

Rafael Polanco Olmos

# La crítica musical española en los albores del siglo XX

El paradigma de la crítica musical valenciana

Cuadernos de Bellas Artes / 17

Colección Música



## Cuadernos de Bellas Artes – Comité Científico

Presidencia: Dolores Schoch, artista visual

Secretaría: José Luis Crespo Fajardo, Universidad de Sevilla, US

Antonio Bautista Durán, Universidad de Sevilla, US

Aida María de Vicente Domínguez, Universidad de Málaga, UMA

Natalia Juan García, Universidad de Zaragoza, Unizar

Carmen González Román, Universidad de Málaga, UMA

Maria Portmann, Universidad de Friburgo (Suiza)

Atilio Doreste, Universidad de La Laguna, ULL

Ricard Huerta, Universidad de Valencia, UV

David Martín López, Universidad de Granada, UGR - Universidade Nova de Lisboa, UNL

María Arjonilla Álvarez, Universidad de Sevilla, US

Sebastián García Garrido, Universidad de Málaga, UMA

\* Queda expresamente autorizada la reproducción total o parcial de los textos publicados en este libro, en cualquier formato o soporte imaginables, salvo por explícita voluntad en contra del autor o en caso de ediciones con ánimo de lucro. Las publicaciones donde se incluyan textos de esta publicación serán ediciones no comerciales y han de estar igualmente acogidas a Creative Commons. Harán constar esta licencia y el carácter no venal de la publicación.

\* La responsabilidad de cada texto e imagen es de su autor o autora.

Rafael Polanco Olmos

Prólogo de Francisco Carlos Bueno Camejo

# La crítica musical española en los albores del siglo XX

El paradigma de la crítica musical valenciana

Cuadernos de Bellas Artes / 17

Colección Música



*17- La crítica musical española en los albores del siglo xx. El paradigma de la crítica musical valenciana*

Rafael Polanco Olmos |

Precio social: 9,60 € | Precio en librería: 12,50 € |

Editores: José Luis Crespo Fajardo, Francisco Carlos Bueno Camejo y Samuel Toledano

Director de la colección: José Salvador Blasco Magraner

Diseño: Samuel Toledano

Ilustración de portada: Fotografías de archivo de los siguientes autores ordenadas de izquierda a derecha y de arriba abajo: Titta Ruffo, Richard Wagner y Giuseppe Verdi (columna de la izquierda); José Iturbi y José Serrano (columna central); Bernardo Morales San Martín, Eduardo López-Chávarri Marco y Manuel Palau (columna de la derecha).

Imprime y **distribuye**: F. Drago. Andocopias S. L.

c/ La Hornera, 41. 38296 La Laguna. Tenerife.

Teléfono: 922 250 554 | [fotocopiasdrago@telefonica.net](mailto:fotocopiasdrago@telefonica.net)

Edita: Sociedad Latina de Comunicación Social – edición no venal - La Laguna (Tenerife), 2013 – Creative Commons

<http://www.revistalatinacs.org/12SLCS/portada2012.html>

<http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/CBA.html#17>

Protocolo de envío de manuscritos con destino a CBA.:

[http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/protocolo\\_CBA.html](http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/protocolo_CBA.html)

ISBN-13: 978-84-15698-22-7

ISBN-10: 84-15698-22-4

D. L.: TF-248-2013

A Vicen y a mis hijas Silvia y Ariadna





# Índice

**Prólogo, por Francisco Carlos Bueno Camejo [ 11 ]**

**1. La razón de ser de la crítica musical [ 15 ]**

1.1. Breve repaso a su historia [ 16 ]

1.2. Definición, modelos de análisis y funciones [ 23 ]

1.3. Rasgos diferenciales [ 27 ]

1.4. Objetividad y ética en la tarea del crítico [ 30 ]

**2. La música en la sociedad valenciana de principios del siglo XX: antecedentes históricos [ 37 ]**

2.1. La ópera [ 37 ]

2.2. La zarzuela [ 42 ]

- 2.3. La música de cámara [ 45 ]
- 2.4. La música sinfónica [ 48 ]
- 2.5. Los foros musicales: los teatros, el conservatorio y la sociedad filarmónica [ 51 ]

### **3. Los críticos musicales en la prensa diaria valenciana (1912 -1923) [ 57 ]**

- 3.1. La crítica con o sin firma [ 59 ]
- 3.2. *Las Provincias*: Eduardo López-Chavarri [ 64 ]
- 3.3. *El Mercantil Valenciano*: Ignacio Vidal y Bernardo Morales San Martín [ 70 ]
- 3.4. *El Pueblo*: Salvador Ariño [ 73 ]
- 3.5. *La Correspondencia de Valencia*: Manuel Palau [ 75 ]
- 3.6. *La Voz de Valencia (La Voz Valenciana)*: Enrique González Gomá [ 80 ]
- 3.7. *El Diario de Valencia*: Vicente Marín, Leopoldo Magenti y Enrique González Gomá [ 82 ]
- 3.8. *El Correo*: Benito Busó Tapia y L. Fabrellas [ 86 ]
- 3.9. *El Eco de Levante*: Arístides y Caireles [ 88 ]

### **4. Características de la crítica musical como género periodístico [ 89 ]**

- 4.1. El espacio y el tiempo: factores condicionantes [ 91 ]
- 4.2. El estilo y la estructura literaria de los textos críticos [ 96 ]
- 4.3. El contenido de los textos de crítica musical [ 105 ]



4.4. La crítica y los géneros musicales: la influencia de la ópera [ 108 ]

**5. La crítica musical y sus protagonistas [ 117 ]**

5.1. El público [ 117 ]

5.2. Las instituciones y los empresarios [ 141 ]

5.3. Los intérpretes [ 154 ]

5.4. Los compositores [ 189 ]

5.5. Los críticos-autores y los críticos-intérpretes [ 212 ]

**6. La crítica musical como reflejo ideológico del periodismo militante [ 219 ]**

**Epílogo [ 229 ]**

**Bibliografía [ 233 ]**





## Prólogo

Son muy escasas las incursiones que desde la investigación académica se han llevado a cabo acerca de la crítica musical. Cuando uno se adentra por ese camino descubre que es un territorio prácticamente inexplorado, una *terre incognite* que diría Christian Goubault.<sup>1</sup> Por esa razón, más que cualquier otro aspecto de este libro hay que valorar su intención de contribuir a llenar el vacío existente en este campo de la historiografía musical española, a partir de la crítica valenciana.

La lectura de las páginas que vienen a continuación nos conduce por un tiempo y un espacio concretos que corresponden a la Valencia de las primeras décadas del siglo XX. Una época en la que llegaron a coexistir hasta ocho diarios publicados simultáneamente. Un periodo apasionante, donde la efervescencia cultural se tradujo en un incremento considerable de la oferta musical y se plasmó en iniciativas tan decisivas para el futuro de esta ciudad como la creación

---

<sup>1</sup> GOUBAULT, C.: *La critique musicale dans la presse française: de 1870 a 1914*. Ed. Slatkine, Genève-Paris, 1984.

de la *Sociedad Filarmónica de Valencia* (1912), la fundación de agrupaciones musicales como la *Orquesta de Cámara de Valencia* (1915), o bien, la *Orquesta Sinfónica de Valencia* (1916). No obstante, precisados los límites geográficos y cronológicos en los que se circunscribe esta investigación, hay que reseñar inmediatamente su vocación de universalidad, dado que las conclusiones y aportaciones que de este estudio se desprenden son válidas y aplicables a otros contextos similares.

A la hora de realizar esta investigación, la voluntad del autor ha sido ceñirse a las fuentes hemerográficas, antes que aproximarse al análisis de la crítica a partir de otras fuentes de documentación. Asume de esta manera la consigna de Antonio Laguna Platero, historiador del periodismo valenciano, cuando asegura que “el periódico deviene fuente de estudio de la realidad al tiempo que, como parte de esa realidad, objeto por sí mismo de análisis”.<sup>2</sup> No en vano, durante este periodo los rotativos de edición diaria actúan casi como únicos contenedores de la crítica musical; más allá de las aventuras editorialistas de algunas revistas especializadas. En aquellos momentos, la crítica musical periodística era la única capaz de ofrecer al público una radiografía informativa y analítica inteligible e inmediata de los eventos musicales programados en la ciudad del Turia.

Mediante un minucioso seguimiento y posterior análisis de los textos críticos publicados en esta etapa, se ofrece al lector una visión retrospectiva; aunque desde un enfoque plenamente actual, de la crítica musical ejercida *in illo tempore*. Así se averiguan las distintas funciones que podía ejercer la crítica, además de la forma y el estilo literario propio de un modelo de texto crítico predominantemente *impresionista*; donde el envoltorio social era casi tan relevante como el contenido musical del relato. A partir de este procedimiento de observación analítica, se descubren también los mecanismos de funcionamiento de la crítica, la orientación estética de los musicógrafos que la ejercían y los conflictos éticos que en ocasiones se generaban; principalmente a causa de la connivencia existente entre

---

<sup>2</sup> LAGUNA PLATERO, A.: *Historia del periodismo valenciano, 200 años en primera plana*. Publicacions de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1990, p. 21.

los distintos agentes y sectores que intervenían en el negocio del arte. En este sentido, produce asombro encontrarse con ciertos nombres ilustres que ejemplifican mejor que nadie los intereses espurios de una mala praxis crítica; al igual que resulta curioso comprobar cómo la orientación ideológica de los rotativos de la época, la monarquía del Alfonso XIII, -polarizados políticamente y beligerantes como en ningún otro periodo histórico-, es capaz de contaminar la percepción crítica en aspectos muy puntuales, tales como la religión o las costumbres cívicas.

Ha menester dejar sentado que el análisis de los textos publicados ha resultado ser una buena estrategia metodológica para conocer los entresijos que rodean el ejercicio de la crítica musical. Sin embargo, uno de los hallazgos de este libro ha sido descubrir que esos mismos textos son la conexión referencial que nos permite acceder a la realidad de una época concreta. Escudriñando entre sus líneas y cotejando la información u opinión obtenidas con la de otras fuentes documentales, el autor, Rafael Polanco Olmos, ha podido reconstruir un marco referencial bastante aproximado en el cual cohabitan intérpretes, autores, empresarios y críticos, como protagonistas principales de un periodo fundamental en la Historia de la Música. De esta experiencia investigadora, Rafael Polanco Olmos alcanza la siguiente moraleja: el estudio de la crítica musical puede aportar otra mirada de la Historia de la Música, una mirada diferente que provoca un replanteamiento de nuestras convicciones y nos propone nuevos horizontes de conocimiento.

Son numerosas las ocasiones en que la crítica musical ha sido denostada. Se podría hacer una *antología* de los errores de los críticos, como diría Leopoldo Hurtado; pero nos es menos verdadero que también han sido muchos los aciertos. Sea cual sea la opinión de cada uno, nadie puede negar el papel de la crítica y su contribución al desarrollo del arte musical. Es una evidencia que la relación entre quienes ejercen la función crítica y quienes la *padecen* es complicada y, a veces, incluso imposible. Los desencuentros entre artistas y críticos son habituales. No obstante, unos y otros se necesitan. Como sostiene Rafael Polanco Olmos, “arte y crítica están condenados a convivir en una simbiosis no siempre perfecta ni confortable”.

*La crítica musical española en los albores del siglo XX (El paradigma de la crítica musical valenciana)* supone una de las primeras tentativas de realizar una historia crítica de la crítica musical en España. El *leitmotiv* de este libro ha sido, justamente, la aplicación al estudio de la historia de la crítica musical de unos criterios que derivan del principio de la *metacrítica* enunciado por Filiberto Menna. Criterios que parten del análisis crítico de los textos y del necesario proceso de autorreflexión que el citado autor italiano reclama como requisito ineludible para quienes pretendan ejercer la función crítica.

¿Qué fin persigue este libro?, podrían preguntarse los lectores. El autor no tarda en aclararlo. Son muchas las preguntas que cualquier persona se hace cuando lee o escucha una crítica musical: ¿En qué se basa el crítico para determinar la calidad de una obra? ¿Qué autoridad le asiste para pretender que su juicio sea valorado por quienes le leen o escuchan? ¿La crítica es la expresión del juicio honesto del crítico? ¿Responde a un criterio meramente estético o hay otros factores que la condicionan? ¿Es necesaria la crítica musical?... La principal misión de este libro, en palabras de Rafael Polanco Olmos, ha sido intentar dar respuesta a éstas y a otras preguntas que surgen cuando alguien elige adentrarse por el proceloso territorio de la crítica musical, un ámbito del conocimiento que siempre ha estado bajo sospecha pero del cual no podemos prescindir.

No me cabe ninguna duda que el lector hallará en este valioso libro su *Tesoro de Venecia*, por lo que a la crítica musical respecta, claro.

**Dr. Francisco Carlos Bueno Camejo**

Editor de Cuadernos de Bellas Artes

Universitat de València



## La razón de ser de la crítica musical

**C**ontrastar 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 es una consecuencia derivada del consumo social del arte. La gente necesita comprender el hecho artístico para poder enjuiciarlo.

Alfred V. Frankenstein<sup>3</sup> justifica la existencia de la crítica por ser ésta consustancial a la propia existencia humana:

“Ya hace muchos siglos que la gente discute sobre gustos y si la raza humana sobrevive durante cierto tiempo esas disputas sobre gustos

---

<sup>3</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 *The Reality of Appearance*.

seguirán, sospecho, sobreviviendo y floreciendo junto con ella. No hay nadie sobre la tierra que no sea hasta cierto punto crítico”.<sup>4</sup>

La música, debido a la especificidad que le confiere 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. 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. Sin embargo, la labor del crítico se ha visto constantemente cuestionada desde sus orígenes, no solo por los profesionales que sufren en ocasiones sus virulentas acometidas sino por el mismo público. Por decirlo en palabras de titular periodístico, la crítica “siempre ha estado bajo sospecha”.

## 1.1. Breve repaso a su historia

Francisco Calvo Serraller afirma que la crítica de arte, como actividad profesional, nace en 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>5</sup>

Si nos ceñimos estrictamente a la crítica musical, algunos opinan que esta función no existía antes del romanticismo, si no consideramos como tal las polémicas típicas del período barroco sobre el uso de un 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*, la que enfrentó a Christoph Willibald Gluck con Jean François de La Harpe. Este último escribió,

---

<sup>4</sup> FRANKENSTEIN A.V.: *La función de la crítica en “La música y su público”*.

Marymar, Buenos aires, 1968, pp. 37-45.

<sup>5</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. Francisco Calvo Serraller es crítico de arte y catedrático de Historia del Arte Contemporáneo.



allá por el mes de octubre de 1777, varios artículos en el *Journal de la politique et de littérature*. En uno de ellos calificaba de inepta la música de la ópera *Armida* y reclamaba a Gluck “más fragmentos cantables”. La respuesta del compositor alemán no se hizo esperar. “Estoy tan convencido de sus críticas –manifestaba Gluck, en tono jactancioso– que estoy dispuesto a componerla de nuevo”.<sup>6</sup>

La ausencia de crítica antes del romanticismo, para Leopoldo Hurtado, 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>7</sup> Con la irrupción de la estética romántica cambian los factores: la música deja de plegarse a los gustos del noble protector, el compositor atiende preferentemente a sus inclinaciones artísticas y prevalece la personalidad del autor frente a la norma. El público deja de entender y al no entender recurre a los críticos. El tránsito del barroco al nuevo estilo romántico propicia la aparición del crítico diletante:

“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>8</sup>

La misión del crítico romántico va a ser la de un *medium* que guíe al auditor hacia la esencia de la música. Frente al arte no cabe más que “una actitud pasiva que permita aprehender la esencia mágica de la creación”.<sup>9</sup> El crítico no debe acceder a la música a través de la razón sino mediante el sentimiento. Recordemos a Wilhelm Heinrich Wackenroder quien en su obra *Fantasía en torno al arte de un monje*

---

<sup>6</sup> FUBINI, E.: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Editorial Alianza Música. Madrid, 1997, p. 240.

<sup>7</sup> HURTADO, L.: *Apuntes sobre la crítica musical*, *Op. cit.*, p.19.

<sup>8</sup> *Ídem*, pp. 289-290.

<sup>9</sup> CARREIRA, X. M.: *Variaciones sobre la crítica musical*, *Op.cit.*, p. 29.

*amante del arte* describe la experiencia musical como un trance místico o 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>10</sup>

Como reacción a las tesis románticas surge 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>11</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 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 aseguran los románticos. La investigación de la estética habrá de utilizar la metodología científica y el crítico deberá ser un analista que utilice un lenguaje técnico y conciso.

Entre los seguidores más contemporáneos del formalismo resaltamos a Strawinsky y Schoenberg. Como testimonio rotundo del pensamiento formalista citamos las palabras que Strawinsky 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>12</sup>

En el 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

---

<sup>10</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>11</sup> BONASTRE, F.: *Música y parámetros de especulación*. Ed. Alpuerto. Barcelona, 1977

<sup>12</sup> STRAWINSSKY, I.: *Crónicas de mi vida*. Ed. Sur. Buenos Aires, 1935.

las artes, ha de venir condicionada en su desarrollo por la estructura de la sociedad, es decir por la estructura económica”.<sup>13</sup> La crítica marxista aspira “a sacar a la luz los valores histórico-sociales contenidos en toda composición musical”. Este enfoque coloca en un primer plano del análisis dos problemas: “el de la semántica de la música y el de una significación de naturaleza extraartística” de la obra musical.<sup>14</sup>

La crítica sociológica aparece unos años más tarde. Se basa fundamentalmente en el trabajo de campo (análisis estadísticos, sobre todo) y opera 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 propias palabras del filósofo alemán.<sup>15</sup>

La última estación en este breve recorrido por la historia de la crítica musical nos sitúa en la segunda mitad 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. La crítica alemana y francesa presentarán Darmstadt –centro propulsor de la vanguardia musical, en los años 50 y 60 de la anterior centuria, que tiene como máximos representantes a Boulez, Berio, Maderna, Nono y Stockhausen - 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 sociolingüística. 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>16</sup> Los años posteriores de la crítica musical supondrán un seguimiento más o menos fidedigno de estas tendencias estéticas.

---

<sup>13</sup> FUBINI, E.: *La estética musical...*, *Op. cit.*, p. 400.

<sup>14</sup> FUBINI, E.: *La estética musical...*, *Op. cit.*, p. 385.

<sup>15</sup> ADORNO, T. *Filosofía de la nueva música*. Ed. Sur Buenos Aires, 1966.

<sup>16</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 Keller.

No obstante, desde que se inició esta larga travesía histórica, seguimos haciéndonos las mismas preguntas: ¿Es necesaria y pertinente la crítica musical? ¿En qué se basa el crítico para determinar la calidad de una obra musical? ¿Responde a un criterio meramente estético o hay otros factores que la condicionan?... Muchas de estas cuestiones se las plantea Leopoldo Hurtado:

“¿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>17</sup>

Desde una perspectiva intelectual más escéptica, otros autores como J. A. Rojo 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>18</sup> Ante esa situación de incertidumbre, resulta apremiante toda aportación investigadora que nos ayude a conocer la crítica, sus fundamentos e intereses, los entresijos que a veces esconde y, lo que es más importante, su validez como medio de análisis y valoración de la obra de arte.

En cualquier caso, si nuestro propósito es reafirmar el valor de la función crítica y regenerar el papel de quienes la ejercen, lo primero es delimitar cual debe ser la tarea de los críticos. Calvo Serraller manifiesta que el cometido principal de los críticos ha de ser la de analizar la aportación creadora y valorar el trabajo de cada artista, intentado penetrar en el secreto del arte y “hacerlo íntimamente suyo”:

“Los críticos somos los que nos tomamos más en serio a los artistas. Analizamos sus obras, seguimos su trayectoria y nos molestamos en

---

<sup>17</sup>HURTADO, L.: *Apuntes sobre la crítica musical*, Grupo Editor Latinoamericano, Colección Temas, Buenos Aires, 1988, p. 25-26.

<sup>18</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.

elaborar un discurso que, los ponga mejor o peor, al fin y al cabo reconoce el valor profundo de su trabajo”.<sup>19</sup>

Para George Steiner<sup>20</sup>, la tarea del crítico ha de partir de su propio compromiso personal con el arte:

“El crítico es una especie de intermediario y custodio de la obra de arte que ayuda a comunicar la experiencia estética. 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>21</sup>

Edward Said<sup>22</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>23</sup> Esa confrontación es la que confiere significado al papel del crítico. Del mismo modo que “ninguna obra de arte existe sin un receptor real, inmediato o virtual”<sup>24</sup>, la justificación última de toda crítica es el público. Ningún crítico escribió nunca con otro designio. 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. Por mucho que algunos duden de su eficacia como instrumento cultural y social, esa realidad parece que difícilmente podrá ser alterada:

---

<sup>19</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>20</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>21</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>22</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>23</sup> SAID, E.: *El mundo, el texto y el crítico*. Ed. Debate. Madrid, 2004.

<sup>24</sup> CALVO SERRALLER, F.: *Naturaleza y misión...*, *Op cit.*

“¡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>25</sup>

Sea como sea, la misión del crítico no es fácil. En el desempeño de su función, el crítico se topa habitualmente con la incomprensión y las reticencias de los demás agentes involucrados en el proceso artístico. Principalmente de los artistas puesto que ellos simbolizan el centro de la diana sobre la cual la crítica lanza sus más afilados dardos. De ahí que alguien como el director de cine Joseph Leo Mankiewicz pudiera decir aquello de que “los críticos son tan esenciales para la obra de arte como las hormigas en un almuerzo campestre”.<sup>26</sup>

Los artistas se quejan de los críticos; unas veces con razón, otras sin ella. Los críticos realizan su cometido; en ciertas ocasiones con un juicio certero, en otras 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. Pero lo cierto es que unos y otros, artistas y críticos, se necesitan. Ambos están condenados a coexistir en una compleja simbiosis.

La necesidad de ese vínculo la sintetiza gráficamente Andrés Rábago *El Roto* en una de sus geniales viñetas:<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> AVIÑO, X.: *Sesenta años de crítica musical*. Revista RITMO, n° 594 (dic. 1988) pp. 168-170.

<sup>26</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>27</sup> EL ROTO: viñeta publicada en *El País*, 14 de febrero de 2001.



En cualquier caso, sería conveniente que todos aquellos que ejerzan la crítica tuvieran en cuenta la siguiente 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>28</sup>

## 1.2. Definición, modelos de análisis y funciones

Antes de definir qué es la crítica musical y escoger un modelo para su análisis hay que remitirse necesariamente a la teoría de la crítica y “al ámbito de la reflexión estética”.<sup>29</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>30</sup>

<sup>28</sup> CALVO SERRALLER, F.: *Naturaleza y misión...*, *Op cit.*

<sup>29</sup> DE LA CALLE, R.: *John Dewey: Experiencia estética & experiencia crítica*. Colección Debats. Institució Alfons el Magnànim. Valencia, 2001, p. 66.

<sup>30</sup> *Ibíd.*

John Dewey, al referirse al juicio crítico, distingue entre el *material objetivo* que constituye cada propuesta artística y el *material interno* que aporta el propio sujeto en su experiencia estética en virtud de “su sensibilidad, su formación, conocimiento y su caudal de intervenciones precedentes”.<sup>31</sup> Según este autor, 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 funciones”.<sup>32</sup>

Xose Manuel Carreira define la crítica musical como 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>33</sup> Distingue, desde un enfoque semiológico, tres niveles de análisis de la crítica musical, 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, el lenguaje musical es asemántico.
2. *Prelocucionario*: relaciona los elementos del lenguaje y los sujetos. Exige el conocimiento del código (partitura) para comprender aquello 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>34</sup>

El modelo de análisis anterior no aborda, sin embargo, otros componentes esenciales como la repercusión sociológica de la crítica.

---

<sup>31</sup> *Ídem*, pp. 67-68.

<sup>32</sup> *Ídem*, p. 68.

<sup>33</sup> CARREIRA, X. M.: *Variaciones sobre la crítica musical*. Revista RITMO, n° 508. Enero-febrero de 1981, pp.29-36.

<sup>34</sup> *Ídem*, p. 35.



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>35</sup>

La crítica musical sociológica aporta enfoques de indudable interés, aunque 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 esta disciplina -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”.<sup>36</sup>

Fernando Ruiz Coca 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 constante. Esta metodología de análisis, que el autor denomina *realismo crítico-volitivo*, tratará de delimitar los valores generales de la obra musical para discernir y juzgar con posterioridad aquellos valores creativos que aporta el artista.<sup>37</sup>

Otra propuesta de análisis es la de Leopoldo Hurtado que sigue las directrices establecidas por Theodore Meyer Greene en *The arts and the art of criticism*. Este autor pretende realizar el estudio de la crítica a partir de tres criterios previos: 1) Si el hecho musical obedece al propósito creador; 2) Si está acorde al contexto estilístico-histórico; 3) Si mediante el juicio crítico puede dirimirse que aporta valores creativos.

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>38</sup> En todo caso, la

---

<sup>35</sup> *Ibíd.*

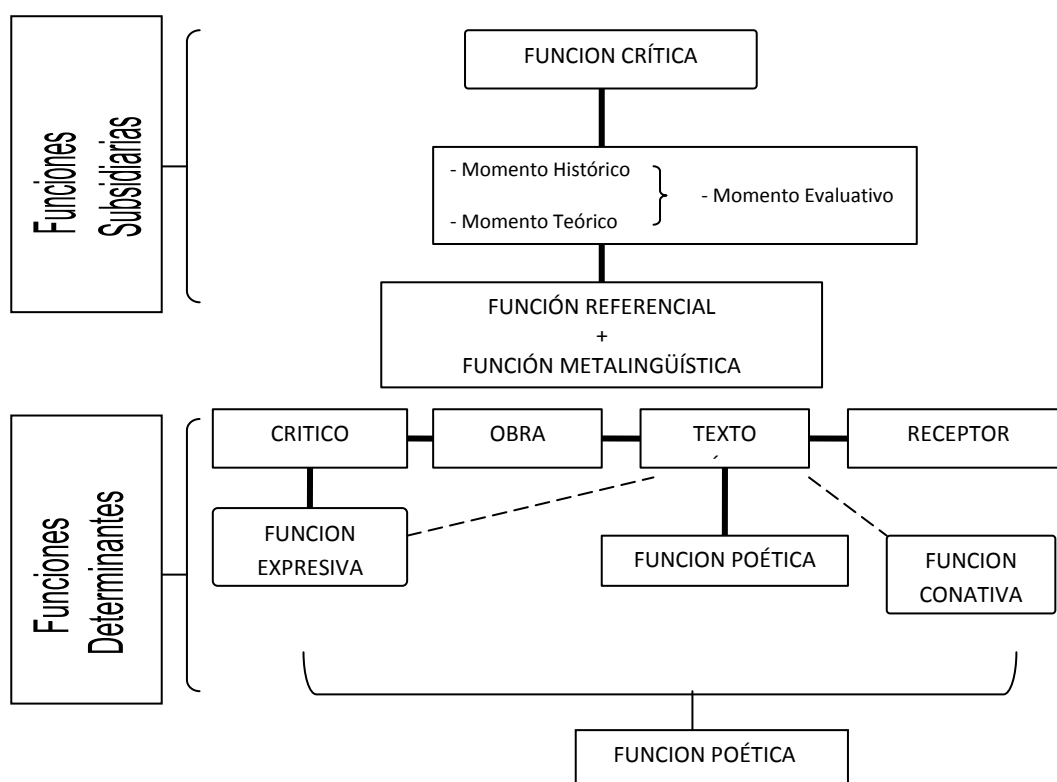
<sup>36</sup> RUIZ COCA, F.: *Posibilidad y límites de una crítica objetiva de la obra musical*. Revista Bella Artes, nº 16, julio-agosto de 1972, pp. 7-10.

