

AUGE Y DECLIVE DEL TEATRO LÍRICO EN VALENCIA.

The rise and decline of the Lyric Theatre in Valencia.

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

Fecha de recepción: julio de 2015.

Fecha de aceptación: abril de 2016.

RESUMEN: Durante los años 1900-1910 la ópera fue una manifestación artística muy popular en la sociedad valenciana. El elevado número de funciones y de coliseos de la capital del Turia que representaban óperas en sus proscenios así lo atestiguan. Empero, no obstante, a partir del segundo decenio del siglo XX asistimos a un franco declive de este género, especialmente después de la I Guerra Mundial y la irrupción del cinematógrafo. El cierre del Teatro Real de Madrid y la depresión económica de 1929 serán los dos últimos factores que llevarán a la ópera prácticamente a su desaparición en Valencia.

PALABRAS CLAVE: Ópera, Valencia, Teatro, Zarzuela, Cantantes, Verdi.

ABSTRACT: During the years 1900-1910 the opera was a popular art form in Valencian society. The large number of functions and coliseums of the city of Valencia in their operas representing proscenium testify to this. But, however, from the second decade of the twentieth century witnessed a sharp decline of this genre, especially after the First World War and the advent of cinematography. Closing the Teatro Real in Madrid and the economic depression of 1929 will be the last two factors that lead to the opera almost disappearance in Valencia.

KEYWORDS: Opera, Valencia, Theater, Zarzuela, Singers, Verdi.

1.- EL APOGEO DE LA ÓPERA Y LA ZARZUELA EN VALENCIA.

El periodo que comprende el decenio 1900-1910 se caracterizó por un notable incremento de la actividad operística en los coliseos valencianos. El número total de representaciones en esta fase alcanzó un mínimo de setecientos catorce, con una media levemente superior a las sesenta y cuatro funciones anuales¹. Este fenómeno no es exclusivo de la zona levantina. En este sentido, tal como explica el musicólogo

¹ BUENO CAMEJO, F. C. *Historia de la ópera en Valencia y su representación según la crítica de arte*. Doménech, S.A, Valencia, 1997, p. 38.

Casares Rodicio, la ópera fue la principal manifestación artística, a través de la cual se introdujeron los movimientos musicales europeos en toda España:

“No es exagerado decir que la ópera es uno de los temas que vertebra la música española del XIX español, desde el momento en que, como veremos, a través de ella se introducen en España los diversos movimientos musicales europeos: desde el primer romanticismo influido por los creadores italianos, fundamentalmente Rossini, hasta los lenguajes de Meyerbeer, Wagner, nacionalísimo, verismo e impresionismo”².

La cartelera de los teatros de la capital del Turia en esta época era sumamente variada. La ópera italiana seguía haciendo furor entre la concurrencia, especialmente las óperas verdianas más populares como *Rigoletto*, *La Traviata* o *Il Trovatore*. Sin embargo, de todas las obras del genial compositor de Busetto, *Aida* fue la escogida por los espectadores valencianos llegándose a hacer en noventa ocasiones. Asimismo, el “*bel canto*” continuaba su ya dilatada trayectoria en los proscenios valencianos y su estética era la preferida entre el público. Óperas como *Lucia di Lammermoor* o *La Sonnambula* formaban parte del repertorio frecuentado por los espectadores levantinos.

Para Peña y Goñi, el italianismo, y en especial Rossini, serían los principales artífices de la falta del desarrollo de una ópera española:

“Rossini fue el causante principal de aquellos hechos inauditos, que, por otra parte, están perfectamente justificados, dado el genio incomparable del gran maestro y las dotes excepcionales de los artistas que en Madrid idealizaban la interpretación de sus óperas. Bellini, Donizetti, Mercadante y Verdi, los dos primeros, sobre todo, sostuvieron aquel entusiasmo, con mayores o menores intermitencias, desarrollando así ante el público madrileño los progresos, transformaciones y desarrollo de la escuela creada por Rossini, encarnación fiel y legítima de la inspiración y fecundidad melódicas que el arte italiano ostentó siempre como carácter distintivo de nacionalidad (...). En aquella fastuosa iglesia comulgamos todos los días. Aquello fue nuestra gramática, nuestro catecismo, y como si el arte italiano hubiera resumido todas nuestras aspiraciones musicales (...) nos posternamos ante la ópera italiana”³.

