*Es nuestro respeto y nuestro aplauso para el público digno, formado por gentes de todas las clases sociales que, después de la jornada de trabajo, alegra su espíritu y busca para su reposo el cambio de atención, deleitándose en las escenas del drama moral, de la zarzuela sana, del apropósito o sainete, con retratos de añejas costumbres, vibrantes y melodiosas canciones, chistes de buena ley y gallardas concepciones del ingenio, que no faltó ni a los autores viejos ni a los modernos.*

*Pero tolerar con nuestro silencio que cada Music-Hall se convierta en un foco de la más innobles concupiscencias, donde el adolescente forje su prematura ruina, el hijo malverse los bienes del padre, el esposo los bienes y la paz del hogar, y en cuyas redes caigan seres incautos que atrajo allí la curiosidad insana y la detestable compañía de un amigo desleal y corrompido, eso, no.*

*No se esfuerce en demostrar “El Pueblo que Valencia es una de las ciudades mejores del mundo en materia de moralidad. Precisamente por eso es por lo que deseamos que no deje de serlo, es por lo que nos hallamos decididos a impedir la trata de blancas y a procurar el cierre de las cloacas de la degeneración y del escándalo.”<sup>579</sup>*

---

<sup>579</sup> *La Voz de Valencia*: “El Pueblo” y “La Voz” (con el antetítulo *Lo de los Music-Halls*), 10 de junio de 1915.

El *Diario de Valencia* es el otro rotativo que acompañaba a *La Voz de Valencia* en su cruzada por instaurar en la sociedad valenciana los principios morales católicos y las buenas costumbres. Las críticas publicadas en este medio tenían siempre un sesgo doctrinal de catequesis católica que prevalecía en el contenido de los textos por encima de cualquier otra consideración. Son muchas las referencias que con un propósito moralizante se hacían en las críticas que publicaba este diario. Zarzuelas como *La fiesta de San Antón* de T. López Torregrosa merecieron en su estreno comentarios muy positivos por su argumento, alejado de las procacidades habituales, y por un tratamiento teatral inspirado en los cánones más tradicionales del género y no en las nuevas tendencias cercanas a la revista musical:

*Una “Fiesta de San Antón” muy bien hecha, y si la empresa pone en cartel las obras del corte de la que tanto gustó anoche, el distinguido público que asiste al Trianón lo agradecerá y en taquilla verá el resultado.*<sup>580</sup>

Sorprendentemente, cronistas de otros periódicos enfrentados a esa línea de pensamiento defendían igualmente un tipo de teatro musical, en cualquiera de sus variedades, serio y decente. Tal es el caso de José M<sup>a</sup> López (*Mascarilla*). Este musicógrafo manifiesta en su crítica del estreno de la zarzuela *Los ángeles mandan* la dicotomía existente en el teatro musical entre el tratamiento culto y decente del género, y el que recurre a las astracanadas. La música de esta zarzuela fue obra de Jerónimo Jiménez, el libreto se debió a Linares Becerra:

---

<sup>580</sup> *Diario de Valencia*, 30 de mayo de 1915.

*Linares Becerra es un culto y aplaudido autor que ve el teatro bajo el prisma de la moralidad, la decencia y la honradez. Cree, como Bretón de los Herreros, que el teatro debe ser educador, escuela de buenas costumbres, tribuna del bien hablar y el bien decir, fiel reflejo de la vida, en una palabra. Dentro de ese concepto elevado que Linares Becerra tiene del teatro, quiere adecentar el teatro por horas, desterrando las procacidades y desvergüenzas a que nos han acostumbrados algunos autores desaprensivos.*<sup>581</sup>

Otras obras merecieron, por la razón contraria, la crítica feroz de los musicógrafos del *Diario de Valencia*. Estrenos como *El bueno de Guzmán* de F. Alonso o *La gentuza* de José Serrano tuvieron una crítica muy negativa por el argumento y los diálogos, un poco *atrevidos*, que no eran del agrado del periódico que se autoproclama el guardián de los preceptos de la moral católica. En el caso de estas dos obras citadas la crítica fue firmada por uno de los máximos valedores del puritanismo en el *Diario de Valencia: Almanzor*. Las podemos leer en los ejemplares de este diario del día 9 de octubre y 29 de noviembre de 1913, respectivamente.

Y es que en el *Diario de Valencia* se aprecia siempre la intención manifiesta por adoctrinar a sus lectores, además de dictar a empresarios y autores las directrices moralmente correctas de lo que debe ser el espectáculo teatral. Así se puede leer en la crítica publicada a raíz del estreno de la zarzuela *Lluna de mel* de Abelardo Alfonso. El texto, sin firma, dice lo siguiente: *Si se suprimiera algún chiste de color subidito, la obra no perdería nada...*<sup>582</sup> O en el texto crítico, también sin firma, referido al estreno de *La última película* de Torregrosa y Valverde:

---

<sup>581</sup> *El Mercantil Valenciano*, 5 de octubre de 1912

<sup>582</sup> *Diario de Valencia*, 12 de julio de 1914.

*Salidas de personajes sin ton ni son, chistes de muy mal gusto e inmorales, cuplés indecorosos, gansadas sin cuento, y otras muchas imbecilidades...*<sup>583</sup>

### **La referencia permanente a la música religiosa y el uso de simbolismos ideológicos en algunos diarios.**

Otros hechos reafirman la implicación de los periódicos valencianos en la defensa manifiesta de determinados valores ideológicos. La presencia frecuente, en las páginas de los periódicos, de textos periodísticos dedicados a difundir la actividad musical llevada a cabo por agrupaciones (coros, conjuntos instrumentales, etc.) nacidas al abrigo de las organizaciones sindicales o círculos obreros que cada formación política alentaba. Se procuraba publicitar estos actos con el afán de contribuir a la penetración social de los valores ideológicos que cada diario defendía. Por otro lado, en el sector de la prensa católica descubrimos otro indicador significativo: la profusa publicación de textos de crítica, o de mera información, sobre congresos, conciertos y otro tipo de actos de temática musical religiosa.