<sup>37</sup> *Ibíd.*

<sup>38</sup> DE LA CALLE, R: *Estética y Crítica*. Valencia. Ed. Edivart, 1983, p.47.

preocupación por las funciones del *texto crítico* no se reduce al estudio de “las funciones-globales que dan 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>39</sup>

Llegados a este punto, Román de la Calle se formula una pregunta inevitable: “¿qué es lo que hace que un *texto* sea precisamente un *texto crítico*”?<sup>40</sup> Y para contestar a esta pregunta, recurre al modelo de análisis de las funciones lingüísticas propuesto por Roman Jakobson en su obra *Lingüística y Poética*.<sup>41</sup> Estas funciones, inherentes a cualquier acto comunicativo, son perfectamente reconocibles en el texto crítico. El propósito de Román de la Calle es discriminar, a partir de esta propuesta analítica, las funciones del texto crítico. Parte, para ello, del siguiente esquema general:



<sup>39</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 Ciència, Generalitat Valenciana, Valencia, 1990, p.66.

<sup>40</sup> *Ibíd.*

<sup>41</sup> JAKOBSON, R.: *Lingüística y poética*. Ed. Cátedra, Madrid, 1981.

El análisis de las funciones constitutivas del texto crítico nos aporta el conocimiento del “plano de la escritura” que determina el propio lenguaje crítico y nos 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>42</sup>

Cualquier de las alternativas citadas es válida pero nuestro propósito ha sido buscar un camino propio a partir de las diferentes rutas propuestas. De los modelos estudiados, es el de Román de la Calle/Jakobson el que nos servirá de principal referencia, sin olvidar las aportaciones epistemológicas de Román de la Calle referidas a las funciones globales de la crítica y los criterios de análisis de la crítica que formula Leopoldo Hurtado.

Nuestro modelo parte de la siguiente premisa: 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-valoración que realiza el crítico del propio proceso artístico-musical 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 directa o indirectamente en la crítica musical, desde su gestación hasta su culminación como texto periodístico.

### 1.3. Rasgos diferenciales

La crítica tiene como propósito esencial *humanizar* el arte, acercarlo y hacerlo más comprensible al público. Desde los distintos ámbitos de la crítica (crítica literaria, de artes, teatral, cinematográfica o musical) se comparte este principio de actuación, aunque son distintos los procedimientos y diferentes también las circunstancias que rodean el quehacer del crítico en cada caso.

---

<sup>42</sup> *Ídem*, p. 82.

Una característica que distingue la manifestación musical, ofrecida en vivo, es su carácter efímero. Un concierto apenas dura dos horas y cuando acaba solo queda el recuerdo de una experiencia artística que se desvanece progresivamente. Además, cada experiencia musical es una vivencia singular y distinta. El cuadro de pintura, la escultura, la obra arquitectónica y el libro permanecen. En esos casos, el objeto artístico se mantiene sustancialmente inalterable. Solo una obra teatral es comparable, en este sentido; la música y teatro son expresiones artísticas que necesitan reinterpretarse continuamente.

No se contempla en este somero análisis el arte *enlatado*. La razón es obvia: ese tipo de expresiones artísticas, gracias a un proceso de elaboración técnica, pueden mostrarse de manera inalterable en cualquier formato audio o audiovisual y perpetuarse en el tiempo.

Los rasgos distintivos de la crítica musical se hacen aún más evidentes cuando se ciñen al ámbito de la prensa escrita. El crítico musical ha de ser capaz de percibir y aprehender toda la complejidad del mensaje artístico, en un corto margen de tiempo; pero para quienes ejercen la crítica musical en la prensa escrita, la restricción temporal es mucho más estricta. Esta premura se pone de manifiesto no solo en la fase receptiva sino en la de elaboración del texto crítico. Si acaso, la crítica musical en las revistas especializadas o el *ensayo musicológico*, que diría Federico Sopena, permiten un período de maduración más largo.

Otra peculiaridad de la crítica musical es que se da a conocer cuando el suceso artístico-musical ya ha acontecido. No hay opción de repetir en condiciones iguales la misma experiencia artística. ¿Qué propósito persigue, entonces, la crítica? No puede aportar claves para el análisis y valoración del hecho artístico. Ni siquiera puede aspirar a aleccionar al público e incitarle al consumo artístico. Más bien se trata de ofrecer una crónica de sucesos, un testimonio de los logros y desaciertos del hecho musical acaecido.

La percepción del hecho musical se produce como una experiencia colectiva de la cual forma parte el crítico que comparte *in situ* con el público la recepción del mensaje artístico, sus sensaciones y sus reacciones emotivas. Éste es también un rasgo diferencial de la crítica musical. Por eso es preciso que el crítico musical, como señala

Sopeña, participe de la psicología del creador y del receptor: “necesita intuir las raíces de la creación, pero no menos las de la recepción”.<sup>43</sup>

Otro aspecto diferencial en la crítica de música es que “hay una falta de relación entre los materiales del crítico y los del artista criticado”, como explica Alfred V. Frankenstein.<sup>44</sup> El crítico musical emplea palabras para hablar de la construcción de sonidos o de la expresión musical, mientras que el crítico literario encuentra en su labor una correspondencia directa “entre lo que escribe y aquello sobre lo cual escribe”.

La crítica musical varía en función de si lo que se hace es criticar la obra o la interpretación de esa obra. Las artes que, como la música, requieren la intermediación de un intérprete presentan una dificultad añadida o una ventaja - según se mire- ya que la interpretación supone una renovación constante de la obra artística. 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 inmediatos, 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>45</sup>

En el proceso de comunicación que representa todo proceso artístico-musical es inevitable “la influencia deformadora de la personalidad del intérprete”.<sup>46</sup> La necesidad del intérprete repercute en la función del crítico. 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 modalidades artísticas donde el crítico accede al material original, no a su recreación. Incluso la propia abstracción que caracteriza el lenguaje musical contribuye a ello puesto que “la más cuidadosa escritura

---

<sup>43</sup> *Ídem.*, pp. 300-302.

<sup>44</sup> FRANKENSTEIN A.V.: *La función de la crítica...*, *Op. cit.*, p. 43.

<sup>45</sup> HURTADO, L.: *Apuntes sobre la crítica musical*. *Op. cit.*, p. 48.

<sup>46</sup> *Ídem.*, p. 53.

musical está lejos de expresar con exactitud las intenciones expresivas del compositor”.<sup>47</sup>

Por último, cabe decir que la música es, por su idiosincrasia, el arte más reinterpretado. Son numerosísimas las versiones que de una sinfonía de Beethoven, por ejemplo, se han podido hacer. Los críticos musicales escriben una y otra vez críticas de las mismas obras y en ese ejercicio recurrente se pierde casi todo vestigio de crítica a la obra, quedando el análisis crítico casi reducido exclusivamente a la valoración de los intérpretes.

Todas estas apreciaciones nos confirman que la crítica musical, y en concreto la periodística, presenta unos rasgos propios y unos modos particulares en su ejercicio que le conceden una identidad propia.

#### 1.4. Objetividad y ética en la tarea del crítico

¿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*; es decir, la capacidad de consensuar una serie de valores coincidentes en una obra de arte por la opinión común de una mayoría de personas. Federico Sopena o Fernando Ruiz Coca opinan que ciertos valores forman parte del *subconsciente colectivo* y en la medida que el crítico sintonice más o menos con ese sustrato común será mayor su credibilidad. El crítico - dice Sopena- “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

---

<sup>47</sup> *Ídem.*, p. 53-54.

“coincida al máximo con la verdad más parecida a la auténtica y que esa coincidencia sea frecuente y reconocida”.<sup>48</sup>

Hace falta que ese juicio previo –como explica Kant- pase a ser un juicio lógico y “se convierta efectivamente en una opinión fundada, dotada del poder de convicción o por lo menos de cierta fuerza persuasiva”. El problema de la crítica consistirá –según Hurtado- “en dar a este juicio equívoco, fluctuante, cierta estabilidad y poder de convicción”, evitando “cualquier rasgo de subjetividad y enunciándolo de forma que refleje las cualidades objetivas de la cosa juzgada”.<sup>49</sup>

Sin embargo, la realidad cotidiana -alejada de cualquier argumentación teórico-filosófica- nos conduce a pensar que 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 técnica e intelecto-cultural sobre la materia que está juzgando; no debe pues sorprendernos el hecho de que sobre un mismo concierto leamos críticas diversas e incluso contradictorias”.<sup>50</sup>

El crítico no puede abstraerse del contexto moral, religioso, político, económico, cultural y social que le rodea. Aún más, hay quienes defienden que debe declararse manifiestamente parcial. Enzo Valenti Ferro, musicólogo argentino, director de *Buenos Aires Musical* es de esa opinión:

“En un tiempo creí en la crítica objetiva. Pero la experiencia me ha hecho cambiar de 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>51</sup>

---

<sup>48</sup> VALERA CASES, A.: *Cruz y drama de la música*. Ed. Alpuerto, Madrid, 1985, p. 77.

<sup>49</sup> HURTADO, L.: *Apuntes sobre la crítica musical*, *Op. cit.*, pp. 38-39.

<sup>50</sup> VALERA CASES, A.: *Cruz y drama de la música*, *Op. cit.*, p. 72.

<sup>51</sup> CARPENTIER, A.: *Ese músico que llevo dentro*, Alianza Editorial, Madrid, 1995, p. 222.

Oscar Wilde en su ensayo *El crítico como artista* afirma sostiene esa misma idea cuando afirma que un crítico no puede ser imparcial porque “sólo podemos ofrecer una opinión imparcial de aquello que no nos interesa”.<sup>52</sup> Pero si la supuesta falta de objetividad es una herida lacerante en los críticos, no lo es menos la ausencia de ética. Adorno expone su escepticismo a este respecto:

“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 fuera recusable”.<sup>53</sup>

Ignacio Echevarría recoge algunas ideas del pensamiento de Adorno al afirmar que el crítico siente temor a la negatividad, lo que se traduce en miedo a juzgar:

“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 hartado negativo de la vida”, y no se repara en que precisamente la negación constituye para la cultura *el fermento de su propia verdad*”.<sup>54</sup>

Hay, pues, falta de rigor ético en el desempeño de la labor del crítico, al no asumir esta su responsabilidad. Pero algunos, como Augusto Valera, todavía son más duros cuando defienden que 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

---

<sup>52</sup> WILDE, O.: *El Crítico como artista*. Espasa Calpe. Madrid, 1946.

<sup>53</sup> ADORNO, T.: *Disonancias. Música en el mundo dirigido*. Ed. Rialp, Madrid, 1966.

<sup>54</sup> ECHEVARRÍA, I.: *Crítica y negación*. Artículo publicado en el diario *El País* (suplemento de *Babelia*), 7 de febrero de 2004, , p. 1



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 constituyen grupos de presión impenetrables y exclusivos”.<sup>55</sup>

Xose M. Carreira enfatiza esa línea de pensamiento y sostiene que la crítica obedece en ocasiones a propósitos espurios:

“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>56</sup>

Son muchos los factores 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>57</sup> La crítica, como libre ejercicio de comunicación, debería incorporar en sí misma la sana función de lo que Menna denomina *metacrítica*.<sup>58</sup>

La crítica musical se ha desprestigiado por el uso que de ella hacen algunos pseudocríticos que no respetan ningún código deontológico. Hay que legitimar de nuevo el ejercicio crítico, erradicando los comportamientos espurios e interesados, y centrarse en el debate correcto: la validez de la crítica como instrumento de análisis e información. En este sentido, pueden ser aleccionadoras las palabras de Hurtado:

---

<sup>55</sup> *Ídem*, p. 70.

<sup>56</sup> CARREIRA, X. M.: *Variaciones sobre la crítica musical*, *Op.cit.*, p.33.

<sup>57</sup> *Ídem*, p. 17.

<sup>58</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.

“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>59</sup>

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

En julio de 1997 se celebró el Primer Encuentro de la Crítica Musical Española 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 proclama lo siguiente:

1. Se asume que la labor del crítico no debe estar exenta de autocrítica y de crítica.
2. La formación y preparación del crítico y su independencia son marcos imprescindibles para la realización de su labor.
3. Los críticos deben reclamar a sus respectivos medios que dediquen a la música el espacio adecuado para desarrollar su labor.
4. 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.

---

<sup>59</sup> HURTADO, L.: *Apuntes sobre la crítica musical*, Op. cit., pp. 26-27.

5. 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>60</sup>

La crítica debe de entenderse como un servicio al público. El crítico ha de hacerse acreedor de la confianza que en él depositan multitud de personas y ser digno de impartir justicia artística. Como dijo el crítico musical del *The New York Herald Tribune*, Virgil Thomson: “no siempre hace falta tener razón”.<sup>61</sup> Y como afirmaba Bernardo Morales San Martín en una crónica de 1921:

“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>62</sup>

---

<sup>60</sup> BURELL, V. M.: *La crítica se critica o debería criticarse*, en *Melómano*, nº 13, Madrid, 1997, pp.6-7.

<sup>61</sup> FRANKENSTEIN, A.V.: *La función de la crítica*, *Op. cit.*, pp. 37-45

<sup>62</sup> *El Mercantil Valenciano*, 4 de junio de 1921





## La música en la sociedad valenciana de principios del siglo XX: Antecedentes históricos

### 2.1. La ópera

**D**urante el siglo XIX y los primeros años del siglo XX, la manifestación musical *culta* preferida del público valenciano fue la ópera. Excepción hecha de la zarzuela, que solo podía competir con la ópera por su nivel de aceptación popular, apenas existía nada más dentro de un contexto social donde la cultura musical era bastante pobre. Así lo confirmaba el crítico musical valenciano Eduardo López-Chavarri Marco unos años más tarde:

“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>63</sup>

El panorama musical valenciano era pues un coto reservado casi en exclusividad a las representaciones operísticas; y dentro de este ámbito, al repertorio 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>64</sup>

El almanaque de *Las Provincias* de 1884, por citar un ejemplo, nos da una idea de este dominio aplastante: de los catorce títulos representados en los teatros de la ciudad de Valencia durante la temporada de 1883-84, once correspondían a ópera italiana.

Los efectos de la permeabilización de la cultura musical transalpina se dejaron sentir en los distintos ámbitos artísticos de la sociedad valenciana. Las páginas de los cronistas musicales de la época se impregnaban del argot operístico italiano: *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). Los compositores de la tierra –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>65</sup>

---

<sup>63</sup> BERENGUER, E.: *Eduardo L. Chavarri y la música valenciana*. Revista RITMO, nº 115. Septiembre de 1935, pp.9-10.

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</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.

La italianización del nombre de los cantantes autóctonos -un recurso utilizado con relativa frecuencia- fue otro signo del influjo transalpino. Así encontramos a Lorenzo Simó que se presentó en el Teatro Pizarro de Valencia el 21 de junio de 1902, anunciándose como Lorenzo Simonetti.<sup>66</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.

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>67</sup>

La preponderancia de la ópera italiana en los escenarios españoles y el auge de la zarzuela -aceptada ya como el género lírico auténticamente español- fueron las causas principales que impidieron el desarrollo de una ópera nacional española.

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. 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.

La primera década del siglo XX se caracterizó además por “el impacto producido por la incorporación de las óperas de Puccini y la

---

<sup>66</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>67</sup> BUENO CAMEJO F. C. (dir.): *Un siglo de Música en la Comunidad Valenciana*, *Op. cit.*, pp. 58-59.

escuela verista, abrazadas por el público rápidamente”.<sup>68</sup> En efecto, obras como *La Bobéme* 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 aunque *Aida* siguió disfrutando 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*. Las dos óperas de Georges Bizet, *Carmen* y *Les pêcheurs de perles*, al igual que *Fausto* de Charles Gounod se representaron también con bastante asiduidad durante estos años.

Entre 1911 y 1929 se produjo una fase de “progresivo declive de la actividad operística” en Valencia.<sup>69</sup>

“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>70</sup>

Eduardo López-Chavarri Marco, en una crónica escrita en 1916 con ocasión del cincuentenario del Teatro Principal, remarcaba el contraste entre las temporadas de ese momento y las de antaño con “¡abonos de cien y más funciones!”<sup>71</sup>

Durante el período 1912-1923 se estrenaron en Valencia dos óperas más de Wagner: *Tristan e Isolda* (10 de mayo de 1913) y de *Parsifal* (octubre de 1920)<sup>72</sup>. Además de los dramas wagnerianos, hubo otros estrenos: *Le Maschere* de Pietro Mascagni (13 de marzo de 1917), *Thais* de Jules Massenet (4 de noviembre de 1919) y el

---

<sup>68</sup> BUENO CAMEJO F. C.: *Historia de la Opera en Valencia...*, *Op. cit.*, p.39.

<sup>69</sup> *Ídem*, p.40.

<sup>70</sup> *Ibíd.*

<sup>71</sup> *Las Provincias: Cincuenta años de teatro Principal*, 31 de enero de 1916.

<sup>72</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.



*intermezzo Il Segreto di Susanna* (30 de abril de 1920) de Ermanno Wolf-Ferrari.

En esos años, la ópera española seguirá luchando, aunque sin mucho éxito, por hacerse sitio en las programaciones con nuevos estrenos. 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 José M<sup>a</sup> Usandizaga (estrenada el 21 de enero de 1915)<sup>73</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).

A partir de la segunda década del siglo XX, la ópera en Valencia sufre una crisis por la confluencia de tres factores, según Francisco Bueno: 1) Empresarios teatrales con escasa perspectiva artística; 2) Compañías de ópera de escaso nivel artístico; 3) Un público inerte siempre a remolque de los dictados estéticos más comerciales.<sup>74</sup>

El efecto paralizante que ejerció la ópera italiana sobre la sociedad musical valenciana impidió el desarrollo de otro tipo de géneros como la música sinfónica y la de cámara, aunque esta situación cambiaría justo en el instante en que se detectaron los primeros síntomas de la crisis de la ópera. En esta transformación tendrán que ver tres hechos puntuales: 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

---

<sup>73</sup> Aunque existan dudas sobre la catalogación de *Las golondrinas* como ópera o zarzuela, nos inclinamos a considerar esta obra como una ópera.

<sup>74</sup> *Ibíd.*

Cámara fundada por Eduardo López-Chavarri en 1905)<sup>75</sup> y el surgimiento de la Orquesta Sinfónica de Valencia en 1916.

## 2.2. La zarzuela

La zarzuela siempre gozó del favor del público valenciano. De ello dan prueba los numerosos estrenos y representaciones que se produjeron en Valencia 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 febrero de 1917, noventa y cinco días después, celebraban una función homenaje con la interpretación número 100 (Teatro Lírico)”<sup>76</sup>.

A mediados del siglo XIX era común la llamada *zarzuela grande*, compuesta en dos o más actos. Es la época en la que triunfan las creaciones de Barbieri, Gaztambide o Arrieta. Pero a partir de finales del XIX se impuso 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 algunos otros. Este nuevo género se conocerá como *género chico* y su éxito entre el público español será de tal magnitud que el término se

---

<sup>75</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.

<sup>76</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.

acuñará más tarde para referirse, por extensión, a cualquier modalidad de zarzuela.<sup>77</sup>

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 la consideraba una degeneración del auténtico arte lírico, la ópera. En Valencia, allá por la mitad del siglo XIX, esta actitud imperó bastante entre el elitista grupo que constituían un número considerable de seguidores acérrimos del Teatro Principal y algunos medios periodísticos como *Las Provincias*. Así parece desprenderse de estas palabras de López-Chavarri Marco:

“La zarzuela, aun 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 a las notas de los clásicos compositores, y no podrán admitir, en cambio, el triste espectáculo de la degenerada zarzuela»...”<sup>78</sup>

Aunque el recelo hacia la zarzuela persistió, este género musical arraigó en los teatros valencianos hasta bien entrado el siglo XX. Varios compositores valencianos tuvieron un papel decisivo en el auge de la zarzuela: Ruperto Chapí (Villena 1851-1909), José Serrano (Sueca 1873-1941), Manuel Penella (1880-1939) y Vicente Lleó (1870-1922). 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 Benlliure, Joaquín Sorolla, etcétera. Serrano, con este motivo funda el seminario *Les Albaes*, donde firma con el

---

<sup>77</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 Alier, esta clasificación es *arbitraria* (ALIER, R.: *La Zarzuela*. Ediciones Robinbook, Barcelona, 2002, p.13)

<sup>78</sup> *Las Provincias: Cincuenta años de teatro Principal*, 31 de enero de 1916.

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>79</sup>

En los años comprendidos entre 1912 y 1923 se estrenaron en los teatros valencianos numerosos títulos pertenecientes al género lírico. Entre las obras estrenadas encontramos zarzuelas, sainetes, fantasías, comedias líricas...y hasta alguna opereta disfrazada como zarzuela. Esta variedad en la nomenclatura, debida al estrecho linde musical y teatral que separa unos géneros líricos de otros, provocó una gran confusión. A este galimatías contribuyeron en muchos casos los propios cronistas musicales del momento que, sin ningún rigor, atribuían indistintamente un calificativo u otro a las obras estrenadas.

A partir de la segunda década del siglo XX, la zarzuela entró en un periodo de crisis, al igual que ocurriera con la ópera. Los factores que propiciaron esta crisis los encontramos principalmente en la dura competencia que sobre la zarzuela ejercieron el cine, la opereta y las revistas musicales. Esta *invasión* de nuevos géneros originó *in illo tempore* un arduo debate sobre la pervivencia de nuestro género lírico. El debate se centró en tres ejes: el efecto nocivo que provocaban para el arte y las buenas costumbres géneros como la *revista musical* o los *varietés*, según el sector más conservador de la prensa; la defensa del patrimonio lírico español ante las modas extranjeras como la opereta que impulsaron determinados autores valencianos y españoles, con el apoyo de la prensa; y por último, la competencia *desleal* que ejerció el cine. Retomemos unas 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>80</sup>

---

<sup>79</sup> GALIANO ARLANDIS, A.: *La zarzuela: una pasión popular*, *Op. cit.*, p. 86.

<sup>80</sup> *Las Provincias*: “*Ópera, teatro y público*”, *Op. cit.*, 18 de mayo de 1913.

Fueron bastantes los artículos de este tenor publicados, muchos de ellos con el tema de fondo de la crisis de la zarzuela. Sirva como testimonio el de Vicente Peydró<sup>81</sup>, publicado los días 6 y 8 de septiembre de 1915 en el diario *El Mercantil Valenciano*. Pero llega Serrano en 1916 con *La canción del olvido* y supera las 100 representaciones seguidas. ¿Había o no había crisis?

### 2.3. La música de cámara

En las postrimerías del siglo XIX, la música de cámara era un *rara avis* en el panorama musical valenciano. Los conciertos de cámara o 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. La presencia de grandes intérpretes se daba en cuentagotas. Si bien, la indiferencia con que se les acogía era ostensible:

“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>82</sup>

Las instalaciones aptas para la práctica musical eran escasas. Se tenía que recurrir frecuentemente a teatros no acondicionados, lo que originaba situaciones tan esperpénticas como la que le sucedió a

---

<sup>81</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.

<sup>82</sup> *Las Provincias: Cincuenta años de teatro Principal*, 31 de enero de 1916.

Emile Sauer en el Teatro Principal. No consintió en sentarse al piano “por el aire frío que corría por el escenario”, y no empezó el concierto “hasta que se le improvisó en la escena un resguardo contra el aire”.<sup>83</sup>

La práctica de la música de cámara, hasta finales del siglo XIX, se había limitado al ámbito privado, habitualmente a cargo de melómanos aficionados. La creación del Conservatorio de Valencia y la Sociedad de Conciertos que desde allí se auspició fueron los dos factores principales que impulsaron la práctica y el consumo social de la música de cámara:

“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>84</sup>

Otro proyecto que contribuyó a impulsar este género fue la fundación de la *Orquesta Valenciana de Cámara* en 1905, cuya vida musical se vio pronto interrumpida:

“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>85</sup>

En 1915 se retomó el proyecto de la orquesta de cámara. En esta nueva andadura se llamó *Orquesta de Cámara de Valencia* y ofreció su

---

<sup>83</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

<sup>84</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, Valencia, 1979, p. 28.

<sup>85</sup> DÍAZ GÓMEZ, R. y GALBIS LÓPEZ, V.: *Eduardo López-Chavarrí Marco, correspondencia*, Ed. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Generalitat Valenciana, p. 33.

primer concierto el 14 de diciembre de dicho año, también con López-Chavarri Marco como director. La prensa valenciana –y especialmente *Las Provincias*, de la que era redactor y crítico musical el propio López-Chavarri Marco– acogió con gran entusiasmo la recuperación de este proyecto. El crítico del diario *El Mercantil Valenciano*, Ignacio Vidal, empezaba así su crítica del concierto inaugural en el que se interpretó una *Suite* de Ole Olsen, *Flores Místicas* de Boellman y la *Serenade* op. 48 de Tschaikowsky:

“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>86</sup>

Aún con la euforia inicial, la presencia de la *Orquesta de Cámara de Valencia* en la vida musical valenciana fue también breve y se disolvió en 1919. Durante cinco años, quince conciertos y una gira. No hubo más apariciones públicas de esta orquesta.

Habría que reseñar, dentro de la actividad musical de cámara de aquellos años, 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 de la *Orquesta de Cámara de Barcelona* en los años 1915 (7 y 8 de marzo) y 1916 (11 y 12 de marzo).

Sin embargo, la verdadera eclosión de la música de cámara se produjo a raíz de la fundación de la *Sociedad Filarmónica de Valencia* a finales de 1911. Esta institución actuó de catalizador del género entre

---

<sup>86</sup> *El Mercantil Valenciano: La Orquesta de Música de Cámara de Valencia*, 15 de diciembre de 1915.

la sociedad musical valenciana, facilitando la presencia en la ciudad de Valencia de numerosos grupos musicales y solistas de gran relevancia internacional. A partir de la inauguración de la Sociedad Filarmónica, los conciertos de cámara se incrementaron notablemente hasta desplazar a la ópera como género más habitual en las programaciones musicales, al contrario que la música sinfónica que permaneció relegada durante bastantes años más, siendo una manifestación artística esporádica en la oferta cultural de esta ciudad.