Asimismo, la fiebre wagneriana irrumpía con fuerza desde que el famoso tenor Francisco Viñas Dordal había dado vida a *Lohengrin*, su papel más trascendental el 5 de enero de 1889 en el Teatro Principal⁴. Este título se convertiría

² CASARES RODICIO, E. y ALONSO GONZÁLEZ, C. *La música española en el siglo XIX*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, p. 94.

³ PEÑA Y GOÑI, A. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. Apuntes históricos. Imprenta El Liberal, Madrid, 1881, p. 277.

⁴ Papel que interpretó entre 1888 y 1891 en más de 120 ocasiones. BUENO CAMEJO, F. C. *Historia de la ópera en Valencia y su representación según la crítica de arte*. Doménech, S.A, Valencia, 1997, p. 93.

en la ópera wagneriana preferida por el público valenciano⁵, maravillado ante la hermosa voz del tenor catalán pero incapaz de entender, al menos en sus inicios, la estética del compositor alemán, hasta el punto que el prestigioso escritor valenciano Ricardo Benavent Feliu publicó en 1895 *La Obra de Wagner*, un estudio en el que encontraba defectos en la obra del músico germano. Asimismo, el público valenciano, a pesar de entusiasmarse con la voz de Francisco Viñas, no entendió demasiado la música de Wagner y continuó prefiriendo la estética del *bel canto*⁶. (Fig. 1)

Empero, no obstante, el periódico *El Mercantil Valenciano* encumbraba la figura de Richard Wagner, al tiempo que valoraba su titánica lucha ante las adversidades para poder llevar a cabo sus ideas:

“Hay hombres cuya compleción moral los hace como predestinados para la lucha. El combate es condición de su vida; nada los arredra ni avasalla; por el contrario, el choque violento los agiganta e infunde mayores bríos, adquieren sus energías vitales más grados de expansión, y lo que a otros enervaría sus fuerzas, a estos seres excepcionales acrecienta sus ánimos. Ricardo Wagner es uno de estos hombres”⁷.

La Walkyria sería otra de las óperas más aceptadas de Wagner; aunque realmente fuese *Tannhäuser* la segunda obra wagneriana en subir al proscenio del Teatro Principal el 27 de enero de 1892. La inauguración de *La Walkyria* se llevaría a cabo el 26 de noviembre de 1907 también en este último coliseo con una compañía dirigida por Petri y Mascheroni⁸. Los periódicos dedicaron amplios espacios e incluso páginas enteras de sus ejemplares ante la trascendencia de tan magno espectáculo.

En Madrid y en Barcelona la recepción wagneriana supuso una verdadera conmoción. El compositor alemán contó con muchos wagneristas en la capital de España, como Antonio Peña y Goñi. La música de Wagner propició acaloradas disputas entre los compositores españoles de la Restauración. En el caso de Cataluña fue todavía más compleja, ya que favoreció todo un proceso de construcción de identidad nacional, esencialmente burgués e intelectual, que trató de educar al pueblo a través del teatro, dotándolo de una ideología nacionalista respecto del Estado español⁹.

⁵ Francisco Viñas llegó a interpretar el famoso *Racconto* de *Lohengrin* cantado en valenciano. BUENO CAMEJO, F. C. *Historia de la ópera...*, op. cit., p. 94.

⁶ AA.VV. *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*. Editorial Prensa Valenciana, Valencia, S.A., 1992, p. 322.

⁷ *El Mercantil Valenciano*, 5 de enero de 1889.

⁸ LLOBET LLEÓ, E. *La recepción de Wagner en Valencia (1874-1914)*. Tesis Doctoral, Valencia, 2012, p. 264.

⁹ ENCABO, E. *Música y nacionalismos en España. El arte en la era de la ideología*. Erasmus Ediciones, Barcelona, 2007, p. 153.