*La Voz de Valencia* es el periódico más destacable, en este sentido, por el especial seguimiento que hace de cualquier tema relacionado con la música religiosa. No en vano este diario se autoproclama defensor de las ideas católicas, rasgo ideológico que le une al *Diario de Valencia*. Como ya adelantamos en un capítulo anterior, desde *La Voz de Valencia* se ofrece información detallada sobre los

---

<sup>583</sup> *Diario de Valencia*, 12 de marzo de 1915.

Congresos de Música Sacra que periódicamente se celebran en España Sobre los distintos actos de uno de estos congresos, el que se celebró en Barcelona durante 1912, leemos un buen número de crónicas publicadas los días 12 de marzo, 19 de abril, 18 de agosto, 24 y 27 de noviembre de 1912. La del día 24 de noviembre es especialmente interesante para nosotros puesto que debajo del titular se especifica: *de nuestro crítico musical*. Al estar firmada esta crónica por Enrique González Gomá, colegimos que él es el crítico oficial de este diario, y descubrimos además que la inicial G. -con la que aparecen firmadas muchas críticas y crónicas de *La Voz de Valencia* - responde al apellido de este musicógrafo.

El marcado acento ideológico de *La Voz de Valencia* y el relieve que el tema religioso adquiere en sus páginas son hechos suficientemente contrastados Pero no siempre será así, a partir de 1920 este periódico, rebautizado con el nombre de *La Voz Valenciana*, tendrá una nueva orientación ideológica.

Es el propio *Diario de Valencia* quien informa de esta cuestión en una gacetilla que lleva un expresivo antetítulo: *Las vueltas que da el mundo*. En el texto se dice que *La Voz Valenciana pasa a ser órgano del partido de izquierda liberal que acaudilla don Santiago Alba*. También se comenta que están cesando a los cargos directivos anteriores.<sup>584</sup> El *Diario de Valencia*, después de la reorientación de *La Voz Valenciana*, quedará como garante máximo de los valores políticos, sociales y religiosos más tradicionales.

---

<sup>584</sup> *Diario de Valencia*, 11 de febrero de 1920.

Este cambio de rumbo tendrá efectos claros en la línea de actuación periodística de *La Voz Valenciana*. Un ejemplo lo demuestra: durante el año 1921 se celebran en Valencia seis conciertos de música vocal religiosa a cargo del *Cuarteto Vocal de la Capilla Sixtina* y cuatro a cargo de la *Agrupación Coral de la Capilla Sixtina*; ante esta situación artística, el *Diario de Valencia* (de la mano de Gomá) hace un seguimiento exhaustivo de los conciertos de ambas agrupaciones, mientras que *La Voz Valenciana*, aún concediéndole cierta cobertura, omite muchas referencias informativas. Esto hubiera sido impensable años atrás.

Un hábito que distinguía al *Diario de Valencia* de los demás era su tendencia a hacer uso de simbolismos ideológicos. Valga esta muestra correspondiente a una crítica publicada el 21 de septiembre de 1913 en el citado diario *jaimista* (así calificado por defender la legitimidad dinástica del pretendiente carlista Jaime de Borbón Parma a la corona de España). El cronista anónimo, al referirse a la ubicación del teatro Princesa en el arranque del texto, escribe lo siguiente: *Anoche abrió sus puertas el coliseo de la calle del Rey Don Jaime.*<sup>585</sup>

Otro de los signos distintivos que definía al *Diario de Valencia* era la defensa y exaltación que hacía del *valencianismo*. Uno de los aspectos que caracterizó la etapa al frente de la dirección del periódico de L. Martín Mengod o de Luis Lucía, y que se encuadraba en la aspiración de aglutinar una derecha regionalista, era la preocupación por la lengua y la cultura valencianas. En este contexto no es de extrañar que en el *Diario de Valencia* se calificara en ocasiones a José Serrano como el *cantor* de la tierra, siendo el autor de la *Marcha de la ciudad* o lo que hoy

---

<sup>585</sup> *Diario de Valencia*, 21 de septiembre de 1920.



conocemos como *Himno Regional Valenciano*. El honor de designar a Serrano *cantor* de la tierra y músico predilecto del pueblo valenciano le corresponde a Vicente Marín. Este cronista hace esta proclamación en el inicio de la crítica del estreno de *La canción del olvido*:

*Hace siete años, a la hora en que el sol brilla con todo su esplendor en un día primaveral, de cielo azul y límpido, en un grandioso estadio, en el que se hallaban los más altos poderes del Estado junto con el obrero, que formaba muchedumbre, un joven maestro hizo sentir el alma valenciana con las estridentes notas de la “Marcha de la ciudad”, entrelazadas con verdadera inspiración con las dulces melodías de los cantos regionales.*

*Aquel memorable día, Pepe Serrano triunfó de manera indiscutible, compenetrándose admirablemente con el pueblo en el amor a la “terreta”, y le proclamó su más inspirado cantor.*<sup>586</sup>

El uso recurrente de latiguillos ideológicos como referirse a los lectores del diario como *correligionarios*, o calificar al público burgués como *público selecto* o *clase adinerada* en función de la adscripción ideológica del diario, meter cuñas ideológicas sin venir a cuento, hacer uso de simbolismos, servirse de la crónica musical como canal de difusión -subliminal o explícito- de mensajes cargados de connotaciones morales o religiosas... todo ello revela un trasfondo de la crítica que a veces no percibimos con claridad.