## 2.4. La música sinfónica

La situación de la música sinfónica no desentonaba del contexto de abulia cultural en el que estaba sumida la sociedad valenciana de aquellos años. 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>87</sup>

En Valencia, durante aquellos años, no existía una orquesta estable. La denominada Orquesta Sinfónica del Teatro Principal se disolvía “al terminar la temporada lírica para la que habían sido contratados”.<sup>88</sup> Conciertos de orquesta sinfónica sólo se daban ocasionalmente, hasta que organizó algunas series el maestro José Valls (Cocentaina 1847-1909). Este músico fue quien fundó la *Sociedad de Conciertos Artístico-Musical* en un intento de impulsar los conciertos sinfónicos. La orquesta de dicha sociedad estaba integrada inicialmente por sesenta y cuatro músicos. Su actividad se repartía entre los conciertos de invierno en el teatro Princesa, u ocasionalmente en el Principal, y los del *Skating-Garden*, en el periodo estival:

---

<sup>87</sup> LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, E.: *A la Sociedad Filarmónica de Valencia...*, *Op. cit.*, p. 24

<sup>88</sup> GONZÁLEZ, C.: *La Música Orquestal*. En Bueno Camejo, F. C. (dir.): “Un siglo de Música en la Comunidad Valenciana”. El Mundo Unidad Editorial, Valencia, 1998, p. 39.



“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>89</sup>

La labor del maestro Valls y la Sociedad de Conciertos, fue encomiable. Sin abandonar el repertorio sinfónico más tradicional, dieron a conocer al público valenciano gran número de poemas sinfónicos y piezas orquestales. Pero por encima de cualquier otra circunstancia, el esfuerzo de Valls sirvió para formar a “un público preparado para posteriores empresas orquestales”.<sup>90</sup>

Un salto de calidad, en lo que respecta a la música sinfónica en Valencia, se produjo a partir del impulso de otro gran músico, Andrés Goñi, “quien dio a conocer sinfonías de Beethoven, acaso de Mozart, y fragmentos de Wagner”.<sup>91</sup> Goñi, que había sido director de la Orquesta del Gran Casino de San Sebastián y ostentaba en esos momentos la cátedra de violín en el Conservatorio de Valencia, reunió una serie de músicos de la ciudad (profesores y estudiantes del conservatorio, en su mayoría) y fundó una orquesta que insufló un nuevo aire al mundo musical valenciano, pero cuya existencia fue también efímera.

Así continuó bastante tiempo, con intentos fallidos como el de la *Orquesta Sinfónica* del maestro Bellver, allá por 1912. Hubieron de pasar casi cuatro años hasta que cuajó definitivamente el proyecto de la *Orquesta Sinfónica de Valencia*. La noticia produjo gran expectación y alegría en los círculos musicales y en la prensa especializada. Valgan como ejemplo estas líneas de Ignacio Vidal:

“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

---

<sup>89</sup> LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, E.: *A la Sociedad Filarmónica...*, *Op. cit.*, pp. 24-25.

<sup>90</sup> LÓPEZ-CHAVARRI ANDUJAR, E.: *Cien años...*, *Op. cit.*, p. 27.

<sup>91</sup> BERENGUER, E.: *Eduardo L. Chavarrí...*, *Op.cit.*, pp.9-10.

creado un ambiente favorable entre el profesorado valenciano músico a la creación de la Orquesta Sinfónica”.<sup>92</sup>

En parecidos términos se pronunció 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>93</sup>

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 el *Preludio y Muerte de Iseo* de la ópera *Tristán e 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 nunca se cumplieron y no se consiguió paliar el escaso desarrollo de la música sinfónica en Valencia. La presencia de esta agrupación en la programación musical de la ciudad fue insignificante a la vista de los conciertos celebrados. Fueron diecinueve en ocho años, con la particularidad de que en 1919, 1921 y 1922 no hay ni una sola actuación de la orquesta. Además, resulta llamativo comprobar que la poca cuota de protagonismo que durante estos años le correspondió a la música sinfónica fue asumida en su mayor parte por formaciones de fuera de Valencia. El número de conciertos realizados por la orquesta valenciana y por otras orquestas sinfónicas foráneas (especialmente la *Orquesta Sinfónica de Madrid*) fue el mismo. No existió, como se desprende de los datos anteriores, una apuesta firme y decidida por consolidar el proyecto de la *Orquesta Sinfónica de Valencia*. Hasta la creación en 1943 de la *Orquesta Municipal*, Valencia no gozará de una formación sinfónica estable.

---

<sup>92</sup> *El Mercantil Valenciano: La nueva Orquesta Sinfónica*, 12 de mayo de 1916.

<sup>93</sup> *Las Provincias*, 12 de mayo de 1916.

## 2.5. Los foros musicales: los teatros, el conservatorio y la sociedad filarmónica

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>94</sup>, *Martí*<sup>95</sup>, *Benlliure*<sup>96</sup>, el *Trianon-Palace* que cambiaría su nombre en 1916 por el de teatro *Lírico*<sup>97</sup> y el teatro *Regües*. Merece la pena resaltar también, aunque no se trate propiamente de un recinto teatral, la Plaza de Toros como escenario que fue de compañías de ópera, opereta y zarzuela en los periodos estivales.

De todos ellos fue el Teatro Principal el que acaparó la mayor parte de la actividad musical y la atención preferente de la prensa; los restantes teatros, que acogían sobre todo funciones de zarzuela, opereta y revista musical, suscitaron un menor interés para los rotativos valencianos. Este teatro, inaugurado en 1832, perteneció desde su fundación al Hospital Real y General de Valencia que a su vez dependía de la Diputación. Se le puso el nombre de *Principal* en 1853 para diferenciarlo del teatro Princesa inaugurado ese mismo año. Su historia concentra, en gran parte, la historia de la música en Valencia. De tal manera que la programación del Principal, en la cual destacaban especialmente las temporadas de ópera, fue hasta épocas recientes el termómetro utilizado para medir el estado de salud de la música en Valencia.

La crisis del Teatro Principal fue uno de los temas recurrentes para los cronistas musicales del primer tercio del siglo XX, que veían en su paulatino languidecer la causa más importante del declive de la cultura musical valenciana. Así se refleja en las palabras que escribía A. V. Salva en el almanaque de *Las Provincias* de 1924:

“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

---

<sup>94</sup> El teatro Olympia fue inaugurado el 10 de noviembre de 1915

<sup>95</sup> La inauguración del teatro Martí tuvo lugar el 15 de julio de 1916.

<sup>96</sup> El teatro Benlliure celebró su función inaugural el 28 de octubre de 1915

<sup>97</sup> El teatro Lírico abrió sus puertas con esta nueva denominación el día 16 de noviembre de 1916.

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 desfilado los nombres más gloriosos del arte lírico, como Mario, Gayarre, 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 Excma. 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 (...) 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>98</sup>

Las sesiones musicales (audiciones de cámara, conciertos sinfónicos, recitales de solistas, etc.) organizadas por la Sociedad Filarmónica tuvieron como escenario habitual el salón de actos del Conservatorio de Valencia, al carecer esta asociación de sala propia. Ocasionalmente, se usaron como sedes el Teatro Principal y el Apolo.

Desde su fundación en 1879, el protagonismo del conservatorio en la vida musical de Valencia fue decisivo. A ello contribuyó un cuadro docente de clara vocación pedagógica que animó la vida musical de la ciudad desde los diferentes ámbitos de la interpretación, la dirección de orquesta y la composición. Este cuadro de profesores fue además un vivero del que se nutrieron las redacciones de los periódicos valencianos para captar a sus críticos musicales:

“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-

---

<sup>98</sup> Almanaque de *Las Provincias* de 1924: *La Sociedad Filarmónica: su vida y su estado actual*, pp. 85-86.

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>99</sup>

A los citados por Eduardo López-Chavarri Andujar, habría que añadir otros dos ilustres profesores que también ejercieron la crítica musical: Manuel Palau en *La Correspondencia de Valencia* y Francisco Balaguer en *La Voz Valenciana*.

De las aulas de este centro de formación musical salieron, durante esta etapa, 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 o Manuel Palau. Y una larga lista de músicos, que sin llegar a ese nivel, desempeñaron un gran papel en el desarrollo de la música en España.

Un detalle que revela la importancia del conservatorio para la sociedad valenciana de aquellos días nos lo da el hecho de que las audiciones realizadas por los alumnos del centro tenían un seguimiento en todos los periódicos de la ciudad. Pero si el conservatorio fue importante para la consolidación de la cultura musical en Valencia, todavía lo fue más la fundación de la Sociedad Filarmónica, el mes de diciembre de 1911. Por fin, como ya ocurría en las principales ciudades españolas, se abría la posibilidad de escuchar a los más acreditados músicos del mundo gracias a un proyecto musical asociativo.

---

<sup>99</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, Valencia, 1979, p. 110.

La puesta en marcha no resultó fácil y pocos apostaban entonces por su continuidad, dado el ambiente poco *propicio* a las manifestaciones (culturales y artísticas) *de vida colectiva* que a priori existía en la ciudad de Valencia.<sup>100</sup> Sin embargo, a pesar de todas las dificultades, la Sociedad Filarmónica arrancó su andadura el 19 de febrero de 1912 con un concierto inaugural, celebrado en el salón de actos del Conservatorio, a cargo del *Cuarteto de cuerda Petri* de Dresde. Poco tiempo después, esta asociación se había asentado definitivamente, convirtiéndose en el motor de la cultura musical valenciana. Transcurridos doce años desde su inauguración, el cronista A. V. Salva resumía la trayectoria artística de la Sociedad Filarmónica:

“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 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, Risler, 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 (...) 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,

---

<sup>100</sup> Almanaque de *Las Provincias* de 1924: *La Sociedad Filarmónica...*, *Op. cit.*, p. 85.

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>101</sup>

Además de la Filarmónica, otras sociedades de menor fuste como la *Sociedad Coral “El Micalet”*, el *Ateneo Mercantil*, la Agrupación Musical de ciegos de *El Porvenir* o lo *Rat-penat* y entidades como la *Sala Beethoven*, el *Círculo de Bellas Artes*, la *Sala Cussó* o *The Musical Art* se dedicaron también a la organización de conciertos y audiciones musicales.

---

<sup>101</sup> *Ídem pp. 85-87.*







## Los críticos musicales en la prensa diaria valenciana (1912-1923)

**P**ara conocer el funcionamiento de la crítica musical en la prensa diaria valenciana durante este tiempo hay que recurrir al análisis formal y de contenido de los textos críticos. El estudio formal, además de aportarnos el perfil estilístico y los rasgos de la escritura de cada crítico, nos facilita la información sobre los criterios tipográficos y publicistas de la prensa, revelándonos también el grado de trascendencia periodística de la crítica musical. A través del análisis de contenido de los textos podemos averiguar el papel de los distintos agentes involucrados en el proceso crítico, la tendencia estética y las preferencias de género de los críticos y de los medios de comunicación escrita donde trabajan, así como el trasfondo ideológico que subyace a veces en determinadas críticas.

Las críticas musicales publicadas en los diarios valencianos de aquellos años solían emplazarse en la sección de teatros, ubicada en alguna de las páginas interiores del periódico. Se hacía así por una razón: casi todos los eventos musicales se ofrecían al público en escenarios teatrales. Sólo las críticas musicales de eventos musicales no realizados en recintos teatrales ocupaban un espacio aparte de la

mencionada sección. Esta práctica periodística puede entenderse como un indicador más de la influencia de la ópera, género musical dominante, en este contexto histórico-social.

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. Esos breves comentarios permitían al cronista dar su particular punto de vista sobre los actos musicales celebrados en Valencia y subrayar adecuadamente la repercusión social que éstos tenían.

Los grandes acontecimientos musicales merecían un tratamiento periodístico especial. Además de su ubicación en la primera página, iban acompañados de fotos de los principales protagonistas. Se presentaban con titulares más llamativos y de mayor tamaño de letra, a veces dentro de un recuadro general que enmarcaba todo el espacio y servía para resaltarlo del resto de la página. Los periódicos valencianos recurrían también a otro tipo de estrategias para resaltar determinados acontecimientos artísticos. Así, en los días previos a un gran estreno, o a la actuación de algún destacado artista, el acontecimiento era anunciado mediante reseñas informativas, las páginas de los periódicos incluían sueltos que recordaban los días que faltaban para el magno suceso, incluso se daba cobertura informativa a la llegada del artista o de la compañía a Valencia, y una vez instalados en la ciudad, se publicaban entrevistas y artículos de los protagonistas. Estas campañas de promoción llegaban al punto de incluir anuncios en los que aparecía el nombre del artista como reclamo publicitario.<sup>102</sup>

La información y la opinión musical adquirían un protagonismo especial en el momento en que se abordaban sucesos artísticos de especial relevancia para el desarrollo de la cultura musical valenciana. Así ocurría cuando actuaban artistas autóctonos del renombre de José Iturbi o María Llácer, o cuando se producían hechos trascendentes como la fundación de la Sociedad Filarmónica de Valencia o la

---

<sup>102</sup> Anuncio publicado en *El Mercantil Valenciano* del 12 de marzo de 1913, con ocasión de la estancia en Valencia del barítono italiano 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*”.

creación de la *Orquesta de Cámara de Valencia* o la *Orquesta Sinfónica de Valencia*.

### 3.1. La crítica musical: con o sin firma

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 (...); 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>103</sup>

Cuando Morales San Martín hizo esta caricatura de quienes ejercen la crítica, ignoraba la treta que le jugaría el destino. A los pocos años se convirtió en el crítico de música oficial de *El Mercantil Valenciano*, realizando su labor bajo el seudónimo de *Fidelio*. Como el de Morales San Martín hubo otros muchos casos, críticos que firmaban sus crónicas con seudónimos o con sus iniciales, u otros que publicaban sus textos sin firma. Darles un nombre a estos personajes anónimos y obtener la mayor información posible sobre ellos ha sido uno de mis objetivos primordiales.

La búsqueda e identificación de los críticos musicales valencianos de este periodo ha resultado una aventura apasionante, llena de descubrimientos inesperados. Uno de los aspectos que más sorprenden es descubrir la tendencia, instaurada en la mayoría de los diarios valencianos de aquella época, de publicar críticas sin firma. Los datos del siguiente estudio estadístico, realizado entre los años 1912 y 1923, resultan muy clarificadores

---

<sup>103</sup> *El Correo*: “*Pro Arte y Pro patria*”, crónica de Bernardo Morales San Martín, 8 de febrero de 1912.

<i>LAS PROVINCIAS</i>												
Año	1912	1913	1914	1915	1916	1917	1918	1919	1920	1921	1922	1923 *
<b>Críticas con firma</b>	7%	2%	24%	0%	8%	19%	0%	7%	5%	11%	21%	22%
<b>Críticas sin firma</b>	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.

<i>EL MERCANTIL VALENCIANO</i>												
Año	1912	1913	1914	1915	1916	1917	1918	1919	1920	1921	1922	1923
<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%

<i>EL PUEBLO</i>												
Año	1912	1913	1914	1915	1916	1917	1918	1919	1920	1921	1922	1923
<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</b>	<b>1915</b>
	<b>(De enero a mayo)</b>	<b>(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</b>	<b>1914</b>
	<b>(De julio a diciembre)</b>	
<b>Críticas con firma</b>	55%	64%
<b>Críticas sin firma</b>	45%	36%

Los datos expuestos reflejan las distintas tendencias de los diarios valencianos respecto a la publicación de críticas con o sin firma. Un primer grupo de diarios, en el que incluimos *La Correspondencia de Valencia*, *Las Provincias* y *El Pueblo*, 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*, puesto que 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 línea de acción clara en este periódico. No obstante, la tendencia 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 que ofrece un porcentaje mayor de críticas no firmadas: 98%. Y 1923 el que registra un porcentaje menor: 52%.

Frente a estos tres periódicos, 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. Los años 1917 y 1918 presentan el mayor diferencial en ese sentido con un 91% y 98% respectivamente de críticas firmadas con nombre o seudónimo.

El diario *La Voz de Valencia* (llamado *La Voz Valenciana* a partir de 1917) mantiene una línea irregular, alternando una tendencia y otra. En los 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 y 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, a excepción del año 1913 donde hay un ligero dominio de las críticas firmadas (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 correspondientes a 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 períodos contabilizados, una preponderancia de las críticas con firma, aunque con un diferencial bastante equilibrado entre los textos con o sin firma.

Son varias las razones que podrían explicar esta tendencia divergente de firmar o no las críticas: la voluntad de los musicógrafos de permanecer en el anonimato, la costumbre extendida en la práctica periodística de aquella época de no considerar necesaria la

identificación del crítico, una estrategia predeterminada por el periódico, etc. En cualquier caso, los periódicos de entonces no disponían de *libro de estilo* y no tenían regulado el ejercicio de la crítica musical. Tampoco se usaba ningún distintivo formal (el recuadro del texto o el uso de un antetítulo que indique al lector que se trata de una crítica) para diferenciar la opinión de la información, como es común en la prensa actual.

Entre la numerosa lista de musicógrafos que ejercieron la crítica durante estos años, algunos no han sido identificados, bien por no haber podido descubrir el nombre real del crítico o por no disponer de datos sobre el firmante.

Los críticos hacían uso de una gran variedad de formas para firmar sus críticas, ocultando su nombre verdadero: desde utilizar las iniciales de su nombre y apellidos, usar el nombre o apellido invertido, firmar con la incógnita X (a veces lo hacían con una doble o triple X), o recurrir al seudónimo, la estratagema más común. Dentro de la diversidad de seudónimos usados en la prensa de las primeras décadas del s. XX, predominaron los de origen wagneriano.

A lo comentado, habría que añadir algunos detalles que todavía hacían más variable la presentación de las firmas, seguramente a causa de los tipógrafos: unas veces las firmas aparecían publicadas con mayúsculas y otras no, en ocasiones se firmaba con el nombre y/o apellido, otras con las iniciales o con la inicial del nombre y el apellido completo... En fin, un verdadero galimatías.

### **3.2. *Las Provincias*: Eduardo López-Chavarri**

En el diario *Las Provincias*, prácticamente todas las críticas publicadas con firma corresponden a Eduardo López-Chavarri Marco. En doce años, sólo se publican siete críticas que no sean de López-Chavarri: cinco de ellas pertenecen a Enrique Muñoz Pascual (tres las firma con



las iniciales *E.M.* y dos con la *M.*)<sup>104</sup> y las dos restantes están firmadas con las iniciales *P.R.* y *B.*

Un apartado especial merece el que sin duda fue uno de los críticos musicales más importantes del siglo XX, cuyo prestigio e influencia trascendieron el ámbito valenciano y alcanzaron todo el territorio español, llegando incluso a colaborar con algunas revistas europeas. Rafael Díaz Gómez y Vicente Galbis López han reconstruido el recorrido vital del poliédrico personaje que fue Eduardo López-Chavarri Marco:

“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 (...) 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 (...) 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. (...) 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 y profundizó 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 (...) 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”.<sup>105</sup>

---

<sup>104</sup> Sabemos que estas iniciales corresponden a este 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.

<sup>105</sup> DÍAZ GÓMEZ, R. y GALBIS LÓPEZ, V.: *Eduardo López-Chavarri Marco*....*Op. cit.*, pp. 15-16.

El carácter multifacético de López-Chavarri es uno de los rasgos que mejor describen su personalidad, como escritor y como músico.

López-Chavarri es autor de una extensa obra literaria. Este aspecto le confiere una singularidad especial respecto a la mayoría de 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. 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 Escolles Populars 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.

Se le identifica con el *modernismo literario*. 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: Italia*, *Por tierras del Magreb* y *Viatge al Maestrat*. Fue reconocido por sus propios coetáneos como uno de los principales prosistas en lengua valenciana. De ello dan fe los testimonios expuestos en su día por Francisco Almela Vives y Josep M<sup>a</sup> Bayarri, respectivamente:

“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>106</sup>

---

<sup>106</sup> *Las Provincias*, 12 de julio de 1918.

“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>107</sup>

En su labor de periodista de *Las Provincias* abordó diversas tareas, aunque la principal fue la de crítico. Eso sí, crítico de diversas disciplinas: musical, literario, teatral y de arte. Colaboró con otros periódicos españoles y con numerosas revistas musicales especializadas nacionales y extranjeras.

López-Chavarri firmaba sus críticas de manera dispar: unas veces hacía uso de abreviaturas para acortar su nombre y primer apellido compuesto, en tales ocasiones firma como *E. López Chavarri*, *Eduardo L. Chavarri* o *E. L. Chavarri*; otras veces, en cambio, firma únicamente con sus siglas: *E.*, *CH.*, *L. CH.* o *E. L. CH.* También conviene aclarar que en todos los estudios recientes sobre este crítico su primer apellido compuesto se escribe separado por un guión: López-Chavarri. Su hijo, Eduardo López-Chavarri Andújar, es el primero que lo escribe así. No obstante, en sus firmas de esta época, no aparece ni una sola vez con el guión.

Eduardo López-Chavarri Marco también hizo uso del seudónimo. Utilizó uno que, en realidad, es su nombre latinizado: *Eduardus*. Sin embargo, la crónica *Ecos de Sociedad* que escribía para *Las Provincias* la firmaba como *Lohengrin*, personaje de una de las óperas de Ricardo Wagner. Nunca mezclaba los seudónimos. Este último lo reservaba exclusivamente para la crónica de salones.

La faceta de cronista social y el sobrenombre wagneriano que Chavarri utilizó para esta actividad, han sido aspectos de su biografía desconocidos hasta ahora; o al menos, nunca antes mencionados. 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. Al final de esta crónica, en el lugar reservado para la firma, se puede leer: *LOHEN... ¡Digo EDUARDUS!*

---

<sup>107</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 4 de mayo de 1922.

López-Chavarri se ocupó de las crónicas de salón que publicaba *Las Provincias* hasta el 24 de junio de 1915, fecha en que le sustituyó en este desempeño un tal Sr. Montemar que firmaba con el seudónimo de *Fritz*. Muchos indicios apuntaban a que detrás de *Lobengrin* estaba Don Eduardo: el estilo y el contenido de las crónicas, siempre con un apartado dedicado a la música, el seudónimo utilizado... Quedaba por confirmar esta sospecha y afortunadamente lo pudimos hacer.

En el ámbito musical, compaginó múltiples y variadas actividades como la composición, la interpretación, la dirección de orquesta, la docencia, la investigación musicológica y las conferencias sobre temas artísticos. 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.

Después de su estancia como corresponsal 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 (1910), desarrollará una importante labor 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 Andújar Sotos. Con ella realizará muchos conciertos para piano y voz soprano. De su relación nació un hijo: Eduardo López-Chavarri Andújar, quien años más tarde seguiría los pasos de su padre como crítico de *Las Provincias*.

La faceta de divulgador de la música sinfónica y de cámara fue también muy importante en la vida de López-Chavarri. Esta faceta pudo desarrollarla desde el puesto de director de orquesta:

“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>108</sup>

A partir de finales de 1915 reemprendería la dirección de la renovada *Orquesta de Cámara de Valencia* con la que, durante algunos años, realizó una interesante labor artística.

Entre su producción musical encontramos música teatral, obras para orquesta sola, orquesta con solista, coro y orquesta, coro mixto, coro de voces blancas, banda, canto y piano, conjuntos instrumentales, piano, guitarra, y para otros instrumentos y grupos instrumentales. De sus composiciones 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 destacamos: *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 los méritos que Eduardo López-Chavarri Marco acumuló a lo largo de su vida hay que señalar el de 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).

---

<sup>108</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.

### 3.3. *El Mercantil Valenciano*: Ignacio Vidal y Bernardo Morales San Martín

Ignacio Vidal Ignacio Vidal es el crítico principal de *El Mercantil Valenciano* entre 1912 y 1917. Solía firmar sus críticas con sus iniciales I.V. A veces, muy pocas, usaba sólo la inicial del apellido (V.) y en otras ocasiones firmaba con su nombre y primer apellido. Fue a raíz de una crítica musical referida a la *Misa de Réquiem* 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. Inició su carrera periodística de la mano de Francisco Peris Mencheta, fundador del diario *La Correspondencia de Valencia*.<sup>109</sup> Cabe decir en su favor que las críticas más exigentes, es decir, las de ópera, música sinfónica o cámara, siempre llevaban su firma. Y su cometido lo realizaba con solvencia y ponderación.

Bernardo Morales San Martín, más conocido por el seudónimo de *Fidelio*, sustituye a Ignacio Vidal como crítico oficial de *El Mercantil Valenciano* a partir de 1918, convirtiéndose con el paso del tiempo en el crítico musical más importante de *El Mercantil Valenciano* de la primera mitad del siglo XX. Juan Soriano Esteve nos aporta un breve *currículum vitae* de Morales San Martín:

“El 24 de abril de 1864 y en el actual número 20 de la calle de Los Ángeles, junto al antiguo mercado del Cabañal y lindante en su día con las parroquias de Nuestra Señora de los Ángeles, 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>110</sup>

Sobre la licenciatura de Morales San Martín hay algunas discrepancias. Gascón Pelegrí, en *Probombres valencianos en los últimos cien años (1878-*

---

<sup>109</sup> Este detalle lo cuenta el propio Vidal en la necrológica que escribe para este empresario periodístico en las páginas de *El Mercantil Valenciano* (publicada el 25 de agosto de 1916).

<sup>110</sup> SORIANO ESTEVE, J.: *Valencia atracción*, Valencia, 1983, p.258.

1978), señala que estudió la carrera de Farmacia en la Facultad de Zaragoza, donde acabaría licenciándose en 1880. Juan Soriano indica en cambio 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 del finado insisten, sin embargo, en que éste sí los terminó. De todos modos, su vocación artística pronto se impondría, orientando su vida hacia 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 borca*, *Alma de artista*, *La tribuna roja*, *Idilis Llevantins*, *La desposada del mar*, *El espectro*, *El príncipe 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>111</sup>

Entre las novelas que Soriano no cita y que también son reseñables están: *La primera Flor*, *La danza blanca*, *Camino de Pasión*, *Erótica*, *La Derrota de la carne* y *El ocaso del hombre*.

Desde su juventud estuvo conectado 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* o *Pensat i Fet*. Una crónica titulada *Prosistes valencians: Bernardo Morales San Martín*, publicada 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>112</sup>

Su avidez intelectual y sus inquietudes artísticas le condujeron al teatro, la música y el periodismo. Y al igual que ocurrió con López-

---

<sup>111</sup> *Ídem*, pp. 258-259.

<sup>112</sup> *Diario de Valencia*, 1 de febrero de 1914.

Chavarri, Bernardo 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 *Germania*, 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>113</sup>

Morales San Martín fue 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>114</sup> Entre sus obras musicales más importantes, aparte de la mencionada *Candeur*, hay que resaltar *Escenas valencianas* y *Serenata de Pierrot a la luna*.

Desempeñó durante algún tiempo el cargo de director correspondiente del *Centro de Cultura Valenciana* y, en febrero de 1919, se le nombró académico correspondiente de la Real Academia Española de la Lengua, ocupando la vacante dejada por Germán Salinas.