Por otra parte, otro rasgo característico de esta etapa en Valencia es la aparición de las óperas de Salvador Giner, padre de la *Renaixença* musical valenciana. En este sentido, el 13 de diciembre de 1900 el periódico *El Correo* publicó una misiva enviada por el director de orquesta Vicente Sánchez Torralba en la que solicitaba el apoyo de este rotativo para abrir un abono de treinta funciones de ópera con el objetivo de estrenar las óperas de Salvador Giner, *El Soñador*, *Morel* y *El Fantasma*:

“Para estrenar en esta capital las tres grandes obras de nuestro ilustre patriarca musical, mi querido maestro D. Salvador Giner, tituladas: *El Soñador*, *Morel* y *El Fantasma*, -ésta última de costumbres valencianas, letra y música del mismo-, más una reprise de su gran ópera histórica *Sagunto*, puesta en escena con la debida propiedad que le faltó en su primera representación, lo que equivaldría a un nuevo estreno”¹⁰.

Finalmente, y tras una serie de vicisitudes, el 10 de abril de 1901 se efectuaría el estreno de *El Soñador* con gran éxito de crítica. Así, por ejemplo, *El Correo* calificó la *première* como “*Acontecimiento glorioso*”, teniendo que salir Giner a escena, ante las numerosas aclamaciones del respetable. Al término de la función, hubo una espontánea manifestación popular que acompañó a Salvador Giner hasta su domicilio¹¹. (Fig. 2)

Pero el rasgo más definitorio de estos años es el impacto producido por la aparición de las óperas de Puccini y la escuela verista. *La Bohème* se estrenó el 6 de diciembre de 1900 en el Teatro Principal. Esta ópera fue la que más veces subió a los proskenios valencianos con un total de noventa y ocho escenificaciones. *Tosca* lo hizo en cincuenta y cuatro ocasiones, superando ambas a *Aida*. En aquel momento las producciones operísticas viajaban con celeridad de un sitio a otro. Así, por ejemplo, *La Bohème* había sido estrenada en el Teatro Real el 17 de febrero de 1900.

Además de Puccini, Pietro Mascagni y Ruggero Leoncavallo gozaron también de las preferencias del público valenciano, merced a sus respectivas óperas *Cavalleria Rusticana*, llevada a escena en cincuenta y seis ocasiones, e *I Pagliacci* que subió a los proskenios valencianos treinta y nueve veces.

Por último, cabría indicar el respetable lugar que ocupó la *Grand Opéra* francesa, especialmente las óperas de Meyerbeer. Títulos como *La Africana* y *Los Hugonotes* gozaron del favor de la concurrencia. Asimismo, no debemos olvidar la ópera *Carmen* de Bizet estrenada el 1 de enero de 1901 por la compañía de Giovanni.

Romero Ferrer asevera que la zarzuela contaba con un público más limitado que la ópera y un prestigio social muy inferior. La sociedad de la época halló en la zarzuela una forma barata de entretenerse y un espejo grato que creaba una imagen plástica con la que una parte de la población se sentía identificada, aferrándose a sus

¹⁰ *El Correo*, 13 de diciembre de 1900.

¹¹ *El Correo*, 11 de abril de 1901.

modelos como las únicas formas de entender lo auténticamente español¹². Asimismo, el musicólogo Salvador Blasco afirma, no obstante, que esta situación no impedía el surgimiento de partituras de una elevada calidad musical que nada tenían que envidiar a las de ópera. Compositores como Chapí, Caballero, Chueca o Giménez se hallaban en el cénit de su producción musical¹³.

En este sentido, Julio Nombela no aceptaba la creencia, comúnmente aceptada, de que el teatro español se hallara en decadencia; sino que seguía viendo a éste como un fiel reflejo de la sociedad de la época:

*“No está en decadencia el teatro español, no lo están siquiera los que a su caída contribuyen como poetas y como intérpretes: lo que está en decadencia, lo mismo en la esfera del arte que en las demás esferas sociales, es la abnegación, el sentimiento del deber, el deseo de cultura”*¹⁴.