Estas evidencias nos sugieren una reflexión. Hasta qué punto los críticos de periódicos como *La Voz de Valencia*, *El Pueblo* o el *Diario de Valencia* eran libres para expresar sus propios juicios o estaban condicionados por orientaciones previas. Debe resultar difícil evitar la injerencia de los dueños del diario o del grupo de poder

---

<sup>586</sup> *Diario de Valencia*, 18 de noviembre de 1916.

que financia y alienta cada empresa periodística. Debió ser todavía más complicado entonces, en aquel contexto político y social tan radicalizado. Nunca podremos saber qué parte de responsabilidad tenía el crítico y cuánta le correspondía al diario en el punto de vista expresado en cada crítica musical. No tendríamos por qué dudar de la independencia de los críticos, aunque en ocasiones los propios hechos nos inciten a pensar lo contrario.

## 7. CONCLUSIONES

Dijimos al principio que esta investigación respondía a un anhelo personal: averiguar, en la medida de lo posible, cómo funciona la crítica musical y cuáles son los propósitos que inspiran su actuación, de tal manera que pudiera valorarse, entre otras cuestiones, su contribución a la evolución histórica de la música.

A partir de la formulación de ese objetivo, pretendíamos encontrar respuestas a algunas de las muchas preguntas que cualquiera que lea una crítica musical se plantea, sabiendo de antemano la dificultad que esto entraña.

Acotamos la investigación a un período muy concreto: la crítica musical publicada en la prensa diaria valenciana durante los años que van de 1912 a 1923. Esta decisión obedecía a aquella vieja estrategia que afirma que quizá desde el conocimiento de una realidad particular puede llegarse mejor a conclusiones universales. Si conseguíamos aplicar de manera adecuada nuestra metodología de análisis y obtener resultados significativos, demostraríamos que esta propuesta

podía abrir nuevas vías al estudio de la crítica musical y responder así a alguna de las preguntas clave que al inicio nos hacíamos.

Emprendimos un camino sin saber cual sería el destino final. Sin embargo, nuestro afán se ha visto recompensado. Llegado el momento de hacer balance, creemos sinceramente que los resultados obtenidos en esta investigación contribuirán, sin duda, a tener una visión más completa y profunda de la crítica musical. Las conclusiones de este estudio, que a continuación exponemos, así parecen corroborarlo.

La prensa valenciana, durante el período 1912-1923, otorgaba gran importancia a la información/opinión musical. A groso modo, y aún teniendo en cuenta el relativismo que siempre debe acompañar este tipo de comparaciones, se puede afirmar que la crítica musical tenía mucho más presencia en los periódicos de entonces que en los de ahora. Es difícil encontrar hoy en día en la primera página de un periódico una crítica musical publicada a dos columnas o un seguimiento tan permanente de la actividad artístico-musical por parte de los críticos.

Salvo en casos excepcionales, los textos de crítica musical no tenían un tratamiento formal-tipográfico específico y distintivo que los diferenciara claramente de otras secciones del periódico. Las críticas se agrupaban habitualmente en la sección de teatros, como es costumbre en la actualidad. Las que, por no celebrarse en recintos teatrales, se publicaban fuera de esta sección no tenían una ubicación fija y aparecían desperdigadas en cualquiera de las páginas del diario. Las críticas referidas a acontecimientos artísticos extraordinarios se publicaban normalmente en primera página.

Durante esta época, la mayor parte de los textos de crítica musical se publican sin firma. Esta tendencia es mucho más pronunciada en unos periódicos que en otros. *La Correspondencia de Valencia*, *Las Provincias* y *El Pueblo* se caracterizan por un predominio claro del número de críticas publicadas sin firma. En *El Mercantil Valenciano*, la práctica habitual es publicar con firma. El *Diario de Valencia* y *La Voz de Valencia* (llamado *La Voz Valenciana* a partir de 1917) alternan una tendencia y otra, según el año. Actualmente, en la práctica periodística, todas las críticas han de ser atribuibles, por lo que se impone la firma.

Los críticos que firmaban sus crónicas lo hacían de variadas formas: con seudónimo, con sus iniciales, con siglas sin significado que ocultaban un nombre incógnito (XX o XXX) o con el apellido invertido. Si se firmaba con el nombre y apellido, éste aparecía de diversas maneras: el nombre y apellido completo, la inicial del nombre y el apellido... Y, además, unas veces en mayúsculas y otras en minúsculas.

El nivel de escritura de los críticos musicales era aceptable. Destacan, de entre la media general, algunos musicógrafos como Eduardo López-Chavarri Marco o Bernardo Morales San Martín. Dichos críticos unían a sus profundos conocimientos musicales una acreditada trayectoria como escritores. Tampoco era desdeñable el uso del lenguaje escrito que hacían críticos como Enrique González Gomá, Ignacio Vidal, Manuel Palau, Vicente Marín o Leopoldo Magenti, por citar sólo algunos de los críticos más renombrados. En algunos casos, sobre todo entre aquellos cronistas que ejercían ocasionalmente la crítica musical para salvar alguna emergencia, se aprecia un menor dominio del lenguaje técnico-musical.

En la escritura de los textos críticos hay un manifiesto abuso de modismos, extranjerismos, de giros estereotipados, de calificativos desmesurados y de frases hiperbólicas. Existe la tendencia generalizada al uso de un lenguaje pseudo-poético y poco preciso que acerca la escritura de los musicógrafos más a la crónica social que a lo que debería ser un texto de crítica musical. Predomina, por tanto, la crítica llamada *impresionista* antes que un tipo de crítica musical cercana al modelo *formalista* que opte más por un análisis técnico y aséptico del discurso musical.