Bernardo Morales San Martín falleció el 7 de enero de 1947. Tristemente olvidado, su despedida de la vida sólo mereció unas cuantas líneas en una breve necrológica que publicó el diario *Las Provincias*.<sup>115</sup>

---

<sup>113</sup> SORIANO ESTEVE, J.: *VALENCIA ATRACCIÓN*, PP.258-259.

<sup>114</sup> GASCÓN PELEGRÍ, V.: *Probombres valencianos en los últimos cien años (1878-1978)*. Caja de Ahorros de Valencia, Valencia, 1978

<sup>115</sup> *Las Provincias*, 8 de enero de 1947. De este texto, destacamos una frase: *Era (...) un inteligentísimo aficionado a la música y sobre ella escribió críticas muy celebradas.*



Hubo otros críticos que, junto a Vidal y Morales San Martín, ejercieron la crítica musical en *El Mercantil Valenciano* durante esta etapa. Estos fueron: José M<sup>a</sup> López, Quintana y Walther.

José M<sup>a</sup> López, crítico teatral, autor de algunas obras de teatro y del libreto de varias zarzuelas (*Lucha de amores*, *El guapo de Lavapiés*, etc.), 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 género similar. 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 copiosa durante este lustro. Años más tarde llegó a ser presidente de la Asociación de la Prensa Valenciana.

*Quintana* publicaba de forma esporádica, ocupándose fundamentalmente de las críticas de zarzuela y del género lírico, en general. De vez en cuando firmaba con la inicial *Q*. Su agria polémica con el compositor y libretista Manuel Penella quizás sea el hecho más reseñable de su trayectoria.

*Walther* irrumpe en las páginas de *El Mercantil Valenciano* en 1916 y se dedica tanto a las críticas de ópera como a las de zarzuela. Es un crítico musical de cierta relevancia si nos atenemos al contenido de sus textos. Firma con este nombre y también con la inicial *W*.

Un nombre que también aparece en este periódico es *Almanzor*, aunque solo firma una crítica musical durante este tiempo. Corresponde a un crítico taurino que por necesidades del periódico se ve obligado a ejercer esporádicamente de crítico musical.

### **3.4. *El Pueblo*: Salvador Ariño**

Las pocas críticas musicales publicadas y firmadas en el diario *El Pueblo*, entre los años 1912 y 1923, tienen una autoría diversa. Hay toda una retahíla de críticos musicales que tienen una presencia fugaz en las páginas de este rotativo. Sólo uno resiste durante todos estos años: Salvador Ariño.

La crítica musical del año 1912 está cubierta casi exclusivamente por *Fantino*, de quien no tenemos dato alguno. Aparte de los textos de este musicógrafo, sólo se registra una crítica firmada por *S.A.* El 19 de mayo de 1912, *El Pueblo* saca un número extra dedicado a Blasco Ibáñez. En la página 4 figura el nombre completo de los redactores que colaboran en esta edición especial. Uno de ellos corresponde al crítico musical Salvador Ariño Sagarminaga. Descubrimos así que las iniciales *S.A.* corresponden a Salvador Ariño. El citado cronista acapara el mayor número de textos críticos firmados que rubrica de diferentes maneras: *S.A.*, *S. Ariño* o *ARIÑO*. Hace igualmente crítica de ópera que de zarzuela, aunque se centra más en este último género, así como en la opereta, la revista musical y otros sucedáneos líricos. Su actividad periodística no se limitaba a la crítica musical. Son varios los trabajos publicados por Salvador Ariño, durante estos años, en su faceta de cronista de viajes.

En 1913 ingresa *Ariño* en la plantilla de *El Pueblo*, crítico musical que se ocupará exclusivamente de la crítica operística. Al año siguiente, el periódico cuenta con dos críticos más: uno que firma *E.M.* –iniciales que corresponden a Enrique Malboysson– y otro, *Churri*, que carece de importancia puesto que 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 pudimos identificar al estar citado en una crónica publicada en *El Pueblo* del 30 de abril de 1914.

Otros dos nuevos críticos musicales surgen durante el año 1915: Julio Ritter y LEO. El primero de ellos firma con su nombre y apellido, o bien como *J. Ritter*. En 1916 debuta como crítico musical Juan Gisbert, un cronista habitual de este diario que 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.* corresponden al redactor jefe del periódico Vicente Marco Miranda.<sup>116</sup>

El año que menos críticas musicales con firma registra es el de 1918: sólo una firmada por *S.A.* (Salvador Ariño). Al año siguiente dos nuevos críticos aparecen en las páginas de este periódico: *Latterlia*

---

<sup>116</sup> Vicente Marco Miranda aparece nombrado en la página 1 del ejemplar de *El Pueblo* del 6 de noviembre de 1917.

y Julio Wladin. El primero de estos musicógrafos publicará dos textos y ya no volverá a aparecer, mientras que Wladin 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 Salvador Ariño y Julio Wladin. En 1921 vuelven a repetir ambos cronistas y se añade a ellos otro más del que desconocemos su filiación: *C.E.* Lo mismo sucede con los dos nuevos cronistas que, aparte de Ariño, estampan su rúbrica en *El Pueblo* durante el año 1922, los dos firman con sus iniciales: *G.* y *E.*

Juan Gisbert (*J.G.*) reaparece en 1923 después de largo tiempo sin rubricar ningún texto crítico. Junto a él surge un nuevo musicógrafo para este rotativo: Arturo Perucho (*A.P.*). También éste será el año de estreno de un crítico musical que en tiempos venideros tendrá un protagonismo destacado en la prensa escrita y en el periodismo radiofónico valencianos: Vicente Llopis Piquer.

### **3.5. *La Correspondencia de Valencia: Manuel Palau***

Este Este diario se caracterizó, como ya se ha apuntado, por publicar críticas sin firma. Pero esa tendencia cambiará con la irrupción de Manuel Palau. Anteriormente, sólo aparecen unos cuantos críticos que o bien firman con sus iniciales o con seudónimo.

Durante los cuatro primeros años, de 1912 a 1915, no se publica ni una sola crítica con firma. En 1916, un cronista musical que firma como *X.X.X.* es el autor de los seis textos críticos publicados. El año 1917 únicamente registra una crítica con firma, también rubricada por *X.X.X.* Este musicógrafo anónimo volverá a repetir una sola vez al siguiente año, acompañándolo en el quehacer crítico tres nuevos musicógrafos: *A.P.* (estas iniciales podrían corresponder a Arturo Perucho, un redactor que años más tarde trabajó para *El Pueblo*), *P.R.* y *R.* De todas las críticas musicales publicadas en 1919 computamos sólo dos firmadas, ambas con el seudónimo *P.R.* Y tres son los

cronistas musicales 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. La aparición de Palau modificará la inercia de este periódico ante la crítica musical. En 1922 el 45 % de las críticas ya aparecen firmadas y todas llevan la rúbrica de *GYNT*, el seudónimo usado por Manuel Palau. El efecto Palau se consolida definitivamente al año siguiente: el nuevo crítico firma el 85 % del total de críticas publicadas.

Manuel Palau publica todas sus críticas musicales con el seudónimo habitual mencionado, aunque en alguna colaboración con otros diarios utiliza 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, que firmará en esta ocasión con el nombre y primer apellido: *Manuel Palau*.

El perfil biográfico de Manuel Palau Boix nos lo facilita Salvador Seguí a través del libro titulado *Manuel Palau (1893-1967)* que dedicó a este insigne compositor, pedagogo, intérprete, director de orquesta y, durante un breve espacio de su vida, crítico musical:

“Manuel Palau nació en Alfara del Patriarca, municipio valenciano (...) Vio la primera luz a las siete horas del día 4 de enero de 1893 (...) 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 (...) 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 (...)

Después de la guerra, la familia Palau se instala de nuevo en Valencia; lo hace en el mes de 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 (...)

Le sorprendió la muerte el sábado 18 de febrero de 1967, cuando acababa de cumplir setenta y cuatro años de vida”.<sup>117</sup>

En otro apartado del citado libro, se trazan algunos rasgos de la personalidad intelectual y artística de Manuel Palau, además de ofrecer información muy útil sobre su producción literaria y musical:

“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 más lograda y plena de su amplia producción creativa se encuentra en los *lieder*”.<sup>118</sup>

Bernardo Adam Ferrero remarca asimismo el enorme prestigio de Manuel Palau como compositor:

---

<sup>117</sup> SEGUÍ, S.: *Manuel Palau (1893-1967)*, Sèrie Minor, Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura, Valencia, 1997, pp. 15-29.

<sup>118</sup> *Ídem*, pp.11-12.

“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 (...) 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>119</sup>

Las obras musicales más conocidas de Manuel Palau son: 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 amorias, Dos cançons alacantines, Dos cançons valencianes, Levantinas, Paréntesis lírico, Sis lieder* (para voz y piano).

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. Su retirada como crítico en 1927 supuso un enorme vacío para la crítica musical valenciana.

---

<sup>119</sup> ADAM FERRERO, B.: *Músicos Valencianos*, Ed. Proip, Valencia, 1988, pp. 189-190.

### 3.6. *La Voz de Valencia (La Voz Valenciana)*: Enrique González Gomá

En este periódico constatamos una abundante proliferación de críticos que publican intermitentemente. En los años 1912 y 1913 descubrimos a uno de los nombres de referencia en la historia de la crítica musical valenciana: Enrique González Gomá. Durante este corto periodo de tiempo 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 se dice que ejerció la crítica musical en dos periódicos: *Diario de Valencia* y posteriormente en *Levante*. Olvidan de esta manera sus años de cronista musical en *La Voz de Valencia*. De cualquier modo, al ser el *Diario de Valencia* el periódico en el que Gomá desarrolló mayoritariamente su actividad crítica, analizaremos su figura en profundidad cuando hablemos de los críticos de ese diario.

Además de Gomá, otros críticos que firman con seudónimo o con sus iniciales escriben en este diario. 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 dos críticos muestran trayectorias distintas: mientras H.R. cubre los conciertos de cámara y los espectáculos musicales más elitistas, *Flavio del Bosque* se ocupa de los géneros musicales más populares. En 1913 dos nombres más firman textos críticos en *La Voz de Valencia*: *Sedarino*, que se limita a realizar la crítica del estreno de la zarzuela *¡El rey que rabió...!* de José Serrano, y *K. Pote* crítico taurino que ocasionalmente colabora como crítico musical.

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* –nombre que más veces aparece publicado tras una crítica musical en *La Voz de Valencia* durante los años 1914 y 1915- se esconde un crítico que diversificaba mucho su actividad. Otro crítico que adquiere protagonismo tras la ausencia de Gomá es Gustavo Conde que se ocupará preferentemente de la crítica de zarzuela. Las críticas firmadas con la inicial *M.* o la *B.* podrían corresponder a *Mireio*



y *B. QUADROS*, respectivamente, si bien no hay datos que confirmen este supuesto.

En 1915, aparte de los ya citados, entra en liza *B. QUADROS*, firmando de esta guisa. Este crítico se convierte de inmediato en el principal musicógrafo de *La Voz de Valencia*. Se ocupa de la crítica operística, de música sinfónica y de cámara. También descubrimos a Luis Piver, quien durante 1915 y 1916 se encarga de las críticas de zarzuela.

En 1916, además de *B. QUADROS* que es el crítico con mayor número de críticas publicadas, 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*, seguido a distancia por Luis Piver y Dorín. Después de *B. QUADROS* no aparece nadie que acapare la actividad crítica en este diario que ya ha pasado a denominarse *La Voz Valenciana*. En todo caso, si tuviéramos que resaltar a alguien citaríamos a Enrique Bohorques, Miñana y Enrique Badenes.

En 1918 la mayoría de los textos rubricados aparecen con la firma de *V.A.* Asimismo, un crítico que firma con la inicial *S.* acumula bastantes críticas. A parte de ellos, aparecen dos críticos ocasionales más que siguiendo la tónica habitual en este diario firman con las iniciales *J.L.* 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.*, *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 ese 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 norma habitual de *La Voz Valenciana* -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 corresponden a su nombre y dos apellidos). Aparte de Badenes, aparece un crítico sin identificar que firma con sus iniciales *D.N.* y dos viejos conocidos de este diario: Bohorques y Miñana.

Justamente, será Miñana el crítico musical más prolífico en 1922. Aunque en este año otro crítico empieza a publicar, Francisco Balaguer. Sus críticas denotan un profundo conocimiento técnico de la música y de sus formas expresivas. Además de Balaguer, otros críticos nuevos que surgen durante 1922 son *CHAMBERTÍN* y José Fernández *Caireles*, cronista que previamente había publicado en el *Eco de Levante*. En 1923 reaparecerán el crítico *D.N.* y *CHAMBERTÍN*. Pero la nota más sorprendente es la aparición de Leopoldo Magenti (firma *MAGENTI* o *Magenti*), tras su paso como crítico musical por el *Diario de Valencia*.

### **3.7. El *Diario de Valencia*: 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. Esta característica se acentúa más si cabe en este rotativo. Quizás el dato más significativo, en este sentido, es el correspondiente a 1922: son catorce los críticos musicales que estampan en alguna ocasión su firma.

En 1912 aparece un crítico que firma en ocasiones con el apellido al revés, *NIRAM*, o con sus iniciales *V.M.* Se trata de Vicente Marín, redactor del periódico.<sup>120</sup> Este será el crítico más

---

<sup>120</sup> 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:

importante del *Diario de Valencia* durante el período comprendido entre 1912 y 1917. Sus análisis lúcidos y pormenorizados, su juicio ponderado, y los sabrosos comentarios anecdóticos que aderezan sus textos –como aquel que describía los taconazos de un director sobre la tarima o los exagerados gestos del apuntador- hacen de Marín un crítico musical muy interesante.

*Orlando* es otro crítico que durante los años 1912 y 1913 firma varias críticas de zarzuela –con este nombre extraído del famoso poema épico de Ludovico Ariosto o con la inicial O.- en este periódico. También encontramos algunas críticas con la firma de *ARBAF*, que no es otro que Angel Fabra.<sup>121</sup> Como podemos apreciar, existía la costumbre en este diario de invertir los apellidos. 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. Firma con las iniciales de sus apellidos: *C. y T.* Además de los nombrados, ese año colaboran en este cometido *Brochita, Diapente* y *B.*

El año 1916 supone la fecha de incorporación a la crítica musical –al menos, desde las páginas del *Diario de Valencia*- de Leopoldo Magenti. Al igual que López-Chavarri, Palau o Gomá, Leopoldo Magenti aportará un gran conocimiento técnico y artístico a la crítica musical. Firma habitualmente con su nombre abreviado y el primer apellido: *LEO MAGENTI*. Estos son los apuntes biográficos que José Climent facilita de 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*

---

J. Luis Martín Mengod. En el texto de esta crónica se habla de los miembros de la plantilla de redacción entre los que se cuenta Marín.

<sup>121</sup> Citado como *crítico musical y reporter de mercados* en la misma crónica a la que acabamos de hacer referencia.

*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>122</sup>

Otro que sale a la palestra pública este año es *D. SINCERUS*, un crítico que se asemeja a Magenti en su estilo de escritura y en el tipo de análisis valorativo que realiza. Es una conjetura, pero no resulta descabellado pensar que detrás de dicho seudónimo estuviera la figura de Magenti. Aparte de los citados, en 1916 firman X.X.X., J.T., L. (también podría ser Leopoldo Magenti), X., F.L.L. 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 su protagonismo está cada vez más mermado. Junto a él, otros como *M. Palau, Fischio, Gustavo Conde, Manrique del Bosque, X.X., E.G., SISEBUTO* y *G.* comparten las labores críticas. En realidad, 1917 es un año de transición hasta que Enrique González Gomá se consolida como crítico principal de este diario. José Climent aporta una breve reseña biográfica de este crítico en la *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*:

“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>123</sup>

---

<sup>122</sup> AA. VV. (1972-1973): *Gran Enciclopedia de la Región de Valencia*, José Climent Barber. Valencia, Vol. V, p. 287.

<sup>123</sup> AA. VV. (1972-1973): *Gran Enciclopedia de la Región de Valencia*, J. C. B., *Op. cit.*, Vol. V, p. 131.

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.

En la reseña de Climent hay un dato erróneo puesto que el primer apellido de Gomá es González, no Gonzáles. Otro dato cuestionable es el lugar de nacimiento: Climent afirma que nació en Valencia, mientras que Ana Galiano<sup>124</sup> lo sitúa en Tabernes de Valldigna (Valencia). Coincide en ello 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>125</sup> Otro dato equivocado sobre este crítico musical tiene que ver con sus inicios en la función crítica. Ana Galiano y Adam Ferrero afirman que el primer periódico en 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 a *La Voz de Valencia* como primer diario en el que Gomá ejerció la crítica musical. En este caso, la información correcta, tal y como queda acreditado en estas páginas, es la que facilita Climent.

La necrológica de Gomá, a la que nos acabamos de referir, aparte de incorrecciones, añade algunos 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. 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

---

<sup>124</sup> GALIANO ARLANDIS, A.: *La transición del s. XIX al XX...*, *Op. cit.*, pp. 325-326.

<sup>125</sup> ADAM FERRERO, B.: *Músicos Valencianos*, *Op. cit.*, p. 137.

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>126</sup>

*Sensu strictu*, también es inexacto el apunte 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). De entre ellas, la forma más común era con la inicial G.

Gomá fue uno de los críticos más formados musical e intelectualmente y con mayor olfato para el ejercicio de la crítica. Monopolizó la crítica musical del *Diario de Valencia* entre los años 1918 y 1923. Aparte de él hay una larga lista de críticos secundarios 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. Junto a estas firmas, constatamos aún la de Vicente Marín. Las apariciones de este cronista se alternan, en estos últimos años, con largos periodos de inactividad.

### **3.8. *El Correo*: Benito Busó Tapia y L. Fabrellas**

En este periódico tienen un indudable interés las críticas de Benito Busó Tapia, escritas desde Madrid para *El Correo*. 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, escrita con un correcto estilo literario.

Las señas biográficas de Benito Busó, crítico principal de *El Correo* hasta pocos años antes, las encontramos en la sección de necrológicas del Almanaque de *Las Provincias* de 1913:

“D. Benito Busó y Tapia, Crítico musical.- Nació en Valencia el día 14 de enero de 1840, 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.

---

<sup>126</sup> *Levante*: 11 de enero de 1977.

En 1859 le vemos fundar una Sociedad Coral titulada *La Lira* (...) 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 (...) 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 Ópera*, *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 (...) 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>127</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. 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*, que firma así o con sus iniciales *L.F.* Además de crítico musical, Fabrellas 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. Fabrellas también firma conjuntamente con Redal tres críticas durante este corto espacio de tiempo. *R. Martínez*, *Pizzi* y *J.S.* son los otros musicógrafos que publican alguna crítica en esta última etapa de *El Correo*.

---

<sup>127</sup> Almanaque de *Las Provincias*, año 1913.

### 3.9. El *Eco de Levante*: Arístides y Caireles

El material impreso que se conserva de este diario se limita al periodo comprendido 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 considerable.

En los meses de 1913 es *Arístides* quien más críticas firma. Desconocemos si *Arístides* es nombre real o un seudónimo que no hemos podido identificar. Lo mismo ocurre en otros casos como *Cide-Hamete* y *Si bemol*. El primero de ellos firma una crítica de zarzuela y alguna de conciertos de solista, mientras que *Si bemol* lo hace únicamente en dos críticas de ópera.

*F.S.* y *F.S.S.* son iniciales que podrían corresponder a Francisco Sales Sarrión.<sup>128</sup> Es posible que otras siglas encontradas, como *S.F.S.*, estuvieran relacionadas con otros miembros de la redacción, aunque la similitud entre ambos acrónimos nos hace pensar más en una permuta de las iniciales de Francisco Sales Sarrión. De todos modos, esto no es más que una hipótesis sin confirmar.

Los cuatro críticos que más textos firmados 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). *Caireles* dedica sus esfuerzos a la crítica de zarzuela y al género lírico en general, y lo hace de forma muy personal. La originalidad de su planteamiento formal y su peculiar estilo de redacción, impregnado siempre de un corrosivo sentido del humor, otorgan a sus textos una relevancia especial en la crítica musical de este tiempo. *Gonzalo de Amarante*, *P.R.* y *Hache* completan la lista de críticos con firma del *Eco de Levante*, durante el tiempo citado, con una crítica cada uno.

---

<sup>128</sup> 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.





## Características de la crítica musical como género periodístico

**R**etomemos las palabras de H. Marshall McLuhan: *el medio es el mensaje*. El medio de comunicación impone las reglas de juego de la función crítica. La adecuación a las condiciones que exige cada medio es un requisito *sine qua non* que el crítico ha de ser capaz de asumir. Por tanto, el ejercicio de la función crítica musical adquiere unas características propias y distintivas cuando se realiza con la intención de que se publique en un diario. Así pues, una crítica musical publicada en un diario se convierte automáticamente en un género periodístico propio.

La crítica musical presenta unas características específicas que derivan de las limitaciones de espacio y tiempo que impone el medio periodístico. Estos son dos factores que el crítico ha de saber conjugar perfectamente puesto que restringen su capacidad operativa. Precisamente ese es el motivo por el que algunos autores cuestionan

la pertinencia del texto periodístico como vehículo formal idóneo para el ejercicio de la crítica musical. Los detractores de la crítica musical periodística se decantan más por la crítica de revista especializada o por el ensayo musicológico, ya 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>129</sup> No obstante, el mismo autor reconoce que la experiencia de la crítica periodística contribuye a la formación y desarrollo de una capacidad intuitiva de juicio rápida; lo cual favorece, al mismo tiempo, la precisión y concisión en el uso del lenguaje. En realidad, a la crítica musical periodística se le presupone –sin que esto suponga un demérito– una misión divulgadora que la aleja de la labor de introspección analítica y de exégesis característica del ensayo musicológico. La primera es una tarea del musicógrafo, mientras que el ensayo es más propio del musicólogo.

Augusto Valera opina que el crítico debería ser un profesional de plantilla y no un simple colaborador. La labor del crítico sería más acertada y 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, literatura musical”.<sup>130</sup>

El crítico musical del periodo 1912-1923 se acerca en cierta manera al prototipo anhelado por Valera. Las redacciones de los periódicos estaban integradas por plantillas muy cortas en aquella época, siete u ocho redactores a lo sumo y en los mejores casos llegaba hasta los quince del *Diario de Valencia*. En ese contexto laboral, los críticos ejercían un rol que no se limitaba a la crónica del concierto o de la función operística sino que incluía otras funciones periodísticas como

---

<sup>129</sup> SOPEÑA, F.: *Los géneros literarios en la crítica musical*, en *Revista de Ideas Estéticas*. n.º 68, Madrid, 1959, pp.297-307.

<sup>130</sup> VALERA CASES, A.: *Cruz y drama de la música*, *Op. cit.*, pp. 81-82.

realizar entrevistas, redactar artículos previos, etc. López-Chavarri y Morales San Martín son dos ejemplos paradigmáticos, en este sentido. Ambos desempeñaron una labor multidisciplinar en sus respectivas empresas periodísticas.

Las plantillas estaban tan justas de efectivos que cualquier ausencia ocasionaba serios problemas en el desempeño de la labor crítica. Para este tipo de emergencias se contaba con *críticos de encargo*, periodistas capaces de compaginar las labores de redactor de a pie con la de crítico musical. Entre este elenco de críticos ocasionales, descubrimos algunos personajes memorables. Tal es el caso de K. Pote, cronista taurino oficial de *La Voz de Valencia*, que tuvo que ejercer de crítico musical ante la falta de disponibilidad de otros compañeros de redacción. En la crítica del estreno de la zarzuela *Los fenómenos*, llega a escribir:... “vamos con los “fenómenos” de obrita que me encargan critique”; aunque al final del texto, confiesa con cierto alivio: “Creo haber cumplido el encarguito”. Y qué decir de *Caireles* del *Eco de Levante* que de cronista taurino pasa a ejercer la crítica musical para firmar algunos de los textos críticos que podríamos calificar como más *sabrosos* de este período, por su ingenio literario y por sus sorprendentes planteamientos formales.

#### **4.1. El espacio y el tiempo: factores condicionantes**

La lucha contra el espacio y el tiempo es inherente al oficio de periodista y al ejercicio de la crítica publicada en la prensa diaria. El crítico que escribe en un diario está obligado a agudizar su capacidad de percepción y a realizar un juicio valorativo rápido ante la inminencia que requiere la crítica periodística. Esta ansiedad provoca 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. Al mismo tiempo, 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.

Durante los primeros años del siglo XX, tanto la escasez de papel como la premura de tiempo condicionaron sensiblemente el

libre desarrollo del ejercicio crítico. Valga como ejemplo el siguiente testimonio:

“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>131</sup>

La brevedad de la crítica obedecía casi siempre al espacio disponible en el diario ese día. En el argot cotidiano de los cronistas musicales de la época se acuñaron un catálogo de frases que con el tiempo se hicieron recurrentes: “Por falta de papel”, “La falta de espacio nos impide reseñar con mayor y más merecido detenimiento”,<sup>132</sup> “El exceso de original nos impide dedicar el espacio que merece la obra”.<sup>133</sup>

La prominencia de información/opinión políticas respecto a los demás contenidos periodísticos era el motivo principal de este problema. En coyunturas especiales (elecciones, hechos políticos relevantes, etc.), el papel que quedaba para la publicación de las críticas era muy escaso. Sólo la relevancia de acontecimientos musicales extraordinarios podía garantizar un espacio adecuado en las páginas de los diarios valencianos. Lógicamente, a mayor importancia del evento más espacio.

Ante estos condicionantes, los diarios inventaban estrategias para ahorrar papel y evitar así la renuncia al ejercicio de la crítica. Una de ellas consistía en agrupar las críticas de varios días en un solo texto. La observamos a menudo en diarios como el *Eco de Levante* y *La Correspondencia de Valencia*. Este último rotativo solía utilizar siempre el mismo latiguillo: “Agobios de original retrasan las notas de

---

<sup>131</sup> *El Pueblo*, 17 de mayo de 1923. Este extracto pertenece a un texto crítico publicado por Arturo Perucho con motivo del primero de los tres conciertos que ofreció en el mes de mayo de 1923 la *Orquesta Sinfónica de Valencia*, actuando Leopoldo Querol como solista de piano y José Lassalle de director.

<sup>132</sup> Crítica musical que *Fidelio* firmó el 26 de abril de 1920 en *El Mercantil Valenciano* sobre la actuación del *Cuarteto Rose* de cuerda.

<sup>133</sup> Esta cita corresponde a una breve crítica publicada en *La Correspondencia de Valencia* del día 8 de marzo de 1919 referida al estreno de la zarzuela *La hebrea*, letra de Juan Bautista Pont y música de Enrique Estela.

los últimos conciertos”. 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 13 y 14 de dicho mes.