Tal como afirmaba Ruiz y Contreras el público valenciano era, por lo general, inculto y con escasa preparación musical: *“El arte lírico en el teatro está sujeto á muchas anomalías, hijas unas del escaso conocimiento que alcanza el público en asuntos musicales”*¹⁵.

Ha menester agregar la opinión vertida por el insigne compositor de zarzuelas valenciano Vicente Peydró Díez acerca de su posición respecto al compromiso que éste adquiere en la educación del público:

*“¿Hay que educar al público? ¡Qué duda cabe! El público es siempre menor de edad, es niño, y por lo tanto es deber de autores, artistas, empresarios y autoridades el encauzarle por los derroteros de la moral, el buen gusto y el verdadero arte”*¹⁶.

En cuanto al precio de las entradas, hay que decir que éste era directamente proporcional a la categoría de los cantantes que actuaban, provocando la ira de los asistentes cuando los resultados no alcanzaban las expectativas generadas por los artistas. Las tarifas de las compañías guardaban relación directa con los cantantes que las componían. Asimismo, aunque las oscilaciones de precio eran frecuentes incluso en un mismo coliseo, el Teatro Principal era el más caro de todos ellos. En

¹² ROMERO, A. *El género chico: introducción al estudio del teatro corto de fin de siglo*. Servicios de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1993, p. 50.

¹³ BLASCO MAGRANER, J. S. *José Serrano y la plenitud de la zarzuela*. Cuadernos de Bellas Artes, 40, Latina, La Laguna, 2015, p. 18.

¹⁴ THATCHER, D. *El teatro en la España del siglo XIX*. Cambridge University Press, 1996, p. 491.

¹⁵ RUIZ Y CONTRERAS, L. *Desde la platea (divagaciones y críticas)*. Madrid, 1894, p. 298.

¹⁶ BLASCO MAGRANER, J. S. y BUENO CAMEJO, F. C. *Radiografía del teatro música. Desde la Monarquía de Alfonso XIII hasta la Dictadura de Miguel Primo de Rivera. Análisis y recopilación de los artículos periodísticos del maestro Peydró*. Cuadernos Artesanos de Bellas Artes/11, Latina, La Laguna, 2012, p. 22.

cambio, los precios en el Apolo y el Pizarro estaban por debajo de las representaciones más baratas sucedidas en el Principal.

2.- LA DECADENCIA DE LA ÓPERA Y LA ZARZUELA.

A partir de 1911 se inició un prolongado declive de la actividad operística en Valencia que se agudizó en la década de los años veinte. Fueron los años de la recesión, fenómeno que obedeció a causas relacionadas con las dificultades en la reconversión de una economía bélica a otra de paz y a desajustes entre la oferta y la demanda.

Este periodo fue descrito por el Almanaque de *Las Provincias* por “la espantosa crisis de producciones teatrales”¹⁷. René Leibowitz sitúa este momento a los años que preceden a la posguerra:

*“Antes del eclipse, que corresponde aproximadamente a la época comprendida entre comienzos de los años 20 y los primeros años de postguerra, la ópera había atravesado periodos de gran éxito entre un público muy numeroso”*¹⁸.

Otra de las razones de la crisis en las producciones operísticas fue la irrupción del cinematógrafo. Tal como afirma Francisco Carlos Bueno Camejo, la ópera no podía competir con el cinematógrafo por su mayor carestía y porque las sesiones de cine comportaban menores problemas de organización¹⁹. Los empresarios modestos o poco ambiciosos vieron en el cinematógrafo un espectáculo novedoso que no exigía una infraestructura tan compleja como las escenificaciones operísticas. En todo caso, parece ser que fueron los bajos precios del cinematógrafo los que declinaron la balanza a su favor, tal como podemos comprobar en la revista quincenal ilustrada de la época titulada *El Arte del Teatro*.

“La causa del rápido auge del cinematógrafo y la decadencia no menos rápida del teatro por horas, no debe buscarse en la índole del espectáculo; está mucho más a la superficie, como que solamente obedece á la diferencia de precio.

(...)

¹⁷ Almanaque de *Las Provincias*, 1923.