La estructura formal de los textos críticos musicales seguía generalmente un mismo patrón, salvo contadas excepciones. Los textos se construían a partir del esquema clásico de presentación, nudo y desenlace. En la presentación se ubicaba el evento artístico, indicando la fecha y el lugar de celebración; se hablaba además del aspecto que presentaba el recinto (fuera un teatro o una sala de conciertos) y se describía el pedigrí social de los distintos sectores del público asistente. En la parte central del texto (el nudo), si se trataba de un estreno, se abordaba el análisis y la valoración de la obra; cuando no era un estreno –lo que ocurría más habitualmente– esta parte se dedicaba a comentar y juzgar la labor de los intérpretes. El final del texto (el desenlace) servía para hacer una breve recapitulación, si había lugar, de las tesis expuestas en la crítica. Cuando se trataba de crítica operística, los textos solían rematarse abruptamente dada la multiplicidad de elementos a valorar y el poco tiempo y espacio del que disponía el crítico.

El estudio minucioso de la vertiente formal de los textos críticos ha aportado datos muy esclarecedores. Estos datos nos han permitido valorar la importancia que la crítica musical tenía para la prensa y, por tanto, para la sociedad valenciana de

aquellos días. Pero el análisis del contenido de los textos ha sido, si cabe, todavía más revelador.

La tarea de analizar el contenido de los textos requería, previamente, tomar una decisión metodológica: ¿qué modelo de análisis íbamos a aplicar? Entre los diversos modelos propuestos por otros autores, había uno que se ajustaba mejor a los requerimientos de nuestro enfoque investigador: el que teoriza Román de la Calle a partir del estudio de las funciones de la comunicación lingüística que postula Roman Jakobson y su aplicación al análisis del texto crítico. Este planteamiento nos señaló al camino y trazamos nuestro propio rumbo sin desmerecer otras alternativas metodológicas muy validas y provechosas del propio Román de la Calle o de Leopoldo Hurtado.

Nuestra estrategia de análisis partió, pues, de la adaptación de la propuesta de Jakobson/de la Calle a un modelo propio. La aplicación de este particular modelo de análisis de los textos críticos –que, como ya explicamos, parte de la idea central de que la crítica musical es el resultado de la interacción entre dos procesos yuxtapuestos: uno artístico-musical y el otro lingüístico (verbal-periodístico)- nos ha aportado las claves para interpretar y valorar el papel de los distintos protagonistas que intervienen en la crítica musical: los destinatarios últimos (el público) y el resto de agentes que directa o indirectamente la condicionan (empresarios e instituciones, intérpretes, autores y los propios críticos).

Un aspecto que convenía analizar, antes de iniciar el estudio de los agentes que intervienen en la crítica, era la distinta sensibilización de los críticos hacia cada uno de los géneros musicales. Dicho análisis nos mostró una radiografía de los usos

y costumbres de los cronistas musicales de la época, a la vez que nos reveló la evolución de la propia función crítica en un contexto social y musical cambiante. Desde 1912, gracias a la *Sociedad Filarmónica Valenciana* y a la irrupción posterior de nuevas formaciones musicales en el panorama cultural valenciano, hubo un auge manifiesto de géneros musicales anteriormente casi ignorados. La música escénica tradicional (ópera y zarzuela) pierde protagonismo paulatinamente en favor de los nuevos subgéneros líricos y de la música instrumental sinfónica y sobre todo de cámara. Los críticos, acostumbrados a unos modos de ejercer la crítica heredados de la crónica operística, tuvieron que readaptarse a esa nueva situación y modificar, en cierta manera, sus procedimientos habituales de análisis y valoración del hecho musical.

Los textos de crítica musical ayudan a interpretar y valorar no sólo la contribución de los agentes que intervienen en el proceso artístico-musical sino su implicación en el propio proceso crítico. El público acapara un gran protagonismo, es un comodín del que se sirve el crítico para justificar su dictamen crítico. Unas veces se usa con el propósito de refrendar las tesis del cronista musical; su conducta se juzga entonces como una prueba concluyente del veredicto del crítico: el público es sabio, si respalda un determinado evento musical es porque tiene calidad, si no lo hace es porque carece de ella. En otros casos, en cambio, el criterio es justamente el contrario: cuando el público no responde ante un acontecimiento musical como el crítico espera, el musicógrafo infiere que el *respectable* es ignorante y no está preparado para valorar cierto tipo de arte. La actitud del crítico respecto al público es, por tanto, variable y hasta en ciertos momentos contradictoria.

El contenido de los textos corrobora que la crítica musical, como señala Román de la Calle, cumple una serie de funciones. En ocasiones, el musicógrafo ejerce la función *de mediación*, intentando orientar a los lectores sobre las tendencias artísticas e instándoles a adoptar un criterio estético que les acerque a lo que considera que es el verdadero arte musical. En otras circunstancias, las menos frecuentes, el crítico actúa de guía y ayuda al público a interpretar el código musical de una nueva obra. Cuando esto ocurre, el cronista musical está aplicando la función *interpretativa* de la crítica.

También los críticos musicales ejercen la función *evaluadora*, aunque sin demasiado empeño. La crítica valenciana de esta época se caracteriza por ser benevolente con los intérpretes. En los comentarios dedicados a la labor interpretativa abundan las frases grandilocuentes destinadas a exaltar el talento de los artistas y escasean las referencias a su técnica. Cuando se trata de artistas reconocidos o ya idolatrados la complacencia es absoluta. En tales momentos, los textos críticos llegan a parecer auténticos panegíricos. Sólo en contadas ocasiones, descubrimos el testimonio crítico de algún musicógrafo que se atreve a cuestionar la labor interpretativa de un artista de reconocido prestigio. Con los intérpretes modestos la crítica no muestra tanta condescendencia, aunque tampoco en estos casos se suelen cargar las tintas.