En ocasiones, la crítica eliminada de la edición en el último momento del día anterior, se publicaba en la jornada siguiente con una frase aclaratoria que decía “Retirado de nuestra edición de ayer”. De todos modos, en la mayoría de los casos cuando se retiraba una crítica de una edición no volvía a publicarse. Citemos un ejemplo, como botón de muestra. *La Voz Valenciana* 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 publicó.

La dificultad de encontrar espacio en las páginas del periódico provocaba que se publicaran críticas fuera de su ubicación habitual, en cualquier hueco.<sup>134</sup> Y en casos extremos se recurría hasta a reducir el tamaño de letra.<sup>135</sup> Un día complicado para publicar críticas era el lunes porque se acumulaba mucha información:

“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>136</sup>

Este problema se acrecentó 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). *La Correspondencia de Valencia* alude a esta cuestión en una crítica relativa a la representación de la ópera *Manon* de Massenet:

---

<sup>134</sup> Así se observa en una crítica del 14 de enero de 1918, correspondiente a un concierto de guitarra, que se publica en la sección de *Noticias locales* de *La Correspondencia de Valencia*.

<sup>135</sup> 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.

<sup>136</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>137</sup>

Un hecho que agudizó los problemas citados fue la carestía del papel a causa de la crisis que azotó a Europa tras la primera guerra mundial. A ello habría que añadir los conflictos laborales que se sucedieron durante estos años y que tuvieron una repercusión directa en el devenir de las empresas periodísticas valencianas, limitando en ocasiones el ejercicio de la crítica. Muestra de esa convulsa situación fue la huelga de tipógrafos de 1920 que dejó sin periódicos a la ciudad de Valencia desde el 8 de octubre al 6 de noviembre.

Además del espacio, el tiempo ha sido el otro elemento que tradicionalmente ha jugado en contra de los críticos. La inmediatez que exige el medio periodístico es una amenaza que se cierne, cual espada de Damocles, sobre la cabeza del cronista musical. Así ocurría entonces, no tanto ahora.

Una función de zarzuela o de ópera podía finalizar a altas horas de la noche, sobre todo en verano. Sin pausa, puesto que en la mayoría de ocasiones la crítica salía en el ejemplar del día siguiente, el crítico musical procedía a redactar contrarreloj una crónica que debía de entregar antes del cierre del periódico. Esa angustia provocaba continuos quebraderos de cabeza en los críticos. Así se manifestaba Orlando, crítico musical del *Diario de Valencia*, en una crítica de 1913:

“No es posible, señores de la Teatral Moderna<sup>138</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>139</sup>

La brevedad de las críticas se hacía acuciante en el periodo estival debido al poco tiempo del que disponía el musicógrafo y al escaso

---

<sup>137</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 26 de abril de 1920.

<sup>138</sup> *La Teatral Moderna* era la empresa que regía los destinos del teatro Ruzafa.

<sup>139</sup> *Diario de Valencia*, 27 de septiembre de 1913. 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.

interés que despertaba la oferta musical durante estos meses. Como ejemplo ilustrativo, reproducimos el texto íntegro de la crítica de *La Tempestad* de Ruperto Chapí, zarzuela representada en la plaza de toros de Valencia la noche del 13 de agosto de 1914: “Con éxito grandioso debutó anoche la compañía Gorgé, poniéndose en escena la siempre aplaudida zarzuela *La tempestad*”.<sup>140</sup> Otras veces, en cambio, el problema del tiempo para el crítico estaba originado por la acumulación de actos en una misma fecha y en idéntica franja horaria. Ante circunstancias como ésta, Vicente Llopis Piquer, musicógrafo de *El Pueblo*, llega a proponer que empresarios y autoridades competentes lleguen a un consenso en la programación cultural de forma que no coincidan los eventos musicales importantes en Valencia.<sup>141</sup>

Los textos de crítica musical se incluían normalmente en una sección que aglutinaba toda la información teatral. 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*. Bajo la cabecera de esta sección se publicaban las críticas referidas al teatro donde había tenido lugar la función, así como las reseñas informativas relativas a la programación de cada sala. Unas y otras aparecían sin un titular que especificara el tema del asunto, sólo se indicaba el nombre del teatro. En algunos periódicos se recuadraba la sección para diferenciarla del resto de contenidos. Era costumbre aceptada por toda la prensa valenciana empezar por el Teatro Principal, detalle que indica un orden de jerarquía entre los teatros de la ciudad.

La sección recogía exclusivamente las críticas musicales referidas a actividades artísticas celebradas en los teatros. Estaba ubicada generalmente en las páginas interiores del diario, siendo el lugar más común durante estos años la segunda página. En todo caso,

---

<sup>140</sup> *Diario de Valencia*, 22 de agosto de 1914.

<sup>141</sup> Este comentario lo realiza Vicente Llopis Piquer en una crítica del concierto de Marcel Derrieux (violín) y José García Badenes (piano), publicada en *El Pueblo* el 12 de abril de 1923.

su emplazamiento variaba en función de la disponibilidad de papel. También, el progresivo incremento de páginas que experimentaron los periódicos en esta etapa motivó que el lugar destinado a las críticas cambiara con cierta asiduidad.

Pero los textos críticos no siempre se publicaban en la sección de teatros. Había excepciones. Las críticas referidas a acontecimientos artísticos relevantes se publicaban en primera página y tenían un tratamiento tipográfico especial (texto generalmente recuadrado, ilustrado a veces con fotos, y con titulares de mayor tamaño). Con la irrupción del género camerístico en la oferta musical valenciana, muchas críticas musicales empezaron a publicarse fuera de la sección teatral. Dos razones pudieron influir en este hecho: en primer lugar, muchos conciertos dedicados a este tipo de repertorio ya no se celebraban en teatros, sino en salas (el salón de actos del Conservatorio de Valencia fue uno de los espacios más solicitados); y en segundo lugar, este tipo de género musical tenía una entidad propia que lo distinguía de la música incidental y requería a los ojos de la crítica un tratamiento diferencial.

Las críticas que generaban los conciertos celebrados en la Sociedad Filarmónica empezaban siempre con un titular más o menos parecido a éste: *En la Sociedad Filarmónica...* 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, puesto que 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*.

## 4.2. El estilo y la estructura literaria de los textos críticos

Thomas Beecham, famoso director de orquesta inglés, opinaba de los críticos musicales que “los hay que agradan porque tienen excelentes aptitudes literarias, y otros no, porque carecen de ellas”.<sup>142</sup>

---

<sup>142</sup> CARPENTIER, A.: *Ese músico que llevo dentro*, *Op. cit.*, p. 127.



Para poder transmitir adecuadamente sus ideas al lector, el crítico musical necesita hacer un uso correcto y eficaz del lenguaje escrito. 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 advierte de los peligros que entraña decantarse por cada una de estas posiciones. No es conveniente caer en un discurso excesivamente literario, esto provoca que el crítico se aleje de su verdadero objetivo, la función crítica:

“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>143</sup>

Y 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>144</sup>

A partir de los dos parámetros establecidos por Sopena, podemos afirmar que el discurso predominante en los críticos valencianos es más literario que técnico, si bien es cierto que existen algunas excepciones. En general, utilizan un estilo de escritura cercano al de la crónica de sociedad, denominado *impresionista* por cuanto el cronista se limita a volcar sobre el papel las impresiones que el espectáculo musical le suscita. En este tipo de textos, sobre todo en los de crítica operística, abundan los comentarios de tinte social y el público que asiste a los teatros es descrito con todo lujo de detalles:

“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>145</sup>

---

<sup>143</sup> SOPEÑA; F.: *Los géneros literarios en la crítica musical*, en Revista de Ideas Estéticas. n° 68, Madrid, 1959, pp.297-307.

<sup>144</sup> *Ídem*, p. 298.

<sup>145</sup> *Ídem*, p. 32.

Era bastante común, entre los musicógrafos de la época, optar por un uso afectado del lenguaje que muchas veces degeneraba en cursis circunloquios como éste:

“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 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>146</sup>

En general, se hacía un uso exagerado de extranjerismos, sobre todo si se trataba de escribir sobre ópera, empleándose términos italianos como *serata d'onore*, *capolavoro*, *dilettanti*, *pezzi*, o galicismos del tipo *mise en scène*, *reprise*, *matinée*, *tournée*. Asimismo, se abusaba de los modismos, de giros sintácticos idénticos y de expresiones estereotipadas. Era frecuente leer en aquellos días frases de esta índole: “el teatro ofrecía brillante aspecto, el estreno tuvo un éxito entusiasta, obtuvo un éxito lisonjero, la obra fue muy aplaudida...” Incluso se incurría bastantes veces en incorrecciones ortográficas al citar a los autores y las obras.

Los textos de crítica musical raramente incluían comentarios técnicos. Cuando lo hacían, estos eran escasos y superficiales. El crítico, en el momento de abordar la vertiente estrictamente musical del análisis valorativo, echaba mano de frases recurrentes y generalmente laudatorias, que se convertían en apologéticas cuando iban dirigidas a algún artista renombrado. El motivo de la escasez de opinión técnica habría que buscarlo, no tanto en la decisión de prescindir de una información 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. Un comentario crítico como el que a continuación exponemos era difícil hallarlo en la prensa de la época.

---

<sup>146</sup> Extracto de la crítica que SIRVAL escribió del concierto de guitarra de Pepita Roca en *La Voz de Valencia*, el 14 de enero de 1917.

“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>147</sup>

La conclusión a la que llegamos es clara: el nivel literario medio de los críticos musicales de la época era bastante pobre. Francisco Bueno refrenda este criterio:

“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>148</sup>

Las críticas musicales realizadas con la única misión de cubrir el expediente son las que más abundan en este periodo. La mayoría salieron de la pluma de cronistas musicales de segundo orden. Pero si dejamos a éstos aparte, encontramos un grupo de críticos con una calidad literaria muy aceptable entre los que se hallan Ignacio Vidal, Enrique G. Gomá, Manuel Palau, Salvador Ariño, Vicente Marín, Leopoldo Magenti y Benito Busó. Y dos casos notables: Eduardo López-Chavarrí Marco y Bernardo Morales San Martín. Ambos son autores de una extensa producción literaria de la cual ya hemos hecho mención, si bien hubo otros críticos como Ignacio Vidal, Gomá o Ariño que también hicieron sus pinitos literarios, consiguiendo publicar algunas crónicas de viajes y otros relatos en sus respectivos periódicos.

El patrón estructural que seguían los cronistas musicales valencianos de principios del siglo XX respondía al esquema clásico de presentación, nudo y desenlace. Los textos solían presentar diseños estructurales miméticos. Arrancaban con una referencia al lugar y al momento en que se producía el acontecimiento musical. Se procedía después a la identificación del evento musical, mencionando el título de la obra, el nombre de la compañía, en caso de tratarse de una función de ópera o zarzuela, y el de sus principales protagonistas. Si la crítica estaba referida a la actuación de un solista o a un recital de

---

<sup>147</sup> *Diario de Valencia*, 25 de enero de 1913.

<sup>148</sup> BUENO CAMEJO F. C.: *Historia de la Ópera en Valencia...*, *Op. cit.*, p. 32.

cámara, se anunciaba el nombre del intérprete o intérpretes; si se trataba de una orquesta sinfónica, se hacía constar el nombre de la agrupación y de su director, al tiempo que iba desglosándose el programa ejecutado.

Cuando la crítica era de un estreno de ópera o zarzuela, el cronista actuaba en la doble vertiente de crítico musical y literario:

“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 (...) 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>149</sup>

En ocasiones, el modo tradicional de comenzar las críticas musicales sufría alguna variación. El texto se iniciaba entonces con algún detalle puntualmente significativo que bien podía ser 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 representación...) o una reflexión del crítico sobre el público o sobre la gestión de ciertos empresarios teatrales. Después de los datos introductorios, el crítico desgranaba el acontecimiento musical, valorando cada uno de los elementos que intervenían en el espectáculo. La extensión de esta parte, la que constituye el nudo del texto crítico, variaba en función de que el análisis fuera más o menos pormenorizado, aspecto que a su vez dependía principalmente de la importancia del evento que se criticaba y del papel disponible. El desarrollo 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 de cada una de ellas le merecía. En dichos casos, el discurso analítico del crítico era bastante somero. Versaba, fundamentalmente, sobre aspectos de índole artística y en algunos casos -los menos- se valoraban cuestiones

---

<sup>149</sup> BUENO CAMEJO F. C.: *Historia de la Ópera en Valencia...*, *Op. cit.*, p. 33.

técnicas. Cuando se refería a una representación de ópera, la parte central del texto crítico seguía un itinerario narrativo distinto, centrándose en la valoración de los cantantes y en la incidencia de algunos factores externos como la claque:

“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”.<sup>150</sup>

Esta parte central del texto crítico 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>151</sup>

Tras el análisis individualizado se precedía a la recapitulación final (desenlace). En el caso de que se tratara de un concierto de un solista, o de un grupo de cámara, se volvía a citar el nombre del o de los intérpretes y se reiteraban los parabienes -en caso de haberlos, 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. En las críticas de zarzuela, aunque era un elemento de análisis que se tenía en cuenta, no se incidía tanto en el cometido canoro de los protagonistas como en los textos críticos operísticos y se valoraba más el conjunto de la representación. Se ponderaba, sobre todo, la aportación estética de los autores del libreto y principalmente de la música.

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:

---

<sup>150</sup>BUENO CAMEJO F. C.: *Historia de la Opera en Valencia...*, *Op. cit.*, p. 32.

<sup>151</sup> *Idem*, pp. 32-33.

“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>152</sup>

Esto se debía a que la ópera requería del crítico un análisis tan exhaustivo que al final casi no quedaba ni espacio ni tiempo para ninguna recapitulación; además las representaciones solían terminar tarde y el crítico no disponía de tiempo para perfilar los textos ni rematarlos de manera adecuada. Las críticas de música de cámara o sinfónica, en cambio, sí solían ofrecer una breve recapitulación al final del texto.

Hemos afirmado que los textos críticos musicales seguían habitualmente un mismo patrón estructural, pero no siempre era así. Afortunadamente se producían de ven en cuando excepciones, como la siguiente crítica sin firma de una representación de la ópera *Lohengrin*. El texto está estructurado 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 tiples señoras Vergeri y Callao, al tenor señor Grancini, a los barítonos Sres. Claverio y Puiggener, al bajo Sr. Sesiona, 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>153</sup>

De más originales aún podemos catalogar las críticas que escribió Caireles para el diario *Eco de Levante*. Destaca especialmente la del estreno de España Nueva de Vicente Lleó, publicada con el elocuente título de *El crimen de ayer*. El texto es una alegoría satírica. El crítico,

---

<sup>152</sup> *Idem*, p. 32.

<sup>153</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 26 de septiembre de 1912.

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 (...) 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 acallar 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>154</sup>

Igualmente curioso resulta el planteamiento de la siguiente crítica de Eduardo López-Chavarri. Corresponde al concierto que ofreció 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 escritura se ajusta 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, sino a un piano que no estaba en perfectas condiciones técnicas:

### ***De cómo el caballero Don Iturbi venció en famosa lid***

“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 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 desencuadernado 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

---

<sup>154</sup> *Eco de Levante*, 21 de noviembre de 1914.



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.”<sup>155</sup>

EDUARDUS

### 4.3. El contenido de los textos de crítica musical

El estudio del contenido de los textos de crítica musical nos permite entender, a través de la mirada del cronista, la realidad cultural valenciana de aquel momento y la visión que el crítico nos ofrecía de

---

<sup>155</sup> *Las Provincias*, 5 de diciembre de 1922.

esa realidad. Los testimonios legados por los críticos musicales suponen una radiografía de inestimable valor que, sometida a un análisis profundo y meticuloso, aporta los datos necesarios para comprender el papel de quienes entonces ejercían la función crítica y de los que eran sus sujetos pasivos. A partir de los textos descubrimos las principales claves que explican la concepción y el funcionamiento de la crítica musical en aquellos años: la difícil relación de los críticos con el público valenciano y la respuesta, a veces contradictoria, de los aficionados ante la oferta musical; la escasa contribución de las instituciones y de los empresarios de la época en la consolidación de la cultura musical valenciana; el papel de los intérpretes y los efectos que éstos producían en la propia tarea crítica por los vínculos que en ocasiones se establecían entre ambos; las preferencias estéticas de los críticos y sus diferentes posicionamientos ante los compositores; la influencia de los distintos géneros musicales en el panorama artístico valenciano; el trasfondo ideológico de la crítica y las desviaciones éticas en el cometido crítico.

La mejor forma de analizar el contenido de los textos de crítica musical es mediante el estudio de las funciones inherentes al discurso crítico. Existen diversas estrategias de análisis como ya avanzamos en uno de los capítulos preliminares. Para nuestro propósito resultan de interés las cuatro funciones básicas de la crítica que señala Román de la Calle: 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, aun sin llegar al abstencionismo que rige en la actualidad, y la interpretativa se reservaba únicamente al momento propicio de los estrenos. Mucho menos frecuente todavía era la función autorreflexiva, una práctica no muy arraigada en los musicógrafos de la época.

Otro ángulo de análisis muy útil es el que también propone Román de la Calle cuando aplica el modelo de Roman Jakobson para comprobar como los elementos del proceso lingüístico (*emisor, receptor, mensaje, canal, código*) y las funciones comunicativas (*referencial, metalingüística, fática, conativa, expresiva y poética*) se estructuran en el entramado de relaciones que conforman el discurso crítico.

En cualquier caso, nuestro particular enfoque nos ha llevado a diseñar una estrategia de análisis que, sin desaprovechar ninguna de las aportaciones mencionadas, surge de un planteamiento propio: el texto crítico puede considerarse como el resultado de una interacción entre dos procesos comunicativos yuxtapuestos: uno artístico-musical y otro lingüístico (verbal-periodístico). A través del estudio del proceso comunicativo verbal-periodístico podemos acceder a un segundo nivel de análisis: el conocimiento del proceso artístico-musical. De este modo, podremos comprender la realidad que origina la crítica musical y averiguar el papel que en ese ámbito referencial han desempeñado los distintos agentes involucrados.

Para comprender la función de cada uno de los elementos que intervienen en este complejo proceso realizaremos una extrapolación del esquema de análisis de la comunicación lingüística. Según este esquema analítico, el crítico musical asume un doble rol: por un lado, comparte con el público el papel de receptor del proceso comunicativo artístico-musical y, por otra parte, realiza como emisor una reformulación de todo ese proceso para traducirlo al lenguaje verbal escrito. En el tránsito de su conversión de receptor a emisor, el crítico realiza una interpretación/valoración del proceso artístico-musical: interpreta y juzga la función de cada emisor (individual o colectivo) y el uso que hace del código musical, decodifica el mensaje y valora su pertinencia, dictamina sobre la idoneidad del canal utilizado y sobre los *ruidos* que interfieren la transmisión, contextualiza la situación en que se produce el hecho comunicativo-artístico, 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.

Y al igual que el crítico participa de los dos procesos comunicativos, puede ocurrir 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. Dicha circunstancia es la idónea para poder cuestionar la adecuación del texto crítico a la realidad criticada y ejercer la metacrítica, aunque es evidente que esta no es la situación que aquí se plantea.

#### 4.4. La crítica y los géneros musicales: la influencia de la ópera

La orientación estética, y hasta cierto punto ideológica, de cada medio puede entrecerse a partir de las preferencias de género que mediante el ejercicio de la crítica musical explicitaban los diarios de la prensa valenciana. Un estudio estadístico nos muestra en cifras porcentuales la evolución de las críticas dedicadas a cada género musical en la prensa valenciana desde 1912 a 1923:

<b>PORCENTAJE DE CRÍTICAS SEGÚN EL GÉNERO MUSICAL*</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>	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 %

(\*) Este cuadro estadístico ha sido elaborado por el autor a partir del rastreo de todos los diarios valencianos editados en Valencia entre 1912 y septiembre de 1923, momento en que se produjo el golpe de estado del general Primo de Rivera.

Los datos de los primeros años confirman la idea de que la ópera y la zarzuela gozan de una notable preponderancia publicista sobre las demás manifestaciones artístico-musicales. La herencia de usos y costumbres artísticas y sociales anteriores se deja notar en la prensa. 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. La definitiva consolidación de la *Sociedad Filarmónica de Valencia*, junto a otros factores menos trascendentes como la creación de la *Orquesta de Cámara de Valencia* (1915), tiene mucho que ver en este cambio de tendencia. La fundación de la *Orquesta Sinfónica de Valencia* (1916), en cambio, no produjo los mismos efectos y su escaso peso en el global de críticas publicadas es evidente. Como también es evidente el progresivo declive de la ópera y la zarzuela, confirmado en la evolución de estos datos, con alguna que otra repentina reactivación en años puntuales.

El análisis de la evolución seguida por cada medio en particular nos aporta una idea más clara de las preferencias de género de los distintos diarios valencianos y nos ayuda a entender la forma que cada medio periodístico tiene de enfocar la función crítica.

DIARIOS CON MÁS CRÍTICAS PUBLICADAS POR GÉNERO*					
Año	Ópera	Zarzuela	Música sinfónica	Música de cámara	Otros
1912	Diario de Valencia	El Pueblo/La Correspondencia	No hay críticas	Las Provincias	La Voz
1913	Las Provincias	El Pueblo	No hay críticas	Las Provincias	El Mercantil

1914	El Mercantil	El Pueblo	La Voz	Las Provincias	El Mercantil
1915	La Voz	El Pueblo	El Pueblo	Las Provincias	La Voz
1916	Diario de Valencia	El Mercantil	El Pueblo	Las Provincias	La Correspondencia /Las Provincias
1917	Diario de Valencia	Las Provincias	El Pueblo/ Diario de Valencia	La Voz	Similar
1918	La Voz	El Pueblo/La Correspondencia	La Voz	Las Provincias	Similar
1919	La Voz	Similar	El Mercantil	El Pueblo	Similar
1920	La Voz	Similar	La Correspondencia	Las Provincias/ Diario de Valencia	Similar
1921	La Correspondencia	La Correspondencia	La Correspondencia	Las Provincias	El Mercantil
1922	La Correspondencia / La Voz	La Voz	Las Provincias	Las Provincias	La Correspondencia
1923 (Hasta septiembre)	El Mercantil	El Mercantil	El Pueblo	La Correspondencia	Similar

(\*) Este cuadro estadístico ha sido elaborado por el autor a partir del rastreo de todos los diarios valencianos editados en Valencia entre 1912 y septiembre de 1923. No hemos incluido de diarios *El Correo* y *Eco de Levante* puesto que a efectos comparativos la incidencia de estos diarios no es significativa. Cuando se dice *Similar* quiere indicarse que los diarios aportan cifras muy parecidas y no hay ninguno que destaque.

Si comparamos los datos obtenidos podemos colegir un comportamiento dispar en la prensa. En algunos diarios no se observa predilección por un género u otro. En cambio, en otros sí son detectables tendencias que indican un especial interés por un género determinado.

Al estudiar la ópera observamos que no hay ningún diario que predomine en número de críticas publicadas. En todo caso son *La Voz de Valencia* y *Diario de Valencia* los que más veces ocupan el primer puesto. Los resultados referentes a la zarzuela son bien distintos: durante los cuatro primeros años (de 1912 a 1915), el primer periódico es *El Pueblo*, en 1916 ocupa el segundo lugar y en 1918 comparte otra vez el primer sitio 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, aquellas de las que se nutre el público aficionado a la zarzuela. En la música de cámara, el diario *Las Provincias* aparece como líder absoluto en número de críticas publicadas puesto que ocupa diez veces el primer puesto. Esos datos indican una realidad incontestable: este diario se erige como máximo difusor de la música de cámara, un género bastante elitista por entonces, y extiende su radio de acción hacia los segmentos sociales de clase media-alta. Los porcentajes relativos a la música sinfónica y a otros géneros muestran un equilibrio, con un ligero predominio de *El Pueblo* y *El Mercantil Valenciano* en cada una de estas categorías.

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 entrarían los que hacían las críticas de ópera, de música instrumental (sinfónica, de cámara o para solista) y la música vocal; en el segundo grupo se encuadrarían quienes escribían las críticas sobre zarzuela u otro tipo de obras del género lírico. Los críticos que se ocupaban de la música *culta* gozaban de un *status* superior. Esta diferente consideración profesional era consecuencia directa del distinto reconocimiento artístico que tenían unos géneros musicales respecto a otros. Esta divergencia se hacía evidente cuando en determinados sectores elitistas de la prensa musical se trataba de contraponer la ópera a la zarzuela, en una polémica que venía de lejos. Los prebostes de la cultura musical en Madrid, y también en Valencia, promovieron un discurso con la siguiente consigna: 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. Para entenderlo, baste recordar aquella frase que publicó el diario *Las Provincias* en 1866 refiriéndose a la temporada de zarzuela que se avecinaba en el Teatro Principal: “el triste espectáculo de la degenerada zarzuela”.<sup>156</sup> O 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>157</sup>

No menos significativas son, en este sentido, 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 (...) 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>158</sup>

En todo caso, quienes se dedicaban a la crítica musical en la prensa valenciana, en los albores del siglo XX, eran herederos de una forma de entender la función crítica derivada del peso musical de la ópera y de su enorme influencia en el contexto sociológico y cultural decimonónico. Diversos aspectos reflejan esta ascendencia, pero lo primero que llama la atención es la importancia que la prensa valenciana del momento concedía a la ópera. Esta apreciación se sustenta, durante los primeros años del periodo analizado, en el cómputo global de críticas publicadas. Más adelante, a partir de 1917, la ópera deja de ser el género que más número de críticas genera y, sin

---

<sup>156</sup> *Las Provincias: Cinuenta años de teatro Principal*, 31 de enero de 1916.

<sup>157</sup> GARCÍA DELGADO, J.A. (dir.): *Las zarzuelas. Op. cit.*, p. 59.

<sup>158</sup> *Diario de Valencia*, 21 de marzo de 1920.



embargo, continúa siendo de manera destacada la manifestación musical que mayor resonancia mediática alcanza.

¿A qué se debe el impacto de la ópera? No es solo por el *glamour* o por la trascendencia social que adquiere para las clases altas. La razón hay que buscarla en el valor que le conceden quienes ejercen la función crítica; para ellos la ópera representa el *súmmum* del arte musical. La repercusión social y musical de la ópera en la prensa se percibe, además de en los aspectos meramente cuantificables, en otro tipo de detalles que tienen que ver con la cobertura periodística: despliegue promocional previo al evento musical, incremento del número de páginas dedicadas, aumento de la extensión de las críticas, uso de un complemento gráfico no habitual, etc.

El discurso prototípico de los críticos musicales de principios del siglo XX presenta rasgos concomitantes que tienen su origen en la crónica operística. Uno de estos rasgos comunes es que no se disocia el análisis técnico-musical del comentario característico de la crónica de salón. Bastantes de los textos críticos de la época tienen un marcado tinte social evidenciado en el intento de los cronistas por resaltar, antes que nada, la brillantez del acto y el pedigrí del público asistente. La estructura de los textos y el argot lingüístico empleado por gran parte de los musicógrafos de la época también tienen el mismo origen. La organización formal de los textos está condicionada por una secuenciación del relato que sigue un patrón idéntico. El discurso, tras el preámbulo *social* obligatorio, se nutre de frases recurrentes dedicadas a los intérpretes y a su labor artística, con un lenguaje aderezado de hipérboles y extranjerismos usados en la jerga operística.