¹⁸ LEIBOWITZ, R. *Historia de la ópera*. Taurus Humanidades, Madrid, 1990, p. 12.

¹⁹ BUENO CAMEJO, F. C. *Historia de la ópera...*, op. cit., p. 40.

*Por lo que le cuesta á una familia asistir á una sola función de cualquier teatro, puede presenciar diez ó doce secciones en los cines; es decir, que tiene para distraerse seis ú ocho días. Y ese es el secreto*²⁰.

Es sintomático que las temporadas teatrales de zarzuela en el coliseo Ruzafa, durante los primeros años en los que León, Peydró y Senís estaban al frente de la compañía, y que solían comenzar en la primera semana de septiembre, retrasasen su inicio hasta bien iniciado el mes de octubre; debido a la expansión del cinematógrafo. Así, por ejemplo, el curso teatral de 1906 se inició el 7 de septiembre, mientras que el de 1914 empezó el día 8 de octubre:

*“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 varietés ganarán cada vez más el favor del público”*²¹.

Esta fiebre por el cinematógrafo salpicó también al Teatro Principal. La temporada de 1921-1922 se inició el 7 de octubre y el cine fue el primer espectáculo que se ofreció. Vicente Peydró evocaba la época dorada del teatro que abarcó desde la Restauración y la Regencia de María Cristina de Habsburgo-Lorena hasta los prolegómenos de la I Guerra Mundial, con la visita del barítono toscano Titta Ruffo a Valencia. Una época ya pretérita. Ahora el recinto teatral acogía funciones de *varietés* y de cine:

*“En los teatros (hasta en los de primera categoría) donde han actuado todas las celebridades mundiales desde Gayarre, la Patti y Titta Ruffo a Calvo, Vico, la Boldún y la Guerrero; en los escenarios por donde han desfilado Sarasate, Bottesini, Rubinstein y las mejores compañías de zarzuela; en los coliseos donde han triunfado Echegaraym, Benavente, Martínez Sierra y Linares Rivas; donde han dirigido Caballero, Bretón, Chapí y Jiménez, se ha entronizado el “cine”, se han refugiado las “varietés” y en algunos de ellos convertidos más que en cafés, en 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”*²².

Hay un cierto conservadurismo en Peydró, que se aprecia en su aversión al género cinematográfico policiaco, antecedente del cine negro norteamericano:

²⁰ *El Arte del Teatro*, 15 de agosto de 1907, Año II, nº 34. P. 1.

²¹ POLANCO, R. *La crítica musical en la prensa diaria valenciana: 1912-1923*. Tesis Doctoral, Valencia, Universitat de València, 2009, p. 92.

²² PEYDRÓ DÍEZ, V. “Crisis teatral del género chico”, En: *El Mercantil Valenciano*, 6 de septiembre de 1915.

“Ese público del porvenir llegará a la edad madura saturado de (...) un sinfín de películas de crímenes y ladrones, y por lo tanto imposible para la comprensión de otro espectáculo que no sea el que le ha alimentado año tras año dejando seco su corazón a toda emoción estética y artística”²³.

Entre las concausas de la crisis teatral, Peydró barrunta la podredumbre de empresarios, artistas, e incluso, autores; peores todos ellos por su pésima calidad y su erotismo de mal gusto y baja alcurnia:

“¡Todos están a la misma altura! Los empresarios, los artistas, los autores y el público son iguales. Aquí se están representando obras que dejan atrás a las peores de los cabarets y los kursales. Se ha estrenado hace poco un Sanatorio del amor (¡vaya un titulito!), que cuando el público ha aplaudido y no ha pegado fuego al teatro, es porque ya no queda vergüenza”²⁴.

Finalmente, el cierre del Teatro Real de Madrid en octubre de 1925 repercutió también en los coliseos valencianos, habituados a traer a la ciudad del Turia producciones de la capital de España en lo que podría denominarse una especie de “circuito ibérico”. El más importante de los coliseos madrileños tuvo que suspender sus funciones a causa de la inestabilidad de sus cimientos, agravado por las obras del metro y no volvió a abrirse hasta 1966 como auditorio y sede del Real Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático.