La crítica musical durante estos años se centra básicamente en los intérpretes. Esta fijación quizás tenga su origen en la tradición operística del público que antepone el nombre del intérprete a cualquier otro valor artístico. El juicio sobre los autores o compositores sólo acostumbra a realizarse en el estreno de una obra



musical. En esa coyuntura es cuando se produce la crítica *ad hominem* que explica Leopoldo Hurtado: el crítico recrea todo el proceso de creación de la obra para *desentrañar sus propósitos y sus logros*. Habría que puntualizar, no obstante, que el comportamiento de la crítica varía en función del género musical. Las críticas de ópera o zarzuela sí dedican algunos comentarios al compositor y a su obra en el estreno, sin embargo después ya no suelen volver a referirse al autor de la música puesto que las obras se repiten constantemente en el repertorio. Cuando se trata de música instrumental, ni siquiera en el estreno suele realizarse un juicio sobre el autor y su obra.

Por lo que respecta a sus preferencias estético-musicales, los críticos valencianos se declaran claramente filowagnerianos. El compositor alemán es considerado, sin duda alguna, el máximo referente de la cultura musical de la época. Fuera del ámbito operístico, que es el preponderante en esta época, habría que citar como autores predilectos sobre todo a Beethoven y a Mozart. En la zarzuela, la crítica encumbra a un autor –aunque no sin altibajos– por encima de todos: José Serrano.

Una faceta que resalta de la crítica musical valenciana es la promoción que hace de sus músicos. Continuamente se publican noticias, entrevistas y artículos en los periódicos de Valencia sobre artistas autóctonos con el afán de ayudarles en su trayectoria artística. Las críticas suelen ser positivas con ellos. En el campo de la interpretación, cantantes de ópera como María Llácer y María Ros, o los pianistas José Iturbi, Amparo Iturbi, Guillermo Cases y Leopoldo Querol, entre otros muchos reciben ese apoyo mediático. También compositores como Salvador Giner, Francisco

Cuesta o el mismo Eduardo López-Chavarri gozan del respaldo decidido de la prensa. Y no digamos los autores que cultivan el género lírico como José Serrano, Manuel Penella o Vicente Lleó. Estos autores-empresarios pronto comprenden que el papel de la prensa es esencial para sus fines comerciales y artísticos. Fundamentalmente por esa razón, la relación de los tres autores citados con la prensa valenciana pasara por distintas etapas de amor-odio. Las críticas más aceradas hacia ellos llegarán precisamente en los momentos en que estos autores anteponen la vertiente comercial al valor artístico de sus obras.

En algunos casos se crea una vinculación especial entre el crítico y algún determinado artista. El ejemplo más paradigmático es el de López-Chavarri y el pianista José Iturbi. Desde el diario *Las Provincias* este cronista musical fue contando los progresos del joven Iturbi en el Conservatorio de París y dio difusión, más tarde, a su brillante carrera profesional. Lo mismo sucedió con Ignacio Vidal (crítico de *El Mercantil Valenciano*) y el niño prodigio del piano Guillermo Cases. Bernardo Morales San Martín tuvo en la soprano María Llácer su artista fetiche, según se desprende de las críticas de este musicógrafo y de otros escritos suyos.

Justamente del uso interesado que algunos musicógrafos hacen de la función crítica surgen los principales males que aquejan a la crítica musical. Son demasiados los casos descubiertos en esta investigación para que pueda cuestionarse esta realidad: la tarea crítica se ejerce en muchos casos con fines que no son los que se le suponen. A veces prevalecen motivos no precisamente estéticos en la valoración de un espectáculo musical y en más ocasiones de las que cabría desear la implicación del crítico en aquello que juzga le impide mantener una necesaria

imparcialidad. Estos usos aviesos, cuando se descubren, no sólo desacreditan a quienes emplean tales artimañas sino que desprestigian la propia función crítica. Lamentablemente, como diría Leopoldo Hurtado, en la historia de la crítica musical son mucho más recordados los comportamientos indignos o los clamorosos errores de algunos críticos que los numerosos aciertos que ha habido.

Hasta aquí hemos expuesto las conclusiones que se desprenden de los distintos aspectos temáticos estudiados acerca de la crítica musical publicada en la prensa diaria valenciana durante los años que van de 1912 a 1923. Las conclusiones alcanzadas a partir de este estudio son muy significativas, pero creemos modestamente que más importantes aún son las aportaciones que de él se derivan. Las enunciamos a continuación:

**1. Esta investigación ofrece una perspectiva más completa y profunda de la crítica musical.**

El anhelo de alejarse de planteamientos manidos y superficiales para aportar una visión exhaustiva y penetrante de la crítica desde diversos ángulos, existió desde el primer momento en que se planteó este trabajo de investigación. Asumiendo este compromiso previo, nuestra mirada analítica ha pretendido ser poliédrica y escrutar la crítica musical desde los distintos puntos de vista de quienes la ejercen como agentes activos, de los que la soportan como generadores del hecho artístico-musical que se critica, y de todos aquellos que de una u otra manera están vinculados a ella.

Considero, sincera y humildemente, que esta tesis doctoral contribuye al objetivo de proporcionar una perspectiva global más amplia de la crítica musical.