Los críticos musicales estaban más habituados al lenguaje musical-teatral propio de la ópera o la zarzuela que al de la música instrumental. Los textos de crítica denotan más conocimiento de este medio artístico y una mayor familiaridad con el lenguaje canoro. Sin embargo, un nuevo entorno musical va dibujándose con trazo grueso en la sociedad valenciana a partir de 1912. En ese nuevo contexto se vislumbra un progresivo declinar de la ópera y la zarzuela que contrasta con el auge paulatino de la música instrumental. Ante esa situación de declive de la ópera tuvieron que adoptarse medidas de

urgencia para garantizar un mínimo de representaciones por temporada. Se llegó al punto de fijar una *cláusula* en los contratos del Teatro Principal que estipulaba una cantidad obligada de veinte funciones de ópera anuales.

La zarzuela trató de adaptarse a los nuevos tiempos mediante dos procedimientos: explorando en el inagotable filón del sustrato popular español o recurriendo a las modas que dentro del género lírico triunfaban en los teatros europeos (operetas, revistas musicales, etc.). De la inquietud de los autores por ofrecer productos adaptados a las exigencias de los nuevos públicos surgirán multitud de subgéneros líricos. La constante proliferación de nuevos espectáculos supone un desafío para los críticos musicales ya que muchos de los títulos se presentan con un término semántico inventado por el autor, sin que a priori ofrezca diferencias sustanciales con otros subgéneros similares. Aparecen múltiples vocablos para designar una obra lírica de características idénticas: *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.

En ocasiones, el uso laxo con que se solía emplear el término *ópera* provocaba que los propios críticos catalogasen como tales obras que *sensu strictu* sería imposible denominarlas de esta manera. Esa confusión existe entre las llamadas óperas españolas y las zarzuelas grandes. Otras veces son los propios compositores los que se empeñan en colocar forzosamente la etiqueta de *ópera* a alguna de sus obras, convencidos sin duda de que así tendrán un mayor reconocimiento musical. Ejemplos hay suficientes. Manuel Penella califica su 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 un texto titulado “Lo que Millán entiende por ópera” que se publicó con motivo del estreno de la obra:

“¿Qué ha querido hacer Millán? Una ópera cómica. ¿Y la ha hecho? No. *Glorias del 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 aun 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>159</sup>

Si es evidente la confusión que sentían los críticos en casos como los citados, todavía es más la perplejidad que experimentan cuando han de enfrentarse a los géneros incipientes en el panorama musical de principios del siglo XX. Uno de estos géneros es el jazz, posiblemente el más determinante en la evolución del lenguaje musical durante esa centuria. Desde la perspectiva actual es sorprendente observar la opinión que de esta nueva música tenían algunos críticos musicales de aquella época. El siguiente ejemplo lo corrobora. Es un fragmento del artículo titulado "Jazz Band o Música Cubista" que se publicó en la prensa valenciana, el día 8 de noviembre de 1918. El texto lo firma WYLM y es una muestra palpable del desconocimiento que sobre este nuevo estilo de expresión musical existía:

"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 reconoce con facilidad el estampido del cañón, el traqueteo de las ametralladoras y el silbar de los obuses..."<sup>160</sup>

Los críticos valencianos apreciarán en el género de la música de cámara, el que mayor desarrollo experimenta, dos componentes que lo hacen especialmente atractivo: un repertorio musical selectivo y un público sensibilizado que tiene, en teoría, un paladar más refinado. El género sinfónico también tendrá el apoyo incuestionable de la crítica, sobre todo en el momento de la fundación de la *Orquesta Sinfónica de Valencia*, pero lamentablemente este tipo de manifestación musical tardará todavía en consolidarse entre los valencianos.

El nuevo escenario musical va a demandar un cambio en el modo de ejercer la función crítica. Los críticos no tendrán más remedio que reciclarse y reorientar su papel, adecuando su pensamiento y su lenguaje a la nueva realidad artística. Ante una oferta musical mucho más variada y compleja, deberán ampliar sus

---

<sup>159</sup> *La Voz Valenciana*, 11 de noviembre de 1922.

<sup>160</sup> *Las Provincias*, 8 de noviembre de 1918.

conocimientos técnicos y artísticos. Factores antes soslayados en el análisis crítico como la técnica interpretativa, la idoneidad del repertorio, el criterio estético, la sintaxis del discurso musical u otro tipo de cuestiones derivadas del análisis de la forma musical, adquirirán ahora mucha mayor importancia. En contrapartida, cada vez se constatará una menor preocupación por el enfoque social de la crítica. El intérprete prototipo ya no será el cantante de ópera, dado que el crítico encuentra más habitualmente en el escenario al intérprete instrumental. Ello obligará a los críticos a adentrarse en el conocimiento de otros modos de expresión musical y de otros procedimientos técnicos en la interpretación. Esta evolución en el *modus operandi* de los críticos musicales valencianos empezará a apreciarse a partir de la tercera década del siglo XX. En este proceso de cambio desaparecerán algunos críticos y surgirán otros con una mayor preparación musical.

A pesar de todo lo dicho, no puede hablarse de una transformación radical en el quehacer de la crítica, ni tampoco se puede afirmar que la crítica deja de ser esencialmente *impresionista*. No obstante, sí podemos aseverar que en este momento histórico se produjo un reajuste en el enfoque y en la metodología de la función crítica musical.

## La crítica musical y sus protagonistas

### 5.1. El público

El público, durante todos estos años, está constantemente en el ojo del huracán de la crítica musical. En ocasiones se le recrimina por su abulia cultural y otras veces por lo contrario, es decir, por su abusiva presencia en espectáculos de ínfima calidad artística, al entender de la crítica. La actitud de los críticos hacia el público la podríamos resumir con aquel dicho castizo que reza así: “ni contigo ni sin ti tienen mis males remedio”.

La mayoría de los que ejercían la crítica consideraban que la sociedad valenciana no estaba suficientemente formada en educación musical”.<sup>161</sup> Así lo afirma Enrique G. Gomá que no duda en “señalar la desorientación de los públicos que, como el nuestro, se hallan escasamente preparados para oír música”.<sup>162</sup> O el propio Manuel Palau (GYNT), crítico musical de *La Correspondencia de Valencia*, que coincide con Gomá en este diagnóstico:

---

<sup>161</sup> *Diario de Valencia*, 7 de noviembre de 1922: así se dice en la crítica referida a la representación de *La Serva Padrona* de Pergolesi.

<sup>162</sup> *Diario de Valencia*, 21 de marzo de 1920.

“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>163</sup>

Ante esa realidad, los críticos se autoimponían la misión de orientar al público e intentar así modelar su gusto estético. En el cumplimiento de esa función de mediación, de la cual solían hacer uso especialmente cuando se trataba de un evento musical significativo, los musicógrafos solían cargar duramente las tintas contra el público. Y aunque esta pretendiera ser una tarea educadora, más bien parecía un recurso fácil para disimular la carencia de argumentos. Sin que esto quiera decir que la historia de la crítica musical durante estos años no esté repleta de ejemplos donde el juicio del crítico, enfrentado en un principio al criterio popular, se reivindicara con el paso del tiempo.

Cuando los críticos musicales valencianos del momento abordan el papel del público, ponen el acento en diversos aspectos. Uno de ellos es la escasa repercusión que entre el público despiertan acontecimientos musicales de primera magnitud o propuestas novedosas que se alejan del consumo artístico habitual frente a la masiva aceptación de otros eventos que al entender de la crítica cuentan con escasos méritos artísticos. El criterio imperante en un amplio sector de la crítica es que el público valenciano hace alarde de su limitada formación, cuando no ignorancia, al no apreciar como debiera cierto tipo de música. Esto les lleva a hablar del gusto estético de los valencianos, de sus preferencias de género y de su predilección por los divos. Incluso en ciertos momentos algunos se atreven a hacer un análisis sociológico del público y de la respuesta que ofrecen las distintas clases sociales.

Sobre el comportamiento del público ante acontecimientos artísticos de gran relevancia no se pueden extraer conclusiones generales. En el periodo que hemos estudiado, hubo ocasiones en que

---

<sup>163</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 17 de febrero de 1923: crítica correspondiente a un concierto del pianista E. Saüer.

sí hubo un respaldo del público acorde con la magnitud del evento o con el interés artístico de la propuesta. Otras veces, en cambio, la respuesta no fue la esperada. Uno de los ejemplos que mejor ilustra la falta de implicación del público ante un evento artístico de primer orden 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. Se contaba para la ocasión con 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. 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. La crítica reaccionó de forma unánime, lamentando la pobre afluencia de público. Vicente Marín manifestó 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>164</sup>

López Chavarri escribió, días más tarde, una crónica musical titulada *Ópera, teatro y público* en la que exponía el absentismo del público valenciano ante propuestas artísticas de primer nivel y analizaba 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. (...) 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 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.

---

<sup>164</sup> *Diario de Valencia*, 11 de mayo de 1913.

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? (...)

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 (...) 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>165</sup>

EDUARDUS

El retraimiento del público ante el estreno de *Tristan e Isolda* no fue un hecho aislado sino que se trató de la confirmación de una constante que se repetiría bastantes veces durante estos años. Por citar algunos ejemplos, Vicente Marín del *Diario de Valencia* se hace eco de la pobre asistencia de público a la representación de *Tosca*, en su crítica del 22 de septiembre de 1912. En una crítica sobre una función de *Rigoletto*, del 18 de enero de 1916, este mismo cronista llega a escribir: “Del público digo lo que de la voz del tenor: más vale no hablar”.<sup>166</sup> Ignacio Vidal, crítico de *El Mercantil Valenciano*, se queja reiteradamente de lo mismo en el texto crítico de la ópera *Gli Ugonotti* del día 4 de marzo de 1914.

Se observa, pues, un comportamiento mimético de los cronistas musicales valencianos que retoman intermitentemente el tema del público en su discurso y hacen causa común ante este problema. Aunque no siempre. En alguna ocasión, hay división de opiniones, como en el estreno en Valencia de *El amor brujo*. Este drama musical de Manuel de Falla se representó por primera vez en Valencia el 19 de

---

<sup>165</sup> *Las Provincias*: “Ópera, teatro y público”, 18 de mayo de 1913.

<sup>166</sup> *Diario de Valencia*, 18 de enero de 1916.



mayo de 1915, en el teatro Eslava. Una parte de la crítica se alineó con el sector mayoritario del público que acogió fríamente este estreno. Sin embargo, un reducido grupo de críticos musicales supo reconocer los aciertos musicales de una obra que para casi todos pasó sin pena ni gloria. La crítica publicada en *Las Provincias* describía la reacción negativa del público, desorientado ante una manifestación artística que no entendía, aunque esta no era obra para degustarla de forma rápida sino que requería un tiempo de adaptación. Los críticos de *La Voz de Valencia* y de *La Correspondencia de Valencia* también valoraron positivamente la obra. Este último incidía 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”, al tiempo que explicaba el porqué de la respuesta del público:

“*Amor brujo* es un apuro 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>167</sup>

Las críticas publicadas en los restantes periódicos fueron bastante negativas. *Mascarilla*, en *El Mercantil Valenciano*, resalta la protesta del público y señala el fracaso de la obra “por demasiado buena”:

“Otros públicos como el de Valencia nos darán la razón, porque no les agrada la obra, no por mala, sino por demasiado buena, por inadecuada”.<sup>168</sup>

Especialmente demoledoras fueron las críticas publicadas en *El Pueblo* y *Diario de Valencia*. El crítico del primero de estos rotativos escribe:

“Gitanería llama el autor a la producción escénica de anoche estrenada, y aunque sólo se escribió esta obrita para lucimiento de Pastora Imperio,

---

<sup>167</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 20 de mayo de 1915.

<sup>168</sup> *El Mercantil Valenciano*, 20 de mayo de 1915.

no se ha logrado más que fatigar al público, porque tanto el libro como la música, no pueden ser más soporíferos”.<sup>169</sup>

El crítico anónimo del *Diario de Valencia* adjetiva la música de Falla como *bonitilla* (sic), se permite el lujo de enmendar la plana al maestro gaditano y recalca la reacción de protesta del público:

“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>170</sup>

Contrariamente a lo sucedido con *El amor brujo*, el estreno de *La vida breve*, el 8 de febrero de 1916, fue recibido muy favorablemente por toda la crítica valenciana. El público, sin embargo, acogió otra vez con indiferencia esta nueva obra de Falla. *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 este drama lírico, que es como cataloga la obra este cronista, y mostró su desacuerdo con la actitud del público:

“No nos gusta ir contra la opinión del público, por más que esté muy discorde con la nuestra; respetamos su fallo; pero esto no impide que razonemos el nuestro (...) 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>171</sup>

En la calidad de una música hecha sin concesiones al gusto popular incidía el crítico de *La Correspondencia de Valencia*:

“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

---

<sup>169</sup> *El Pueblo*, 20 de mayo de 1915.

<sup>170</sup> *Diario de Valencia*, 20 de mayo de 1915.

<sup>171</sup> *El Mercantil Valenciano*, 9 de febrero de 1916.

musicales que llegan a lo hondo. Por esto, sin duda, *La vida breve* no gustó a la generalidad del público”.<sup>172</sup>

Salvador Ariño, uno de los pocos críticos que cataloga *La vida breve* como ópera, sancionó severamente en *El Pueblo* la conducta del público:

“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. Debió 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”.<sup>173</sup>

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. De cualquier modo, una minoría de la crítica musical valenciana, en el caso de *El amor brujo*, y la totalidad de los críticos en *La vida breve*, supo valorar que la música de Falla aportaba un aire nuevo, distinto y renovador. No así el público. Por esa razón este es uno de esos momentos en los cuales el papel del crítico queda reivindicado con el devenir de la historia. Cuando se habla negativamente de la función de la crítica musical habría que recordar casos como el que acabamos de relatar.

El absentismo del público se hacía patente cuando se programaban actos musicales alejados del gusto popular como conciertos de música de cámara o recitales de solistas. La música de cámara podía considerarse entonces un género minoritario. Así se percibe, por citar un ejemplo ilustrativo, en las dos críticas que Bernardo Morales San Martín (*Fidelio*) publicó en *El Mercantil Valenciano*. Ambas están referidas a sendos conciertos de Pau Casals (violonchelo) y Eduardo Risler (piano) celebrados 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

---

<sup>172</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 9 de febrero de 1916.

<sup>173</sup> *El Pueblo*, 9 de febrero de 1916.

crítico anónimo de *El Pueblo*, en una crónica referida al primer concierto del *Cuarteto de cuerda Wendling* en Valencia:

“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 (...) Un espectáculo deplorable y un motivo más para que los grandes sucesos musicales, en público, se alejen de nosotros, tan atenienses como somos”.<sup>174</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>175</sup> Y un ejemplo más, la crítica musical del concierto de Jacques Thibaud (violín) y Tomás Terán (piano) en *Las Provincias*:

“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...”<sup>176</sup>

Pero aún resulta más indigna la conducta absentista del público cuando esta afecta a 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. El crítico musical de *Las Provincias* en su comentario aborda esta cuestión y resalta -de forma un tanto melodramática- el esfuerzo que requiere una iniciativa como esta:

---

<sup>174</sup> *El Pueblo*, 9 de marzo de 1922.

<sup>175</sup> *La Voz Valenciana*, 10 de marzo de 1922.

<sup>176</sup> *Las Provincias*, 30 de abril de 1922.

“¡Si el público se diera cuenta de lo que supone el trabajo realizado en el concierto de ayer por nuestros músicos!(...) 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>177</sup>

El público valenciano anteponía en su escala de valores al artista de renombre, al divo capaz de abarrotar un teatro o una sala de conciertos antes que al autor de la música. Dicha idolatría, arraigada entre los diletantes de Valencia, también tenía seguramente su origen en las costumbres heredadas del mundo operístico:

“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>178</sup>

Esta prevalencia del intérprete, sobre todo del gran intérprete, sobre la propia obra musical acarreó 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>179</sup>

Aunque no es menos cierto que gracias a la influencia de estos divos se popularizaron muchas óperas. Su influencia, en este sentido, fue

---

<sup>177</sup> *Las Provincias*, 14 de mayo de 1916.

<sup>178</sup> BUENO CAMEJO F. C.: *Historia de la Ópera en Valencia...*, *Op. cit.*, p. 13.

<sup>179</sup> *Ídem*, p.156.

mucho mayor que la que pudieron ejercer los cronistas musicales. Roger Alier, 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 él se debe la popularización de las óperas wagnerianas, y especialmente *Lohengrin*, entre el público valenciano.

El impacto social que provocaban los divos era extraordinario. Estos 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 siempre por sus paisanos con los honores propios de una dama de la realeza. Uno de los artistas que suscitaba mayor expectación era, sin ninguna duda, el gran barítono toscano Titta Ruffo. Sus actuaciones provocaban larguísimas colas frente a las taquillas del Teatro Principal. Leamos un fragmento de un texto crítico dedicado a una interpretación suya en *I Paglacci*, ópera de Leoncavallo:

“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>180</sup>

La sensibilidad musical de los aficionados y la de los representantes de la crítica solía transitar por caminos separados, aunque los críticos valencianos parecían siempre mirar de soslayo la reacción del público para equilibrar de una forma u otra su juicio crítico. Unas veces los

---

<sup>180</sup> *El Mercantil Valenciano*, 13 de marzo de 1913.

criterios estéticos de ambas partes convergían y en otros casos existía una discrepancia evidente. Incluso los propios críticos se desdecían entre ellos, como Morales San Martín (*Fidelio*) que en su crítica de *La Africana* que cerró la temporada de Hipólito Lázaro en Valencia afirmaba: “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”.

Otro de los aspectos llamativos del mundo de la ópera – también de la zarzuela, aunque menos- era la formación de grupos organizados de aficionados que exteriorizaban durante la representación, voz en grito, sus opiniones y actuaban como elementos de presión a favor o en contra de los cantantes y de la propia empresa. Estos grupos constituían lo que se conocía como la *claque*. Según Francisco Bueno había una *claque* que funcionaba de una manera debidamente jerarquizada y en la que un jefe impartía consignas y señalaba los momentos en los cuales había que prorrumper con aplausos y ovaciones para arrastrar al resto de público. Y también había otro tipo de *claque*: “la que seguía consignas reventadoras de la representación, silbando, siseando o prorrumpiendo frases reprobatorias y otras manifestaciones de desagrado hacia un cantante determinado”.<sup>181</sup> En ocasiones los musicógrafos se refieren a la *claque* como los *morenos* o los *alabarderos*.

Durante estos años hay testimonios que nos hablan esporádicamente de estos grupos organizados. En la crítica que *Mascarilla* publicó sobre el estreno de *La vida breve* de Manuel de Falla se puede leer: “Hasta la *claque*, que siempre llega a extremos exagerados, estuvo tímida, como temerosa de romper el hielo glacial que dominaba la sala”.<sup>182</sup> El estreno de *Las Aventuras de Charlot* de Manuel Penella, el 22 de marzo de 1917 en el teatro Apolo, dio también motivo a que el crítico Quintana, de *El Mercantil Valenciano*, se refiriera a la *claque*:

“Anoche, a pesar de los aplausos de la *claque*, el público demostró, unas veces con su silencio elocuente y otras con murmullos más elocuentes,

---

<sup>181</sup> BUENO CAMEJO F. C.: *Historia de la Ópera en Valencia...*, *Op. cit.*, pp.30-31.

<sup>182</sup> *El Mercantil Valenciano*, 9 de febrero de 1916.

que era indigno de un libretista y de un músico español aquello que estaba viendo y oyendo”.<sup>183</sup>

Otra crítica sin firma, referida a la representación de la ópera *Mefistofele* de Arrigo Boito y publicada el 13 de mayo de 1918 en *La Voz de Valencia*, 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>184</sup>

Ya hemos hablado de la competencia que existía entre la ópera y la zarzuela. Un sector importante de la crítica valenciana se empeñaba en aleccionar al público a favor de la ópera y desprestigiar la zarzuela, pero lo cierto es que el género lírico nacional tenía muchos adeptos. Como señala Roger Alier, el público consumidor de zarzuela busca otro tipo de sensaciones que no reporta la ópera:

“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 cantabilidad asegurada, de urdimbre melódica familiar, incluso con resabios folclóricos (...) Y con la ventaja, respecto a los géneros extranjeros, de llevar un texto comprensible”.<sup>185</sup>

En el ámbito operístico, los aficionados sentían predilección por el repertorio italiano y, más concretamente, por Verdi y los veristas. En cambio, entre los críticos musicales, y sobre todo en los más influyentes, reinaba el culto a Wagner, aunque por desgracia para ellos esa admiración no se extendía al gran público. Francisco Bueno aporta los datos sobre las óperas que más veces estuvieron en cartel durante el período 1911-1929. Si descontamos *El gato montés* de Manuel Penella (obra de difícil catalogación) el orden es el siguiente: *Aida*, *Rigoletto* (ambas de G. Verdi), *Tosca* de G. Puccini, *La favorita* de G. Donizetti, *Caballería rusticana* de P. Mascagni, *Lohengrin* de R.

---

<sup>183</sup> *El Mercantil Valenciano*, 23 de marzo de 1917.

<sup>184</sup> *La Voz de Valencia*, 13 de mayo de 1918.

<sup>185</sup> ALIER, R.: *La Zarzuela*. Ediciones Robinbook, Barcelona, 2002, p.12.



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 durante estos años fue sin ninguna duda *Aida*, “la célebre ópera de Verdi que tanto y tanto se conoce y se estima y se canta en Valencia”.<sup>186</sup>

Los aficionados al comúnmente llamado *género chico* no tenían tanta fijación por uno u otro autor, como ocurría con la ópera, pero si hubiera que destacar a algún compositor de zarzuelas 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 aquella 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 como Manuel Penella o Vicente Lleó, y en menor medida Ruperto Chapí que había obtenido ya sus principales éxitos en Madrid y en el resto de España. Y de fuera de Valencia, los nombres que más sonaban en aquellos momentos eran Amadeo Vives, Jerónimo Jiménez, Pablo Luna y Jacinto Guerrero.

Entre los representantes de la crítica abundaba –como ya se ha explicado– un pensamiento al que se le solía conceder categoría de axioma: hay una música selecta y exclusiva contrapuesta a la música fácil y comercial. La primera estaba reservada a personas con formación intelectual y cultural, mientras que la música banal y carente de grandes refinamientos artísticos era la que atraía al gran público. Curiosamente, uno de los aspectos que una parte de la crítica cuestionó de *El amor brujo* de Falla era que su música resultaba demasiado *elevada* y resultaba inadecuada para el paladar estético del público valenciano, más acostumbrado a la “música callejera, chabacana y al españolismo de pandereta”. Esta contraposición entre arte culto y vulgar lo encontramos en varios textos críticos, como este correspondiente a un concierto de piano de Pilar Bayona celebrado el 2 de abril de 1922 en el Teatro Principal de Valencia:

---

<sup>186</sup> *Las Provincias*, 5 de noviembre de 1919.

“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>187</sup>

O en estas palabras del crítico Gomá acerca de 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>188</sup>

La misma idea subyace en la crítica del estreno de *El Príncipe Carnaval* de José Serrano. El cronista de *Las Provincias* dice de manera irónica: “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>189</sup> Esta crítica se publicó, por un error de imprenta, con la firma de Eduardo López-Chavarri. El propio López-Chavarri lo confirmaba en una crónica titulada *Erratas, Fox-trots y cantores del Papa* que publicó en *Las Provincias* el día 1 de mayo de 1921. De cualquier modo, no dejó pasar la oportunidad en este texto para arremeter 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 lamentaba asimismo de los efectos futuros que podía causar esta *Fantasia-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>190</sup>

Es indudable que en muchos casos el esquema argumental con que los críticos analizan el comportamiento del público funciona. No obstante, hay que reconocer que otras veces este planteamiento se revela insuficiente, rígido y simplista. No siempre idénticos parámetros de valoración sirven para un mismo fin y es obligado

---

<sup>187</sup> *Las Provincias*, 4 de abril de 1922.

<sup>188</sup> *Diario de Valencia*, 17 de mayo de 1921.

<sup>189</sup> *Las Provincias*, 30 de abril de 1921.

<sup>190</sup> *Diario de Valencia*, 30 de abril de 1921.

reconocer que la crítica abusa en demasiadas ocasiones de clichés y comentarios estereotipados para intentar simplificar una realidad mucho más compleja de lo que parece. Son numerosos los ejemplos que corroboran la afirmación anterior. Uno de ellos se refiere al extraordinario éxito de crítica y público que obtuvo *La canción del olvido* de José Serrano en su estreno, acontecido en el teatro Lírico de Valencia, el 17 de noviembre de 1916. Se decía entonces que el teatro lírico español atravesaba un período de crisis. Hacía falta un nuevo impulso que catapultara el género a sus niveles anteriores y ese impulso llegó gracias a la inspiración musical del maestro Serrano y a la pluma de Romero y Fernández Shaw. *La canción del olvido* fue recibida de forma entusiasta por todos los críticos valencianos. El siguiente es un fragmento de la crítica publicada en *Las Provincias*:

“Anoche fue día de gran gala para este teatro 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 de la ignominia mercantil en uso, y veíase liberado de la bazofia degradada con que los proveedores ordinarios (¡y tanto!), embrutecen cada día la escena lírica española (...) 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>191</sup>

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 levantó 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>192</sup>

En parecidos términos se expresaba el crítico de *El Pueblo* (J.G.), terminando su texto con una carcasa final de elogios a Serrano y a la tierra valenciana:

---

<sup>191</sup> *Las Provincias*, 18 de noviembre de 1916.

<sup>192</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>193</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. Y lo hacen de tal manera 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 del estreno de *El Príncipe de Carnaval*, ambas de Serrano. Lo primero que llama la atención es la distinta consideración que se hace de la forma de proceder del público en cada caso. La asistencia masiva de público es valorada como una ratificación de la calidad de la obra en las críticas de *La canción del olvido*, mientras que en *El Príncipe de Carnaval* una idéntica respuesta del público es calificada en sentido contrario, como la reacción del “vulgo en sus más bajos instintos”. Es también significativo el contraste entre los siguientes comentarios. Uno es de J.G. de *El Pueblo* cuando refiriéndose a *La canción del olvido* se pregunta: “¿Quién iba a comprenderte mejor que tu pueblo, que esta tierra donde la belleza surge de la esplendidez de su suelo?” El otro corresponde al cronista del *Diario de Valencia* que, lamentándose por la buena acogida de la obra, escribe las siguientes palabras sobre el estreno de “El Príncipe de Carnaval: por desgracia, eso quiere y así es una grandísima parte del público valenciano”. Concluimos en que *La canción del olvido* es un ejemplo paradigmático de coincidencia entre la crítica y el público. No acostumbra esto a ser habitual pero demuestra

---

<sup>193</sup> *El Pueblo*, 19 de noviembre de 1916.

que no son irreconciliables la calidad y el legítimo interés comercial al que aspira cualquier proyecto artístico.