En esta etapa, comprendida entre 1911 y 1929, el número de representaciones operísticas descendió hasta las cuatrocientas cincuenta y ocho. El Teatro Principal continuó siendo el principal bastión de la ópera, aunque seguido muy de cerca por el Apolo, al menos durante los años 1919 y 1920.

La permanencia de las compañías teatrales en esta segunda fase es más breve que en la anterior. Así, por ejemplo, en el curso teatral de 1912-1913, la compañía de Arturo Baratta se mantuvo únicamente durante once días en la cartelera del Teatro Principal, seis días la de María Barrientos y tres días la de Ricardo Villa. Por supuesto se aprovechaban las estancias o las giras de los grandes cantantes que actuaban en el Teatro Real de Madrid y en el Liceo de Barcelona, con lo que las temporadas operísticas valencianas se construían a base de pequeños “bolos” de los *primeros espadas* que actuaban en los dos teatros más emblemáticos de España.

Los precios de las representaciones del teatro Principal eran relativamente baratos. Así, por ejemplo, en la temporada 1915-1916 el precio de la localidad de la butaca de patio estaba cifrado en 2,50 pesetas por función y la entrada general 0,75

²³ PEYDRÓ DÍEZ, V. “Crisis teatral: la zarzuela”, En: *El Mercantil Valenciano*, 16 de octubre de 1929.

²⁴ PEYDRÓ DÍEZ, V. “Consideraciones sobre el estado actual del teatro”, En: *Recuerdos de un músico viejo*, Manuscrito sin datación, Biblioteca de Cataluña, MS. 2105.

pesetas. Este hecho provocó una gran afluencia de público que ayudó a que el resultado artístico de aquel curso teatral fuese aceptable.

Durante la temporada teatral de 1916-1917 el Principal valenciano contempló el estreno de *El Gato Montés* el 22 de febrero de 1917. Manuel Penella era el empresario de la compañía de “Revistas y Zarzuelas Españolas” dedicada, entre otros menesteres, al entonces denominado género sicalíptico. El teatro se llenó en aquella velada, cosechando la obra un éxito inmenso. La ópera taurina contó siempre con gran afluencia de público, tanto en el Principal como en el Apolo, donde comenzó a representarse el 23 de febrero, apenas un día después de su *première* en el Principal.

No hay duda que *El Gato Montés* constituyó un caso atípico por su costumbrismo taurino y una efectista y dramática trama, unida a la facilidad inventiva melódica del compositor que facilitó su aceptación por parte del público valenciano durante el reinado de Alfonso XIII.

En la temporada 1921-1922 se produjo una progresiva expansión del cinematógrafo. La ópera desapareció casi por completo de la escena teatral valenciana. Sólo la Plaza de Toros celebraba funciones de ópera durante el mes de julio. El cine ocupaba la mayor parte de la programación de los teatros. Josep Lluís Sirera afirma a este respecto que el cine era el género rey, teniendo en cuenta los días que se le dedicaba dentro del espacio general de la temporada²⁵.

Asimismo, la conflictividad social, en esta etapa de la monarquía Alfonsina, aumentó progresivamente. La recesión agraria valenciana, motivada por la dificultad exportadora durante la I Guerra Mundial, aceleró la difusión del anarquismo agrario. Sirera explica con suma nitidez la situación de la ópera en relación con el entorno social:

“L’òpera tot al llarg d’aquests anys ofereix una forma ben clara el rereflex d’una situació conflictiva en una societat igualment conflictiva”²⁶.

(“La ópera a lo largo de estos años ofrece de forma clara el reflejo de una situación conflictiva en una sociedad igualmente conflictiva”)

La mayoría de los teatros valencianos cerraron sus puertas a la ópera a partir de este periodo. Los pocos que se mantuvieron en activo, como el Apolo o el Principal, mostraron una actividad escasa. La depresión económica de 1929

²⁵ SIRERA, J. L. *El Teatre Principal de València. Aproximació a la seua historia*. Institució Alfons El Magnànim, I.V.E.I., València, 1986, p. 224.