**2. Aporta un modelo alternativo de análisis de la crítica musical.**

Ésta es, a mi entender, una de las mayores contribuciones de esta investigación: facilitar un modelo de análisis –uno, entre otros posibles- que intente explorar la crítica musical desde sus propios postulados teórico-epistemológicos y con sus propias herramientas metodológicas. Hasta ahora todos los recursos analíticos de los que podíamos disponer procedían del ámbito teórico de la crítica literaria o de la crítica de arte. Este trabajo supone, en ese sentido, una vindicación de la necesidad de crear, desde el ámbito investigador, modelos de análisis y planteamientos metodológicos propios que sirvan al propósito de estudiar la crítica musical a partir de fundamentos autónomos. Dicho compromiso no significa en absoluto despreciar ninguna contribución ajena, más bien significa una apuesta por aplicar métodos de análisis funcionales y efectivos que atiendan a las características específicas de la crítica musical.

**3. Esta tesis puede contribuir a que germinen proyectos más ambiciosos como la investigación de la historia de la crítica musical en la Comunidad Valenciana o en España.**

Nuestro estudio sobre la crítica musical en la prensa diaria valenciana durante el período 1912-1923 es ante todo un intento de reconstrucción histórica de la crítica musical en Valencia. Los múltiples datos sobre los críticos y críticas publicadas, las vías de análisis abiertas, las estrategias metodológicas utilizadas, la

bibliografía consultada..., todo este material ofrece muchas posibilidades a investigaciones futuras. Estos trazos que hemos ido descubriendo en nuestro rastreo sobre la crítica musical dibujan un camino que muy bien podría servir a otras empresas mucho más ambiciosas. Nuestra ilusión sería que la investigación que hemos realizado contribuyera, aunque fuera en una parte minúscula, a la necesaria tarea de elaborar la historia de la crítica musical en la Comunidad Valenciana y en España.

#### **4. Representa un enfoque diferente y complementario de la historia de la música.**

Esta tesis supone una forma diferente de acceder a la historia de la música valenciana -y por ende a la historia de la música en España- desde el enfoque particular que propicia la historia de la crítica musical. A partir de este nuevo enfoque, podría asumirse una revisión historiográfica que contara con los testimonios de la crítica como un apéndice significativo y necesario ante cualquier intento por abordar una reconstrucción integral de la historia de la música. En esta línea, nuestro trabajo aporta una documentación exhaustiva sobre compositores, autores, intérpretes, repertorio de obras, estrenos, etc., que complementa los datos históricos ya existentes.

#### **5. Abre nuevos campos de investigación referidos a la historia del periodismo valenciano.**

A través del estudio de la crítica periodística se accede a conocer el tipo de periodismo que se ejerce en cada época y a comprender el pensamiento

ideológico que lo alimenta. Este trabajo muestra ángulos de análisis muy interesantes para un estudio del periodismo valenciano circunscrito a las primeras décadas del siglo XX y al tratamiento concreto que de la cultura y del arte se hacía desde los medios de comunicación escrita de aquel período. Es más, el análisis de la crítica musical publicada en la prensa diaria durante los años 1912 a 1923 nos ha aportado un conocimiento muy preciso de los periódicos de la época y de la realidad política, económica, social y cultural que sus páginas ilustran. A partir de esta experiencia y con el enfoque adecuado, pueden abrirse vías de investigación muy interesantes.

**6. Esta investigación podría ser un punto de partida para el estudio del periodismo musical en la Comunidad Valenciana.**

Ciñéndonos al campo específico de la música, este trabajo podría suponer un paso inicial que condujera al estudio del periodismo musical en la Comunidad Valenciana.

Nuestro análisis de la prensa diaria valenciana ha superado los márgenes específicos de la crítica musical para acercarse a otro tipo de informaciones de índole musical publicadas en los periódicos de la época que forman parte de un campo más amplio, el del periodismo musical. La recopilación de los contenidos musicales publicados en la prensa diaria, junto al estudio y catalogación de las restantes fuentes hemerográficas musicales disponibles en el ámbito de nuestra comunidad autónoma, aportarían el material imprescindible y las orientaciones precisas para abordar una investigación de las citadas características.

## **7. Aporta una visión metacrítica de la historia de la crítica musical.**

He querido dejar, intencionadamente, este aspecto para el final porque el propósito principal de esta tesis ha sido incitar a la reflexión sobre el verdadero papel de la crítica musical y sobre su razón de ser. La investigación que hemos realizado se forjó a partir de una firme convicción: cualquier intento de reconstruir la historia de la crítica musical debe efectuarse desde una visión metacrítica. Asumimos, de esta forma, el principio que Filiberto Menna reclama a los propios críticos en su quehacer cotidiano: la metacrítica es el único instrumento válido para regenerar el ejercicio de la crítica. Nuestro compromiso nos ha mantenido firmes en esa idea, evitando el riesgo de que tal manifestación se quedara en una mera declaración de principios, estimulándonos en la tarea de articular una historia crítica de la crítica musical que fuera más allá de la mera compilación de datos y fechas, y aleccionándonos para aplicar en nuestra labor investigadora la responsabilidad y la honestidad que se demanda a quienes ejercen la función crítica. Ese ha sido nuestro compromiso y esa es, en nuestra modesta opinión, una de las principales aportaciones de esta tesis.

La labor del crítico musical bordea muchas veces los lindes que delimitan el terreno de lo éticamente correcto. Y no es extraño que así ocurra puesto que las personas que normalmente se ocupan de esta tarea están vinculadas, de una u otra forma, a la actividad artística. Por este motivo, son muchos los conflictos éticos y deontológicos a los que se ven expuestos quienes se dedican a la crítica musical. Esta tesis representa un impulso más en ese empeño difícil pero necesario por conocer la trastienda de la crítica musical y restaurar los auténticos

valores que deben guiar la actuación de los críticos. Seguramente, esa trastienda nos mostrará retazos de una realidad escabrosa que resulta incómoda para todos –especialmente para los propios críticos- y que muchas veces se intenta rehuir. Sólo una actitud reflexiva y autocrítica por parte de aquellos que ejercen la crítica podrá contribuir a revertir esta situación y devolver a la crítica musical el prestigio perdido, si en alguna ocasión lo tuvo, o a ganárselo de una vez por todas. Esperamos haber contribuido, aunque sea en una mínima parte, a este noble propósito.