Expongamos otro caso, el que se refleja en la crítica del 12 de mayo de 1922 publicada en el *Diario de Valencia*. El texto certifica que Arturo 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>194</sup>

La crítica musical de *El Pueblo* describe también la expectación que despierta Rubinstein entre los valencianos, solo comparable a la de algún divo operístico:

“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>195</sup>

*E. del B.*, cronista del *Diario de Valencia*, 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>196</sup>

Ciñéndonos a los preceptos instaurados por la crítica del momento, la música para solista no goza de aceptación popular porque el público valenciano no tiene la formación ni la sensibilidad estética necesarias para apreciarla. ¿Cómo explicar entonces el éxito de público de los conciertos de Rubinstein en Valencia? Algunos quieren ver razones extramusicales en la fascinación que el pianista despierta en el público: “El público, al hallarse ante Rubinstein siente que se

---

<sup>194</sup> *Diario de Valencia*, 12 de mayo de 1922.

<sup>195</sup> *El Pueblo*, 18 de diciembre de 1919.

<sup>196</sup> *Diario de Valencia*, 14 de mayo de 1922.

encuentra delante de un prodigioso orador de piano, y se deja subyugar por el arte del ejecutante”.<sup>197</sup> La “intensa sensualidad” que este artista otorga a la interpretación explicaría “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>198</sup> Sea cual fuese la razón, el pianista polaco terminó con otro mandamiento de la crítica musical valenciana: aquel que decía que la música *culta* no puede tener un público mayoritario.

Existen más ejemplos que refutan la tesis de que hay ciertos tipos de música que no interesan al gran público. Analicemos también 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 que guían el comportamiento del público y se congratula sorprendentemente de la multitudinaria asistencia a un acto como éste, en principio tan alejado de los gustos habituales de los valencianos:

“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 incompreensión 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 Boheme!* 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 semiasfixiados por las mefíticas emanaciones de matchichas y supertangos”.<sup>199</sup>

Otra demostración más en el mismo sentido, aunque referida a otro género distinto: la música sinfónica. Dentro del gran

---

<sup>197</sup> *Las Provincias*, 14 de mayo de 1921.

<sup>198</sup> *Ibid.*

<sup>199</sup> *Diario de Valencia*, 28 de mayo de 1921.

desconocimiento popular que existía sobre el género sinfónico o camerístico, los compositores más apreciados por el público eran Beethoven y Mozart. Posiblemente porque eran los más interpretados. La *Orquesta Sinfónica de Valencia* con Leopoldo Querol, solista de piano, y José Lassalle como director ofrecieron un concierto a finales de febrero de 1923. El siguiente es un extracto de la crítica que publicó Enrique González Gomá en el *Diario de Valencia*. En ella 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, 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>200</sup>

Es oportuna la afirmación de Gomá de que al público valenciano “si se le sabe llamar responde”. En estos años leemos de forma persistente en la prensa que la ópera está en crisis y que el final de ese género musical está cerca, pero cuando aparece en cartel una compañía de calidad, con un buen elenco de voces y una programación atractiva, el público acude. Así sucedió en las ocasiones en las que se pudo contar con compañías de mérito. Recordemos la compañía de ópera del empresario italiano Ercole Casali que inauguró el teatro Olympia en noviembre de 1915. O la que presentó la soprano valenciana María Llácer –esposa de Ercole Casali– en la temporada de 1919, con figuras de primer nivel como la soprano Genoveva Vix, el tenor Giuseppe Giorgi, el barítono Celestino A. Sarobe y Arturo Saco del Valle como maestro director y concertador. Incluso podríamos colocar en este grupo a la compañía que estrenó

---

<sup>200</sup> *Diario de Valencia*, 1 de marzo de 1923.

*Tristan e Isolda* en el Principal en mayo de 1913. Se podrá alegar que en este último caso la compañía fracasó, pero habría que atribuir el fracaso a la dificultad que entraña montar una obra nueva de semejante complejidad que a la calidad contrastada de los intérpretes.

Una crítica sin firma publicada en *Las Provincias*, correspondiente a la representación de *Tosca* del 31 de octubre de 1919 en el teatro Apolo y que ofreció la compañía de María Llácer antes mencionada, corrobora lo dicho anteriormente y ahonda en el dilema central de los promotores operísticos, ¿cómo ofrecer ópera de calidad a precios razonables para captar el interés del público?:

“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 *Lobengrines* 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>201</sup>

---

<sup>201</sup> *Las Provincias*, 1 de noviembre de 1919.



Todos los ejemplos expuestos hasta aquí nos permiten llegar a una conclusión: el público, en el entramado 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; en esos casos otorga infalibilidad al juicio popular, al tiempo que lo considera la prueba irrefutable de su veredicto. 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 al público ignorante su incultura musical y en arrogarse la potestad de adoctrinarlo convenientemente. Y en este juego dialéctico, los críticos retuercen los mismos argumentos 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 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 hay quien piensa que no siempre la responsabilidad es del público. Bernardo Morales San Martín, alias *Fidelio*, escribe:

“No achaquen, pues, los espíritus escogidos a incompreensión del público muchos fracasos, los cuales debemos poner en el haber de artistas y autores, a pesar de toda su buena voluntad”.<sup>202</sup>

El análisis de los textos críticos, al menos en el contexto histórico al que nos circunscribimos, nos revela que existen distintas maneras de percibir y describir el hecho artístico y los procesos sociales que conlleva según sea el sesgo ideológico del medio de comunicación.

En la prensa valenciana de aquellos años había una peculiar forma de catalogar al público: por una parte estaban los *atenienses*, los aficionados de ciudad a los que se les presumía mayor refinamiento cultural; y por otro lado los *morenos*, aquellos que provenían de las zonas rurales y presentaban como rasgos distintivos el bronceado

---

<sup>202</sup>*El Mercantil Valenciano*, 30 de marzo de 1921. Crítica 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. *Fidelio* incidía en la incongruencia de que hubiera sido una compañía sueca la encargada de montar una obra como ésta tan arraigada al folklore español.

típico de los labradores de la huerta valenciana y un gusto musical que se suponía menos cultivado. Dentro del grupo de los atenienses existían distintos estratos sociales, desde gente de clase media hasta aficionados pertenecientes a la alta burguesía o a la aristocracia, un sector minoritario este último pero destinatario habitual de los oropeles literarios con que adornaban los cronistas musicales los inicios de sus textos críticos. El cliché social que aplicaban algunos cronistas del momento lo encontramos en la siguiente crítica anónima del 10 de octubre de 1914 correspondiente a la representación de *Lysistrata*: “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>203</sup> El crítico de *La Voz Valenciana* en una crónica de 1920 escribió: “El teatro estaba brillantísimo, cuando no por el número, por la calidad de los asistentes”.<sup>204</sup>

Los diarios de tendencia conservadora establecen una distinción palmaria entre el público selecto y el público de gustos más vulgares formado por gente que solo puede ocupar las localidades de altura en los teatros. Los de izquierda también parten de esta división pero la utilizan en un sentido muy diferente. Hacen la siguiente extrapolación: el desinterés que muestran los ricos y poderosos por el arte es un reflejo del desprecio que sienten por los problemas de la sociedad.

La ideologización del arte se evidencia igualmente en otros aspectos. Resulta curiosa y significativa la terminología que empleó la prensa local, durante la segunda quincena de marzo de 1917, para difundir una iniciativa empresarial destinada a acercar al gran público a la música clásica: “vulgarización del gran arte”. Este eslogan corresponde a la campaña que desde el *Diario de Valencia* y *La Voz de Valencia* se realizó para promocionar conciertos de música clásica “a precios inverosímiles”. Este lema promocional refleja la concepción ideológica del arte que predomina en las capas influyentes de la sociedad valenciana de principios del siglo XX. El arte no se valora por sí mismo sino por su uso social. El gran arte está reservado a los

---

<sup>203</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 11 de octubre de 1914.

<sup>204</sup> *La Voz Valenciana*, 17 de junio de 1920.

que por cuna, fortuna o formación pueden apreciarlo. Dejar qué esté al alcance de todos supone *vulgarizarlo*, despojarlo de su barniz elitista.

Era bastante frecuente también leer en los periódicos de ideología izquierdista (*El Pueblo* principalmente y en menor medida *el Mercantil Valenciano*) críticas musicales que aplicaban un modelo de análisis cercano a las tesis marxistas. *El Pueblo*, por ejemplo, cargó las tintas contra las clases adineradas en la crítica del estreno de *Tristan e Isolda*:

“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>205</sup>

Este mismo tono *clasista* lo empleaba Ignacio Vidal, crítico musical de *El Mercantil Valenciano*, en su crítica del concierto inaugural de la *Orquesta Sinfónica de Valencia*, achacando la principal responsabilidad del fracaso de asistencia al sector adinerado 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>206</sup>

Esta otra crítica, publicada en *El Pueblo* y referida a un concierto de la *Orquesta Sinfónica de Valencia*, apuntaba en la misma dirección:

“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

---

<sup>205</sup> *El Pueblo*, 13 de mayo de 1913.

<sup>206</sup> *El Mercantil Valenciano*, 14 de mayo de 1916.

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>207</sup>

A.P. (Arturo Perucho), en una crítica del concierto de Marcel Derrioux (violín) y José García Badenes (piano) publicada el 15 de abril de 1923, 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>208</sup> En 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. Así lo manifiesta el musicógrafo anónimo que redacta la crítica del concierto de la violinista Renée Chemet y la pianista Marguerite Delcourt, celebrado el 15 de diciembre de 1921:

“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>209</sup>

Encontraríamos muchos textos críticos más donde prevalece este tipo de análisis crítico. Incluso algunos musicógrafos, como Bernardo

---

<sup>207</sup> *El Pueblo*, 20 de abril de 1918.

<sup>208</sup> *El Pueblo*, 15 de abril de 1923.

<sup>209</sup> *Diario de Valencia*, 16 de noviembre de 1921.

Morales San Martín, critican a la “intelectualidad artística valenciana” por su absentismo en los actos musicales. No obstante, más allá del enfoque clasista o sectorial, el nexo común en la mayoría de estos textos es la crítica generalizada a un público, el valenciano, que renuncia al consumo de arte de calidad.<sup>210</sup> 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 (...) una triste palabra que tiene la desgracia de ser frase...de mala sombra. ¡Buena está resultando la Atenas de Guadalaviar!”<sup>211</sup>

## 5.2. Los empresarios y las instituciones

Otro de los temas recurrentes de la crítica musical valenciana fue la gestión de los empresarios artísticos al frente de los teatros y el papel de las instituciones locales en el desarrollo de la cultura musical.

De todas las empresas artísticas que funcionaban en Valencia, una acaparó especialmente la atención de los críticos: el Teatro Principal. Constituía el foco musical más importante de Valencia y sobre él confluían casi todas las miradas de los críticos.<sup>212</sup> 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. La dirección de este teatro recaía en el presidente de la Excelentísima Diputación, si bien la gestión artística, administrativa y comercial se adjudicaba a una empresa arrendataria mediante contrato temporal. Al cuestionar la gestión artística de este teatro, se estaba cuestionando a la Diputación y su política cultural; en ocasiones por motivos tan nimios como el *vientecillo* que salía del escenario durante la representación de la ópera *Dinorah* de Meyerbeer, según relata Vicente

---

<sup>210</sup> *El Mercantil Valenciano*, 16 de junio de 1921.

<sup>211</sup> *Las Provincias*: “Ópera, teatro y público”, *Op. cit.*, 18 de mayo de 1913

<sup>212</sup> Por citar los artículos más significativos: *Ópera, teatro y público* (18-5-1913) y *Cincuenta años de Teatro Principal* (31-1-1916) en *Las Provincias*. *El teatro Principal de Valencia* (26-12-1916) en el *Diario de Valencia*. *¡Pobre teatro Principal!* (20-6-1916) y *¡Adiós, teatro Principal!* (22-6-1916) en *La Voz de Valencia*.

Marín.<sup>213</sup> La mayor parte de las veces, no obstante, se criticaba la gestión y la política de programación del teatro.<sup>214</sup>

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. La aplicación de esta norma provocó las quejas airadas del empresariado dedicado a la gestión artística. Algún empresario arrendatario del Principal, después de alguna experiencia negativa, incluso llegó a solicitar la revisión del contrato con la Diputación.<sup>215</sup> Asimismo, suscitó reacciones diversas entre la crítica. Algunos vieron con buenos ojos que se obligara a programar un número mínimo de funciones de ópera al año. Otros críticos, sin embargo, aun admitiendo la necesidad de regular la programación artística del 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>216</sup>

Durante este periodo, un conflicto enfrentó a autoridades municipales y empresarios: “las empresas se resistían a pagar este nuevo arbitrio,

---

<sup>213</sup> *Diario de Valencia*, 19 de diciembre de 1913.

<sup>214</sup> Ejemplos de críticas que aluden a esta cuestión: una titulada *¿Qué pasa?* en *Diario de Valencia* (2-3-1915), otra referida a la ópera *Otelo* de Verdi en *Las Provincias* (3-12-1916), otra en *La Voz de Valencia* (11-12-1916). Incluso 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.

<sup>215</sup> Así ocurrió tras el fracaso del estreno de *Tristan e Isolda*. Una información del 21 de mayo de 1913, 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.

<sup>216</sup> *Las Provincias*, 1 de octubre de 1912.

porque no querían repercutirlo al espectador a través del aumento de los precios de las entradas”.<sup>217</sup> Sucedió a principios de 1912 y tuvo su origen en 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. 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. Si el asunto no estaba bastante emponzoñado de por sí, un problema vino a agravar todavía más la situación. Como todos los años, debía celebrarse la función a beneficio del Hospital Provincial y en esta ocasión tocaba la representación de *Il Barbiere di Siviglia* con la soprano Elvira de Hidalgo en el papel de *Rosina* y el maestro Mascheroni al frente de la orquesta. Los músicos optaron por secundar la huelga, negándose a tocar. Al final, la función se celebró el día 10 de febrero de 1912, con el único acompañamiento instrumental de un piano de cola y un armónium:

“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>218</sup>

Este episodio, conocido como el de *El cierre de los teatros*, ilustra magníficamente la disparidad de criterio entre la crítica, en función de la ideología del periódico y de los intereses que defiende. *El Pueblo* y *El Correo*, ambos medios de tendencia política enfrentada a quienes detentaban el poder en la Diputación, fueron los que más reprocharon la celebración del evento. La crítica de *El Pueblo* no deja lugar a dudas:

“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 (...) El maestro Mascheroni, pese

---

<sup>217</sup> BUENO CAMEJO F. C.: *Historia de la Ópera en Valencia...*, *Op. cit.*, p. 141.

<sup>218</sup> *Las Provincias*, 11 de febrero de 1912.

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>219</sup>

*El Correo* insistió en 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>220</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, 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>221</sup>

El diario *Las Provincias* mostró un respaldo decidido 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

---

<sup>219</sup> *El Pueblo*, 11 de febrero de 1912.

<sup>220</sup> *El Correo*, 13 de febrero de 1912.

<sup>221</sup> *La Voz de Valencia*, 10 de febrero de 1912.



con serenidad, que al Sr. Mascheroni se le haya querido molestar, porque dejándose llevar de sus sentimientos caritativos y generosos, buscase una solución al conflicto en bien de los pobres de Valencia”.<sup>222</sup>

Sin embargo, Eduardo López-Chavarri, crítico principal del periódico, mantuvo una postura equidistante: mientras por una parte respaldaba la posición de las autoridades; por otra, expresaba su comprensión hacia la forma de actuar de los profesores de orquesta, “quienes se adhieren a la actitud de los empresarios y con absoluta unidad mantienen su adhesión”.<sup>223</sup>

En el contexto al que aludimos, los empresarios se sentían atezados ante la disyuntiva de invertir en proyectos ambiciosos o de sobrevivir con espectáculos baratos del gusto popular. Frente a este dilema, la mayoría de empresarios actuó desde una óptica estrictamente comercial, olvidaron la ópera y decidieron diversificar la programación artística, combinando temporadas de zarzuela y opereta con espectáculos de revista musical u otras variedades del denominado *género frívolo*, incluso ofreciendo funciones de teatro. En ese tipo de espectáculos la inversión financiera y los riesgos económicos eran menores y contaban siempre con un público fiel y seguro, si bien la excesiva competencia existente y la escasa calidad de las compañías provocaron que tampoco esta opción resultara tan rentable como en principio se creía. Analicemos, por si nos queda alguna duda, estas palabras publicadas en un diario valenciano de 1913:

“¿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>224</sup>

---

<sup>222</sup> *Las Provincias*, 12 de febrero de 1912.

<sup>223</sup> *Las Provincias*, 14 de febrero de 1912.

<sup>224</sup> Fragmento de un artículo de *Liszt* titulado *¡Adiós, teatro Principal!* que se publicó en *La Voz de Valencia* del 20 de junio de 1913.

El criterio excesivamente lucrativo que guió el rumbo de determinadas empresas artísticas se aprecia en la ínfima calidad de algunas de las compañías de ópera o zarzuela contratadas. Dos compañías se caracterizaron por una estrategia empresarial consistente en ofrecer espectáculos baratos de ópera y zarzuela, a veces con resultados bastante dignos: la de Arturo Baratta y la de Pablo Gorgé. El primero de ellos hacía honor a su apellido:

“La prensa y el público valencianos tildaban despectivamente a las compañías de Arturo Baratta con el calificativo de *ópera barata*, conjugando el primer apellido del director barcelonés, sus modestos precios y la mediocre calidad de sus compañías”.<sup>225</sup>

Arturo Baratta realizaba las funciones de maestro director, concertador y empresario. Los títulos que representaban sus compañías siempre se ofertaban a precios muy asequibles. La compañía de Pablo Gorgé aplicaba una estrategia similar: tarifas económicas y representación de óperas traducidas al castellano. Gracias a esta política empresarial popularizó las funciones de ópera y zarzuela, especialmente en el periodo estival:

“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 diferenciador: interpretar determinadas óperas italianas en castellano, rasgo acogido con cariño por la crítica”.<sup>226</sup>

Una minoría de empresarios intentó aunar sus lógicos intereses comerciales con propuestas artísticas de calidad, apostando por compañías de *primissimo cartello* y fijando unos precios asequibles en taquilla. Todo ello para conseguir la mayor parte de las veces un resultado desalentador. En el ámbito de la ópera, dos compañías concitaron la máxima atención durante estos años. Una de ellas, a la que ya hemos hecho referencia, fue la excelente compañía que puso en cartel *Rigoletto*, *Lobengrin* (dos veces), *Aida*, *Tristán e Isolda* (dos veces, la primera función constituyó su estreno en Valencia) y *Sansón y Dalila* de Saint-Saëns, en los primeros días de mayo de 1913. Contaba

---

<sup>225</sup> BUENO CAMEJO F. C.: *Historia de la Ópera en Valencia...*, *Op. cit.*, p. 27.

<sup>226</sup> *Ibíd.*

con un elenco de cantantes de renombre como Francisco Viñas, Teresina Burchi, Domenico Viglione-Borguese, Virginia Guerrini, y Conrado Giralt. La crítica de Valencia resaltó las excelencias de esta compañía de ópera. La segunda compañía de auténtico nivel debió su contratación a la iniciativa de los empresarios Such y Martí que decidieron contar con un grupo de cantantes de verdadero lujo para la inauguración del teatro Olympia:

“¡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 dé 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>227</sup>

La soprano valenciana Maria Llácer, la soprano ligera catalana Graziella Pareto y el barítono boloñés Ricardo Stracciari fueron los principales reclamos del cartel. Pero otros elementos denotaban la calidad de esta compañía:

“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>228</sup>

Los cronistas de la prensa local enfatizaron la expectación que el acontecimiento suscitó entre las gentes de Valencia y resaltaron de forma unánime el éxito de esta temporada de ópera. Las óperas que representó esta compañía fueron, además de *Il Barbiere di Siviglia*, *Tosca* (dos veces) y *Manon* de Massenet (dos veces).

Hubo otros empresarios operísticos de esta época que merecen ser recordados. Uno de ellos fue José Pallarés Iranzo. En su etapa al frente del Teatro Principal, consiguió traer a Valencia al famoso tenor

---

<sup>227</sup> *El Mercantil Valenciano*, 16 de agosto de 1915.

<sup>228</sup> BUENO CAMEJO F. C.: *Historia de la Ópera en Valencia...*, *Op. cit.*, p.174.

italiano Giuseppe Anselmi que 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>229</sup>

Desgraciadamente, los días de vino y rosas de este empresario acabaron pronto y fue acusado por la prensa de abandono y mala gestión del teatro Principal. El 22 de diciembre de 1916, *La Voz Valenciana* publicó una carta al director en la que José Pallarés replica estas acusaciones y desvía las culpas a la Diputación.

Vicente Barber fue otro empresario que concitó el reconocimiento prácticamente unánime de los críticos valencianos. El crítico Enrique Gomá reflejó la importante labor realizada por el citado empresario que regentaba el teatro Ruzafa. 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 ofreció 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>230</sup>

---

<sup>229</sup> *El Mercantil Valenciano*, 7 de enero de 1916.

<sup>230</sup> *Diario de Valencia*, 16 de febrero de 1923.

También Manuel Palau (*GYNT*), en la crítica del segundo concierto de Emilio Saüer, ensalza el papel de Vicente Barber como promotor artístico en *La Correspondencia de Valencia*. El cronista lo considera un *rara avis* entre los empresarios valencianos, un emprendedor que no ve su esfuerzo recompensado: “Barber, en Ruzafa, sabe que ha de perder dinero, y sin embargo se ilusiona por hacer arte”. Palau realiza asimismo un diagnóstico nefasto de la cultura musical en Valencia al afirmar que “descontado a Barber, y descontada también la Filarmónica, con su número reducido de conciertos, la vida musical de Valencia se ha terminado y añade que las empresas no pueden hacer más de lo que están haciendo”.<sup>231</sup> Del mismo modo, el crítico anónimo 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 y cita textualmente: “No acompaña la fortuna a la empresa Barber en ésta de rendir culto al arte bello”.<sup>232</sup> 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 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>233</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

---

<sup>231</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 17 de febrero de 1923.

<sup>232</sup> *El Pueblo*, 17 de febrero de 1923.

<sup>233</sup> *Las Provincias*, 23 de junio de 1918.

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 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”.<sup>234</sup>

En líneas generales, los críticos valencianos eran conscientes de la dificultad y del esfuerzo financiero que requerían los proyectos artísticos de envergadura y valoraban en su justa medida a quienes se arriesgaban en estas aventuras empresariales. Los testimonios que hemos citado dan buena prueba de ello. En cambio, fueron implacables con los promotores artísticos que se guiaban exclusivamente por criterios de rentabilidad económica.

Durante estos años floreció una pléyade de compositores, entre los que cabe incluir a José Serrano, Manuel Penella y Vicente Lleó, que para alcanzar sus fines artísticos y comerciales decidieron convertirse en empresarios y adquirieron sus propios teatros. 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. Manuel Penella adquirió el Apolo y Vicente Lleó hizo lo mismo con el teatro Princesa. Desde sus respectivos dominios teatrales, estos autores-empresarios actuaron como grupos de presión sobre la prensa. Algún crítico de la época, como Gonzalo Vega, cuestionó lo que consideraba una *moda abusiva*:

“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

---

<sup>234</sup> *La Voz Valenciana*, 1 de noviembre de 1919.

abusivo resulta el cine, no vayamos a caer en el mismo defecto ¿Por qué no conseguidita (sic)?”<sup>235</sup>

El conflicto que Serrano mantenía entonces con la Sociedad de Autores fue la causa de que el compositor de Sueca se viera obligado a buscar un teatro en Valencia para estrenar sus obras. En Madrid se había prohibido la representación de sus zarzuelas y Serrano necesitaba debido a que el autor valenciano se negaba a ceder una parte de los beneficios por la interpretación de sus obras. Serrano encontró lo que buscaba en el teatro Lírico, un recinto que convirtió en su feudo artístico y empresarial. Algunos cronistas valencianos mostraron 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 cancán, el desvergonzado cuplet, y como ironía del destino la *Canción del prisionero carlista*”.<sup>236</sup>

José Serrano, aparte de maestro en música, lo era en *marketing*. Conocía perfectamente los entresijos de la prensa, no en vano había trabajado como crítico musical en revistas especializadas. Su presencia, tras su regreso de Madrid en 1916, fue permanente en las páginas de los diarios valencianos a través de entrevistas, artículos y crónicas, cuando no mediante textos publicitarios hábilmente concebidos. Aunque el éxito de Serrano fue notorio durante estos años, la excesiva atención del autor a sus intereses crematísticos en detrimento de los artísticos, le granjeó desavenencias importantes con un sector de la prensa valenciana. *La Correspondencia de Valencia* fue uno de los medios más hostiles con Serrano. También *Las Provincias*. Este diario publicó una gacetilla en la que ponía 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*

---

<sup>235</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 8 de noviembre de 1916.

<sup>236</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 17 de noviembre de 1916.

*canCIÓN del soldado* en un acto supuestamente benéfico celebrado en la plaza de toros de Valencia.<sup>237</sup> Unos días más tarde, *El Mercantil Valenciano* y el *Diario de Valencia* publicaron una carta del maestro Serrano, en contestación a la gacetilla de *Las Provincias*, en la cual el autor intenta justificar el reclamo de las 250 pesetas y habla de la animadversión que este periódico siente hacia él.<sup>238</sup>

Otros textos periodísticos certifican la mala sintonía entre el compositor y el diario *Las Provincias*.<sup>239</sup> A lo largo de su trayectoria profesional, Serrano tuvo diversos desencuentros con algunos periódicos valencianos y en general con todos aquellos que no seguían el dictado de sus intereses. El 14 de enero de 1920, *La Voz Valenciana* publicó una entrevista (sin firma) con el siguiente titular: “El maestro Serrano habla”. En este texto se abordan los problemas laborales y económicos que el autor de *La canCIÓN del olvido* tuvo con los músicos de Madrid, Valencia y otras ciudades en sus múltiples proyectos.

La crítica musical valenciana, aunque siempre dejó patente su respaldo a estos autores-empresarios valencianos, fue muy severa con ellos cuando en ocasiones pudo comprobar que eran otro tipo de propósitos, más que los artísticos, los que orientaban el impulso creativo de estos artistas.

El Conservatorio y la Sociedad Filarmónica de Valencia, como instituciones promotoras de actividades artísticas, tuvieron el respaldo permanente de la crítica valenciana que siempre las trató con una consideración especial. Los críticos eran conscientes del importante papel que ambas entidades desempeñaban en la cultura valenciana, tanto en la labor formativa como en la tarea de promoción y difusión del arte musical. Durante estos años, fueron habituales las reseñas periodísticas sobre audiciones celebradas por alumnos del

---

<sup>237</sup> *Las Provincias*, 17 de septiembre de 1917.