²⁶ *Ibidem*, p. 271.

agravaría todavía más la situación, afectando primero a los teatros norteamericanos y posteriormente a los europeos.

Ha menester agregar, como excepción a la casuística observada en este periodo, la temporada teatral 1928-1929 registró una actividad operística muy notable, desde el punto de vista cuantitativo. Además del Teatro de la Princesa, de las funciones en la Plaza de Toros, del comienzo de las óperas en los Viveros Municipales, el Teatro Principal celebró una auténtica temporada de ópera, ora por la duración de la misma ora por el número total de funciones celebradas. En rigor, fue la última hasta el comienzo de la Guerra Civil Española *sensu stricto*, pues el resto de las anualidades se limitó a unos breves *ciclos* operísticos. En ella tuvo lugar el estreno en Valencia de la ópera póstuma de Puccini, “*Turandot*”. Esta opinión es compartida también por Josep Lluís Sirera Turó, en su estudio sobre el Teatro Principal:

“La nota més destacable de la temporada operística de 1929 va ser la representació de <Turandot>, per la companyia dirigida pel mestre José Sabater. Potser ens trobem davant la darrera temporada (en el sentit més estricte del terme) operística que va contemplar el Principal en la seua historia: el que vindria després ja no serán més que cicles de poques òperes i pocs dies de representació”²⁷.

(“La nota más destacable de la temporada operística de 1929 fue la representación de <Turandot>, a cargo de la compañía dirigida por el maestro José Sabater. Quizás nos encontremos ante la última temporada (en el sentido más estricto del término) operística que contempló el Principal en su historia: lo que vendría luego ya no serían sino unos ciclos de pocas óperas y pocos días de representación).

Ahora bien: aunque numéricamente importantes, las funciones de ópera durante esta anualidad teatral 1928-1929 no pasaron del calificativo de *aceptables* desde el punto de vista canoro. Organizadas por compañías locales o regionales, no contaron, en general, con voces sobresalientes; ni magnos divos mundiales –*pace Antonio Cortis*- ni tampoco grandes cantantes de relieve nacional, los *segundos espadas*. El Teatro de la Princesa contó con la compañía del tenor Juan Rosich, quien organizó un breve ciclo de 6 días de duración. Pero, sin duda, el evento operístico más sobresaliente de aquella temporada fue el estreno de “*Turandot*”, el 11 de marzo de 1929. En el reparto, Olga Carrara (Emperatriz), Isabella Escribano (Liù), Vicente Sempere (Calaf), Canut Sàbat (Timur), Michele Fiore (Emperador), Carlo del Corso (Ping), Rafaele Marcotto (Pang) y Giuseppe Bollordini (Pong). Se emplearon 300 trajes de la casa milanese Chiapa. El atrezzo procedía de la firma Origoni, de Pavía. El decorado fue obra de los escenógrafos milaneses Bertini y Pressi. Fue una de las pocas ocasiones en donde un estreno celebrado en un coliseo valenciano se producía con notable celeridad. Así, en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, el estreno había tenido lugar pocos meses antes: el 30 de diciembre de 1928. A diferencia del estreno

²⁷ *Ibidem*, p. 254.

liceístico, que no satisfizo a la crítica, “*Turandot*” complació a la crítica valenciana, aunque con reservas. Según Benique Sellés, en el rotativo “*La Voz Valenciana*”, al público no acabó de satisfacerle totalmente la obra, debido a las innovaciones armónicas postwagerianas en la partitura²⁸. Ya se sabe que el público de ópera es conservador.



Fig 1. *El tenor catalán Francisco Viñas en Lohengrin.* BUENO CAMEJO, F. C. *Historia de la ópera en Valencia y su representación según la crítica de arte,* Doménech, S.A, Valencia, 1997, p. 61.



Fig. 2. *El compositor valenciano Salvador Giner.* Foto: Archivo José Huguet.

²⁸ “*La Voz Valenciana*”, 13 de marzo de 1929.



Fig. 3. *Vicente Peydró ante el piano en el despacho de su domicilio sito en la Calle Músico Peydró n° 6. Fotografía cedida por Amparo Yelo Peydró, biznieta del ilustre compositor.*