La crítica debe entenderse como un servicio al público. La gente, el aficionado que acude a las páginas de un periódico para leer una crítica musical, necesita creer que aquello que se le dice responde a una intención honesta y sincera. Como decía Roland Barthes, el criterio que nos debe permitir sancionar el discurso del crítico no es la verdad sino la justeza de lo que dice. Y cita a Kafka para expresar esta convicción: la condición auténtica del crítico tiene que ser *no el ver la verdad, sino el serlo. No nos haga creer en lo que usted dice, sino: háganos creer en su decisión de decirlo.*<sup>587</sup> Antes que nada, el crítico musical ha de ser digno de impartir justicia artística. Y la justicia es la virtud que nos obliga a dar a cada uno lo que es suyo.

---

<sup>587</sup> BARTHES, R.: *Crítica y verdad*, Editorial Siglo XXI, Madrid, 1971.



## 8. BIBLIOGRAFÍA.

- AA. VV.: *Enciclopedia de la Musique*: texto publicado por Jean Matthysens, Ed. Fasquelle, París, 1958.
- AA. VV.: *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*, Valencia 1972-1973.
- ADAM FERRERO, B.: *Músicos Valencianos*, Ed. Proip, Valencia, 1988.
- ADORNO, T.: *Disonancias. Música en el mundo dirigido*, Ed. Rialp, Madrid, 1966.
- ADORNO, T.: *Filosofía de la nueva música*, Ed. Sur, Buenos Aires, 1966.
- ALIER, R.: *La Zarzuela*. Ediciones Robinbook, Barcelona, 2002.
- ALOS, V.R.: *Vicente Blasco Ibáñez. Biografía política*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 1999.
- ALTABELLA, J.: *Las Provincias, eje histórico del periodismo valenciano, 1866-1969*, Editora Nacional. Madrid, 1970.
- AVIÑO, X.: *Sesenta años de crítica musical*. Revista RITMO, nº 594, diciembre 1988.
- AZNAR SOLER, M. y BLASCO LAGUNA, R.: *La política cultural al País Valencià, 1927-1939*. IVEI, IAM, Valencia, 1985.
- BADENES MASÓ, G. (dir.): *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*, Ed. Levante. Prensa Valenciana, Valencia, 1992.
- BARTHES, R.: *Crítica y verdad*, Editorial Siglo XXI, Madrid, 1971.
- BERENGUER, E.: *Eduardo L. Chavarrí y la música valenciana*. Revista RITMO, nº 115. Septiembre de 1935.

- BONASTRE, F.: *Música y parámetros de especulación*, Ed. Alpuerto, Barcelona, 1977.
- BUENO CAMEJO F. C.: *Historia de la Ópera en Valencia y su representación según la crítica de arte: de la Monarquía de Alfonso XIII a la Guerra Civil Española*, Generalitat Valenciana (Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia) y Diputació de Valencia. S.A.R.C./ Federico Doménech, 1997.
- BUENO CAMEJO, F. C. (dir.): *Un siglo de Música en la Comunidad Valenciana*, El Mundo-Unidad Editorial, Valencia, 1998.
- BURELL, V. M.: *La crítica se critica o debería criticarse*, en *Melómano*, nº 13, Madrid, 1997.
- CALVO SERRALLER, F.: *Naturaleza y misión de la crítica de arte*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 11 de febrero de 2001.
- CARPENTIER, A.: *Ese músico que llevo dentro*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.
- CARREIRA, X. M.: *Variaciones sobre la crítica musical*, Revista RITMO, nº 508. Enero-febrero de 1981.
- DE LA CALLE, R.: *Crítica y creatividad: las funciones del texto crítico en "Reflexiones sobre la crítica de arte. En el umbral de los 90"*, Ed. Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia, Generalitat Valenciana, 1990.
- DE LA CALLE, R.: *Escenografies per a la crítica d'art*, Ed. Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, 2005.
- DE LA CALLE, R.: *Estética y Crítica*, Ed. Edivart, Valencia, 1983.

- DE LA CALLE, R.: *John Dewey: Experiencia estética & experiencia crítica*. Col·lecció Debats. Institució Alfons el Magnànim. Valencia, 2001.
- DÍAZ GÓMEZ, R. y GALBIS LÓPEZ, V.: *Eduardo López-Chavarri Marco, correspondencia*, Ed. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Generalitat Valenciana, 1996.
- ECO, U.: *Cómo se hace una tesis*, Ed. Gedisa Col. Libertad y Cambio, Barcelona, 1982.
- FRANKENSTEIN, A. V.: *La función de la crítica en La música y su público*, Ed. Marymar, Buenos Aires, 1968.
- FUBINI, E.: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Editorial Alianza Música. Madrid, 1997.
- GALIANO ARLANDIS, A.: *La transición del s. XIX al XX*, en Badenes Masó, G. (dir.): *“Historia de la Música de la Comunidad Valenciana”*, Ed. Levante. Prensa Valenciana, Valencia, 1992.
- GALIANO ARLANDIS, A.: *La zarzuela: una pasión popular*, en Bueno Camejo, F. C. (dir.): *“Un siglo de Música en la Comunidad Valenciana”*, El Mundo Unidad Editorial, Valencia, 1998.
- GARCÍA DELGADO, J.A. (dir.): *Las zarzuelas*. Ed. Grupo Metrovideo Multimedia, Madrid. 1996.
- GASCÓN PELEGRÍ, V.: *Prohombres valencianos en los últimos cien años (1878-1978)*, Ed. Caja de Ahorros de Valencia, 1978.
- GOUBAULT, Chr.: *La critique Musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, Ed. Slatkine, Genève-Paris, 1984.

- HURTADO, L.: *Apuntes sobre la crítica musical*, Grupo Editor Latinoamericano, Colección Temas, Buenos Aires, 1988.
- LAGUNA PLATERO, A.: *Historia del periodismo valenciano, 200 años en primera plana*, Publicacions de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1990.
- LAGUNA PLATERO, A.: *La génesis de la conciencia republicana en la Valencia del Ochocientos: Satanás*, en “*Republicanos y repúblicas en España*”, Siglo XXI editores, Madrid, 1996.
- LAGUNA PLATERO, A.: *Vicente Blasco Ibáñez, periodista del pueblo*, en “*José Altabella, libro homenaje*”. Universidad Complutense, Madrid, 1997.
- LAGUNA PLATERO, A.: *Blasco Ibáñez: y el periodismo se hizo combativo*, Diputació de València, Valencia, 1998.
- LAGUNA PLATERO, A.: *De propagandista de la política a propagador de la cultura. Vicente Blasco Ibáñez, un comunicador de éxito*, en “*Debats*”, nº 64-65, invierno/primavera 1999.
- LAGUNA PLATERO, A.: *El Pueblo. Historia de un diario republicano, 1894-1939*. Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 1999.
- LAGUNA A. y MARTÍNEZ, F. (Coord.): *Historia de Levante, El Mercantil Valenciano (1834-1992)*. Valencia, Editorial Prensa Valenciana, S.A., 1992
- LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, E.: *Cien años de historia del conservatorio de Valencia*. Publicaciones del Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático de Valencia, Valencia, 1979.

- LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, E. y DOMÉNECH PART, J.: *100 años de música valenciana: 1878-1978 (Memorias del centenario)* Valencia. Centenario de la Caja de Ahorros de Valencia, Valencia, 1978.
- LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, E.: *A la Sociedad Filarmónica de Valencia en su cincuentenario*. Artículo publicado en un programa dedicado a la conmemoración de esta efeméride por la Sociedad Filarmónica de Valencia, 1962.
- MARCO, T.: *Historia de la música española: El siglo XX*. Vol.6. Col. Alianza Música, nº 6. Alianza Editorial, Madrid, 1983.
- MENNA, F.: *Crítica de la crítica*, Col.lecció estética & crítica, Ed. Universitat de Valencia, 1997.
- PAHISSA, J.: *Sendas y cumbres de la música española*, Ed. Hachette, Buenos Aires, 1955.
- RICART MATAS, F.: *Diccionario biográfico de la música*, Ed Iberia, Barcelona, 1986.
- ROLDÁN HERENCIA, G y otros: *Cómo se hace una crítica*, en RITMO, nº 726, diciembre de 2000.
- RUIZ COCA, F.: *Posibilidad y límites de una crítica objetiva de la obra musical*. Revista Bella Artes, nº 16, julio-agosto de 1972.
- RUIZ TORRES, P.: *Historia del País Valenciano, Época contemporánea*, Cupsa-Planeta, Madrid, 1981, vol VI.
- SAID, E.: *El mundo, el texto y el crítico*, Ed. Debate. Madrid, 2004.

- SALOM COSTA, J. y MARTÍNEZ RODA, F.: *Historia Contemporánea de la Comunidad Valenciana*, Fundación Universitaria San Pablo CEU, Valencia, 1990.
- SANCHIS GUARNER, M.: *El sector progressista de la Renaixença valenciana*. Universitat de Valencia, Valencia, 1978.
- SCHOENBERG, A.: *El estilo y la idea*, Ed. Taurus, Madrid, 1963.
- SEGUÍ, S.: *Manuel Palau (1893-1967)*, Sèrie Minor, Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura, 1997.
- SOPEÑA; F.: *Los géneros literarios en la crítica musical*, en Revista de Ideas Estéticas. nº 68, Madrid, 1959.
- SORIANO ESTEVE, J.: *Valencia atracción*, Valencia, 1983.
- STRAWINSSKY, I.: *Crónicas de mi vida*. Ed. Sur. Buenos Aires, 1935.
- STRAWINSSKY, I.: *Poética musical*, Ed. Taurus. Madrid, 1977.
- VALERA CASES, A.: *Cruz y drama de la música*, Ed. Alpuerto, Madrid, 1985.
- WOLFF, J.: *La producción social del arte*, Ediciones ISTMO, Madrid ,1997

## 9. FUENTES DOCUMENTALES.

### 9.1. PRENSA:

#### Prensa de la época:

- *Diario de Valencia.*
- *Eco de levante.*
- *El Correo.*
- *El Mercantil Valenciano.*
- *El Pueblo.*
- *La Correspondencia de Valencia.*
- *Las Provincias (y Almanaque de este periódico).*
- *La Voz de Valencia.*

#### Prensa actual:

- *El País*
- *Las Provincias.*
- *Levante. El Mercantil Valenciano*

### 9.2. REVISTAS:

- *Revista Bellas Artes.*
- *Melómano.*
- *Revista de Ideas Estéticas.*
- *Ritmo.*

### 9.3. HEMEROTECAS, ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS:

- Hemeroteca Municipal de Valencia.
- Biblioteca del Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia.

- Biblioteca de la Facultad de Estética de la Universidad de Valencia.
- Biblioteca de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Autónoma de Barcelona.