<sup>238</sup> *Las Provincias*, 23 de septiembre de 1918.

<sup>239</sup> Dos crónicas, una del 2 de marzo y otra del 21 de noviembre de 1917, publicadas en *Las Provincias* con los títulos respectivos de *La orquesta del Teatro Lírico a la opinión pública* y *Los músicos valencianos y el maestro Serrano*- aluden a un contencioso económico-laboral que se produjo entre los músicos del teatro Lírico y su propietario.



Conservatorio, así como todo tipo de informaciones relativas a actos académicos o nombramientos de nuevos profesores. La importancia de la Sociedad Filarmónica queda reflejada en las siguientes palabras correspondientes a 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 (...) 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 (...) Las Sociedades Filarmónicas tienen una responsabilidad musical; sus adheridos deben aceptarla con todas sus consecuencias.”<sup>240</sup>

Los propios críticos, empeñados desde el primer momento en exigir a la Sociedad Filarmónica la responsabilidad de fomentar una suerte de adoctrinamiento cultural, fueron también los primeros en reconocer la dificultad de dicha misión, principalmente a causa del escaso respaldo del público valenciano. Llegaron incluso a organizarse campañas desde la prensa valenciana para promocionar la música mediante conciertos populares a bajo precio. En esta línea se inscriben, por ejemplo, los conciertos de la *Orquesta de Cámara de Valencia* celebrados en marzo de 1917 o las funciones de ópera que patrocinó el Ayuntamiento de Valencia allá por el mes de julio de 1916 en los Viveros.

Desde la atalaya de la crítica musical se instó constantemente a las fuerzas económicas valencianas a prestar su apoyo para paliar el déficit cultural de la sociedad valenciana. Así lo expresó Gomá en la crítica de un concierto de la *Orquesta Sinfónica de Valencia* dirigido por José Lassalle y con Leopoldo Querol al piano:

“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 (...) No se deben

---

<sup>240</sup> *Diario de Valencia*, 15 de marzo de 1923.

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>241</sup>

### 5.3. Los intérpretes

La crítica musical de la época centraba su foco de atención casi exclusivamente en los intérpretes. Esa fijación posiblemente fuera causa y consecuencia a la vez del criterio imperante entre el público que anteponía el nombre del intérprete a cualquier otro valor artístico.

*In illo tempore* la crítica musical partía de unos *modos* heredados de la crónica musical decimonónica que, en lo que respecta al juicio a los intérpretes, se caracterizaba por la complacencia, el escaso rigor analítico y la ausencia habitual de juicios técnicos e interpretativos. Los musicógrafos valencianos solían ser benevolentes con los intérpretes. Empleaban con ellos un tono respetuoso, fuese la crítica positiva o negativa. Las siguientes palabras suponen una verdadera declaración de intenciones sobre lo que debía ser el ejercicio crítico. Están extraídas de un texto crítico publicado en *La Voz de Valencia*, a raíz de la representación de *Lobengrin* que hizo la compañía del maestro Baratta el 25 de septiembre de 1912:

“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 apesuremos 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>242</sup>

---

<sup>241</sup> *Diario de Valencia*, 1 de marzo de 1923.

<sup>242</sup> *La Voz de Valencia*, 26 de septiembre de 1912.

Por muy negativos que fuesen los comentarios realizados, la crítica musical nunca solía ser hiriente. Valga el siguiente ejemplo para corroborar esta afirmación. Es un comentario extraído de la crítica de Bernardo Morales San Martín al 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>243</sup>

Sólo esporádicamente aparecía alguna crítica dura con el intérprete. Tal vez de las pocas fuera la que Manuel Palau le dedicó al violinista *Zsigeti* (así lo escribe, frente a otros cronistas que redactan *Szigeti*). En su análisis, Palau incide en el apartado técnico, demostrando un conocimiento preciso de la técnica del violín:

“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>244</sup>

Otra crítica excepcionalmente dura fue la publicada el 9 de mayo de 1918 en *El Mercantil Valenciano* con la firma de *Fidelio* (Bernardo Morales San Martín). Se interpretó la ópera *Lohengrin*. El crítico se refiere de esta manera al 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>245</sup>

Certeros debieron ser los comentarios de Fidelio puesto que el crítico de *La Voz de Valencia* (V.A.) afirmaba sin ambages:

---

<sup>243</sup> *El Mercantil Valenciano*, 13 de mayo de 1922.

<sup>244</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 22 de marzo de 1923.

<sup>245</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>246</sup>

Parece que existía un código deontológico tácito entre los críticos musicales de la época que impedía saltarse determinados límites. Resulta extraño encontrar ejemplos de textos de crítica de esta época que ataquen a un intérprete abordando aspectos que excedan la vertiente técnica o interpretativa. Esta línea sólo se traspasa cuando es el propio intérprete, como en el caso anterior, quien infringe primero el código de conducta. Alguna vez se dio la circunstancia de que fuera el propio crítico quien contraviniese ese código. Ocurrió en una crítica que Ignacio Vidal escribió acerca de la actuación de Gaspar Cassadó (violonchelo) y 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* se desmarcó de su línea de actuación habitual con unos frívolos comentarios 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>247</sup>

Es relevante que fueran los mismos compañeros de Ignacio Vidal los primeros en salir a la palestra pública para 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>248</sup> Igualmente, el crítico de *El Pueblo*, en su crónica musical del día 26, juzga negativamente que su colega de *El Mercantil Valenciano* entre a dirimir sobre cuestiones tales como “las melenas y la chajina” de un artista. Son pues los propios críticos quienes ejerciendo la metacrítica tratan de reconducir a aquellos que no cumplen las normas inherentes al quehacer del crítico.

---

<sup>246</sup> *La Voz de Valencia*, 9 de mayo de 1918.

<sup>247</sup> *El Mercantil Valenciano*, 24 de abril de 1917.

<sup>248</sup> *Las Provincias*, 25 de abril de 1917.

En cualquier caso, los críticos eran muy benevolentes con los intérpretes en aquella época y la complacencia era todavía mayor cuando se juzgaba a artistas de renombre. En tales casos, más que ahondar en los valores de la interpretación, los críticos musicales desplegaban toda una batería de hipérbolos, adjetivos superlativos y de expresiones pomposas en un desaforado intento 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 que dicha experiencia causaba en los oyentes, eran los dos aspectos más remarcables de una forma de ejercer la crítica que contribuyó como ninguna otra a la creación y consolidación del mito musical. Podemos corroborar lo dicho con algunos ejemplos de críticas referidas a grandes intérpretes. La clavecinista polaca Wanda Landowska celebró un concierto el 3 de mayo de 1912 en el Teatro Principal, leamos dos extractos de sendas críticas sobre su interpretación:

### *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 conversación. 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>249</sup>

### *La Voz de Valencia*

---

<sup>249</sup> *Las Provincias*, 4 de mayo de 1912.

“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>250</sup>

G.

El mismo tipo de discurso crítico puede observarse en estos textos publicados con ocasión de un concierto del gran intérprete de violín Juan Manén, el 26 de mayo de 1912, en el salón de actos del Conservatorio de Valencia:

#### *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”.<sup>251</sup>

I.V.

#### *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

---

<sup>250</sup> *La Voz de Valencia*, 4 de mayo de 1912.

<sup>251</sup> *El Mercantil Valenciano*, 27 de mayo de 1912.

decir que Manén causó asombro, admiración, verdadero frenesí de entusiasmo y que los aplausos sucedieron sin interrupción durante el concierto”.<sup>252</sup>

Sorprende el grado de paroxismo que alcanzan algunos críticos cuando se trata de juzgar a artistas de la talla del barítono italiano Titta Ruffo, un auténtico ídolo de masas en aquellos tiempos. Reproducimos algunos párrafos de los textos críticos más significativos dedicados a Titta Ruffo tras su actuación en la ópera *I Pagliacci* de Leoncavallo, representada en el teatro Principal de Valencia, el 12 de marzo de 1913:

### *El Mercantil Valenciano*

“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>253</sup>

### *Diario de Valencia*

“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 (...) 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

---

<sup>252</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 27 de mayo de 1912.

<sup>253</sup> *El Mercantil Valenciano*, 13 de marzo de 1913.

profunda en el espectador (...) La concurrencia de pie, aclamó y vitoreó durante largo rato al incomparable artista”.<sup>254</sup>

V.M.

Otro de los artistas capaces de provocar estos *arrebatos* en los representantes la crítica era Arturo Rubinstein. Los fragmentos de los textos periodísticos que hemos seleccionado corresponden a los cuatro 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. Más parecen relatos panegíricos que críticas musicales:

### *Diario de Valencia*

“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>255</sup>

LEOPOLDO MAGENTI CHELVI

---

<sup>254</sup> *Diario de Valencia*, 13 de marzo de 1913.

<sup>255</sup> *Diario de Valencia*, 20 de diciembre de 1916.



“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 *fabla* un calificativo nuevo que aplicar a su ídolo (...), desolado, echóse a llorar. 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 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>256</sup>

D. SINCERUS

El tono y el estilo de este tipo de críticas nos acercan, como decíamos, a la crónica impresionista romántica. Da la sensación de que cualquier intento por describir la magia de esos “momentos especiales” no es más que un intento superfluo puesto que como escribió el crítico de *Las Provincias* “no hay palabras bastantes para indicar lo grandioso que estuvo Rubinstein”.<sup>257</sup> Se entiende, pues, que en este contexto el alarde sea una cualidad interpretativa mucho más valorada que la contención expresiva o el rigor estilístico.

Es extraño encontrar entre las críticas musicales de aquella época textos que analicen con criterio los rasgos técnicos o formales de la interpretación. Uno de los pocos que descubrimos se debe a la pluma de D. SINCERUS y corresponde a la crítica del concierto de Rubinstein celebrado el 18 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

---

<sup>256</sup> *Diario de Valencia*, 19 de diciembre de 1916.

<sup>257</sup> *Las Provincias*, 17 de diciembre de 1916.

potencialidad sonora al pianísimo absoluto, pasando por gradación abundantísima, apenas creíble, y siempre dentro del más puro sonido”.<sup>258</sup>

La faceta técnica de los intérpretes es pues un aspecto descuidado, y muchas veces hasta ignorado, por parte de la crítica musical. Posiblemente, la razón haya que buscarla en la escasa preparación de la mayoría de los críticos musicales. Pocos hay que puedan acreditar una sólida preparación musical, los que lo hacen provienen del ámbito profesional de la música y son, en su mayoría, profesores del conservatorio, compositores o intérpretes. Esa tendencia de la crítica variará, como ya se ha dicho, a partir de la tercera década del siglo XX, sobre todo desde el momento en que personajes de la talla de Manuel Palau se incorporan a la tarea crítica. Las críticas de los conciertos celebrados por Iturbi en 1922 son un ejemplo palmario de la evolución experimentada por parte de la crítica. El texto crítico que Francisco Balaguer publicó en *La Voz Valenciana*, sobre el concierto dado por el pianista de Burriana el 2 de marzo de 1922, evidencia este cambio:

“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>259</sup>

Refrenda esta aseveración el siguiente testimonio: una crítica del concierto que el pianista de Alboraya ofreció el 4 de diciembre en el teatro Olympia, publicada sin firma en el *Diario de Valencia*. En ella, el musicógrafo desgrana pormenorizadamente las virtudes interpretativas del pianista:

“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,

---

<sup>258</sup> *Diario de Valencia*, 19 de diciembre de 1916.

<sup>259</sup> *La Voz valenciana*, 3 de marzo de 1922.

que resuelven momentos *desesperados*, digámoslo así, con sucios fragores amparados por un compasivo pedal”.<sup>260</sup>

La mayor formación general de esta nueva pléyade de críticos se observa también en otros aspectos. Por ejemplo en el conocimiento del repertorio. Fijémonos en este extracto de una crítica que firmó Manuel Palau (*GYNT*):

“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>261</sup>

O en este otro texto de Palau –referido asimismo a un concierto que Iturbi dio el 16 de diciembre ese mismo año- donde 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”.

---

<sup>260</sup> *Diario de Valencia*, 5 de diciembre de 1922.

<sup>261</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 5 de diciembre de 1922.

Sólo algunos críticos se atrevían con comentarios semejantes puesto que únicamente se podían hacer desde un profundo conocimiento de la materia musical. Gomá, por ejemplo, en una crítica del 22 de febrero de 1922, hace una interesante reflexión sobre la idoneidad del programa del concierto ofrecido el día anterior, en el teatro Apolo, por la soprano valenciana María Llácer, el violonchelista Gaspar Cassadó y J. M<sup>a</sup> Franco al piano. 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, discípulo directo de Liszt, era considerado uno de los grandes pianistas de la época y su calidad estaba fuera de cualquier duda, aunque su avanzada edad lo alejaba de repertorios más contemporáneos. Justamente es eso lo que le reprocha Francisco Balaguer, que con su prestigio no divulgue la obra de los autores modernos.

Los críticos musicales incluso se permitían dar consejos a los intérpretes noveles, siempre en tono respetuoso. Encontraban en estos casos un terreno abonado -y de menor riesgo, porque no decirlo- para hacer pedagogía, permitiéndose orientar a los incipientes artistas sobre la técnica instrumental o sobre otros aspectos relacionados con la interpretación. El crítico Latterlia de *El Pueblo* recomienda al joven pianista Leopoldo Querol, en la crítica musical del concierto que este intérprete valenciano ofreció el 15 de febrero de 1919 en la sala Beethoven, lo siguiente:

“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>262</sup>

Gomá, en otra crítica posterior publicada el 13 de mayo, achaca a Querol los mismos defectos:

“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>263</sup>

---

<sup>262</sup> *El Pueblo*, 16 de febrero de 1919.

<sup>263</sup> *Diario de Valencia*, 13 de mayo de 1920.

El consejo iba a veces acompañado de algún comentario técnico preciso. Gomá se permite recomendar al pianista José M<sup>a</sup> Franco que incremente el volumen de sonido del piano en el acompañamiento al violonchelista Gaspar Cassadó, en una 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 la melodía del violonchelo, que resulta, contra lo que pudiera suponerse, deprimida y no exaltada”.<sup>264</sup>

De forma parecida, 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. Palau 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>265</sup>

Los musicógrafos valencianos de aquellos años mostraban un grado de coincidencia elevado en el enfoque crítico con que se juzgaba a los intérpretes. Aunque este enfoque variaba, como acabamos de mencionar, en función de si se trataba de un artista novel o de uno ya consagrado. Se entienden así las licencias que ciertos críticos con algunos intérpretes que comenzaban su carrera artística. Con los intérpretes famosos eso no ocurría, bien por falta de atrevimiento o porque existía una predisposición del crítico favorable sustentada en el recuerdo de actuaciones anteriores. Pero como en todos los órdenes de la vida, siempre hay excepciones. Un crítico osó cuestionar, aunque sólo fuera por una vez, el arte interpretativo del más aclamado pianista de aquellos tiempos, Arturo Rubinstein. Este crítico fue Enrique González Gomá.

---

<sup>264</sup> *Diario de Valencia*, 20 de noviembre de 1919

<sup>265</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 11 de abril de 1923.

Rubinstein ofrecía los días 13, 15 y 17 de diciembre de 1919 una de sus habituales series de conciertos en la ciudad de Valencia. En la crítica del segundo concierto, Gomá ya había mostrado ciertas reservas respecto a la actuación del insigne pianista polaco, anunciando que en la siguiente crónica sería más explícito. Y así sucedió. En la crítica del último concierto, publicada el 18 de diciembre de 1919 en el *Diario de Valencia*, Gomá disecciona – a nuestro entender, de manera honesta y rigurosa- la interpretación de Rubinstein, separando claramente el trigo de la paja. Cuestiona en primer lugar la solidez del juicio de un público que se deja llevar más por artificios efectistas que por la “sinceridad” de la interpretación. Sin desmerecer los muchos méritos artísticos de Rubinstein, Gomá incide en los problemas de “retentiva mecánica y memorística” del pianista, causados posiblemente por la abundancia de conciertos y la consecuente 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”.<sup>266</sup> También la falta de claridad en la ejecución: “la prodigalidad de momentos turbios”, instantes en los que reinaba “una confusión sonora y en que todo, notas y ritmo, desaparecía en imponente torbellino”.<sup>267</sup> Critica también la predisposición de Rubinstein a precipitar el *tempo*, esa “abusiva tendencia a acelerar los movimientos” que imposibilita toda claridad auditiva “y cambia los valores métricos”.<sup>268</sup> Por último, remarca los “eclipses de pureza interpretativa” que no son propios de un artista de la talla de Rubinstein y contrapone esa manera de afrontar la interpretación musical a la “sinceridad interpretativa” de intérpretes como Casals o Risler.<sup>269</sup>

La publicación de esta crítica debió causar un buen revuelo en los ambientes musicales valencianos. Más allá del eco inmediato, es interesante valorar la significación especial que este texto adquiere al

---

<sup>266</sup> *Diario de Valencia*, 18 de diciembre de 1919.

<sup>267</sup> Ídem.

<sup>268</sup> *Diario de Valencia*, 18 de diciembre de 1919.

<sup>269</sup> En junio de 1918 había actuado en Valencia el dúo Pau Casals (violonchelo)-Eduardo Risler (piano), ofreciendo dos conciertos en el teatro Principal. Gomá debía guardar en la memoria el recuerdo de las actuaciones de este dúo cuando escribió la crítica referida a Rubinstein porque realiza un juicio paralelo entre ambas interpretaciones.

analizarlo desde la perspectiva actual. Su lectura aporta claves importantes y suscita la necesaria reflexión sobre el papel del crítico ante los grandes intérpretes. Resulta sorprendente -dada la veneración que los críticos (incluido el propio Gomá) y el público valenciano sentían por Rubinstein- el modo de proceder de este cronista musical. Nadie antes había cuestionado las maneras interpretativas del pianista polaco. ¿A qué se debió el cambio de postura de Gomá? ¿Fue una crítica negativa coyuntural o significó un giro copernicano en el proceder de Gomá? Desconocemos la respuesta. Sabemos, sin embargo, que al menos durante la siguiente comparecencia de Rubinstein en Valencia (el año 1922) Gomá no volvió a firmar ninguna crítica.

La crítica referida a los géneros musicales cantados presenta algunas peculiaridades que le conceden un carácter específico. Los textos denotan un conocimiento mayor del medio expresivo canoro que del instrumental; posiblemente, porque los críticos musicales están más habituados, por tradición cultural, al lenguaje de la ópera y la zarzuela. En el juicio 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; en otras ocasiones, las posturas están encontradas. La discrepancia viene motivada generalmente por la disparidad de criterio sobre el estilo de canto.

Es curioso que la controversia se centre casi exclusivamente en la voz de tenor. No había polémica, sin embargo, respecto a las otras voces y solo se valoraba de ellas su mayor o menor calidad, o sus rasgos vocales y estilísticos más característicos. 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 con una línea de canto diferente. Los críticos, por su parte, reprochaban la obcecación de un público que no sabía desprenderse del gusto por el vozarrón y los efectismos vocales.

La actuación en el Teatro Principal del tenor italiano Giuseppe Anselmi en la temporada de 1916 sirvió para avivar esta polémica. El cantante siciliano, uno de los más cotizados de la época, se presentó al público valenciano un 29 de enero de 1916 en el papel protagonista

de *Manon* de Jules Massenet. Anselmi tardó en ganarse el favor del público dado que su voz era de tenor ligero. Los representantes de la crítica musical valenciana reflejaron el descontento de una parte del público en el estreno del tenor. Dicha reacción era de esperar dado que Anselmi poseía una voz de tenor lírico ligero. Frente a la postura del respetable, la opinión de la crítica fue unánime: se trataba de un cantante de depurada técnica vocal que concedía una gran importancia a la vertiente teatral del personaje.

Los textos críticos publicados sobre las diversas actuaciones de Anselmi describen muy bien la evolución de un proceso que arranca con la incompreensión inicial de los espectadores y acaba con el reconocimiento del tenor italiano por parte del público a causa de su gran técnica vocal y de sus excelentes dotes artísticas.

### *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>270</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 (...) Todas estas cualidades artísticas de Anselmi, que aparecen

---

<sup>270</sup> *La Voz de Valencia*, 30 de enero de 1916.



siempre amalgamadas con admirable fusión y espontaneidad suma, fueron muy celebradas y aplaudidas. Sólo la voz fue discutida (...)”<sup>271</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>272</sup>

La actitud reacia del público con Anselmi quedó definitivamente vencida con la segunda actuación del tenor, cantando *La Bohème* de Puccini. Así lo testifica Ignacio Vidal de *El Mercantil Valenciano* en una crítica que refleja las apreciaciones de un público que, según él, “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 también con sus facultades de voz, digan lo que quieran los que todo lo subordinan a los calderones y a un extraordinario *fiato*.”<sup>273</sup>

El gusto *tremendista* de un sector mayoritario del público valenciano por los alardes de fuerza y bravura en materia canora quedó acuñado por la crítica como un cliché recurrentemente utilizado. Muchos más

---

<sup>271</sup> *El Mercantil Valenciano*, 30 de enero de 1916.

<sup>272</sup> *Las Provincias*, 30 de enero de 1916.

<sup>273</sup> *El Mercantil Valenciano*, 3 de febrero de 1916.

episodios lo demuestran. Uno de ellos nos remite al tenor Hipólito Lázaro y a su primera actuación en el Teatro Principal, el 11 de mayo de 1923, con la famosa ópera *Aida* de Giuseppe Verdi. Lázaro empezó con una línea de canto refinada y sutil, pero pronto escucho las primeras recriminaciones desde las butacas. A diferencia de Anselmi, el tenor catalán no se mantuvo firme en sus criterios estéticos y acabó plegándose a los requerimientos de un sector del público que le demandaba lo de siempre: agudos y calderones. Los cronistas se encargaron de subrayar esta circunstancia:

### *La Correspondencia de Valencia*

“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 áspera. Ello hizo que el público manifestara al señor Lázaro que no era el tipo de tenor para él deseado.

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>274</sup>

GYNT

### *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>275</sup>

---

<sup>274</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 12 de mayo de 1923.

<sup>275</sup> *Las Provincias*, 12 de mayo de 1923.

“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>276</sup>

Hemos citado a Anselmi y Lázaro porque son dos casos paradigmáticos que evidencian los habituales desencuentros entre crítica y público, pero hubo otros grandes tenores que dejaron huella en la sociedad y en la prensa valencianas. Francisco Viñas tuvo un gran predicamento entre los diletantes valencianos gracias sobre todo a sus interpretaciones de *Lohengrin* y del resto del repertorio wagneriano. Su momento de mayor apogeo aconteció en la primera quincena del siglo XX. Otro joven tenor que concitó la atención de la crítica y del público fue Giacomo Lauri-Volpi. Irrumpió en la escena valenciana a principios de los años veinte de la anterior centuria y pronto se hizo acreedor de un gran prestigio en la prensa valenciana. En una crítica anónima de *Las Provincias*, referida a la representación de *Rigoletto* del 13 de mayo de 1921, se describía así su técnica canora:

“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. Ya usa Lauri-Volpi las suavidades del falsete, ya abre la nota con un calor y una intensidad maravillosos; 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>277</sup>

De entre las demás voces, la crítica musical valenciana sentía verdadera veneración –como ya hemos mencionado– por el barítono

---

<sup>276</sup> *Diario de Valencia*, 12 de mayo de 1923.

<sup>277</sup> *Las Provincias*, 14 de mayo de 1921.

Titta Ruffo. De esta misma tipología vocal eran Domenico Viglione-Borguese y Ricardo Stracciari, dos extraordinarios cantantes que pisaron la escena valenciana durante este tiempo. Del primero reseñaremos un apunte entresacado del texto crítico publicado en el *Diario de Valencia* con motivo de la representación de *Rigoletto* en el teatro Principal, el 4 de mayo de 1913:

“El *clou* 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>278</sup>

Ricardo 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*. De él decía Lauri-Volpi que tenía una voz con “la dulzura, el terciopelo y la vastedad de sus estupendas vibraciones”.<sup>279</sup> Los críticos valencianos coincidieron en esa apreciación. El de *La Correspondencia de Valencia* hablaba así 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>280</sup>

Respecto a las voces de mujer, la prensa valenciana de principios del siglo XX certificó, a través del ejercicio crítico, la existencia de una extensa nómina de sopranos y mezzosopranos.

Entre las voces que más destacan, en los primeros años de este período, está la famosa soprano española de coloratura María Barrientos. Este es el retrato técnico-artístico que de ella hace el cronista del *Diario de Valencia* en una crítica de *Il Barbiere di Siviglia* del 24 de enero de 1913:

---

<sup>278</sup> *Diario de Valencia*, 5 de mayo de 1913.

<sup>279</sup> Revista RITMO, n° 532. Madrid, abril de 1983.

<sup>280</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 11 de noviembre de 1915.

“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 ligero 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>281</sup>

Otra soprano ligera española que triunfó por estos lares fue Ángeles Ottein. Ignacio Vidal, en su crítica de *Rigoletto*, ópera representada el 17 de enero de 1916 en el teatro Principal, escribía lo siguiente de ella:

“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>282</sup>

Otra eminente voz femenina fue la de la soprano ligera Graziella Pareto. En una crítica anónima de la *Correspondencia de Valencia* se dice de ella que “su privilegiada garganta no encuentra dificultades en los picados”.<sup>283</sup> En otra crítica publicada días más tarde en *La Voz de Valencia* se detallan los rasgos interpretativos de la soprano. El texto se refiere a la representación de *Rigoletto* y ensalza 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>284</sup>

---

<sup>281</sup> *Diario de Valencia*, 25 de enero de 1913.

<sup>282</sup> *El Mercantil Valenciano*, 18 de enero de 1916.

<sup>283</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 11 de noviembre de 1915.

<sup>284</sup> *La Voz de Valencia*, 15 de noviembre de 1915.

Pero sin duda alguna, fue la soprano valenciana María Llácer quien se convirtió durante estos años en la cantante fetiche de los críticos valencianos. La siguiente crítica anónima publicada en *Las Provincias* aporta un perfil técnico-interpretativo de la artista valenciana:

“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>285</sup>

La soprano francesa Genoveva Vix fue otra de las figuras que recaló por aquellos años en los escenarios valencianos. Su mejor interpretación, al parecer de la crítica, la ofreció en la ópera *Manon Lescaut* de Massenet, el 1 de noviembre de 1919, teatro Apolo. En el siguiente apunte crítico, el anónimo cronista musical de *Las Provincias* refleja el triunfo del arte sutil y depurado de Vix, ante un público que como ya sabemos era más partidario de un estilo de canto sustentado en la fuerza de los pulmones:

“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 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>286</sup>

---

<sup>285</sup> *Las Provincias*, 1 de noviembre de 1919.

<sup>286</sup> *Las Provincias*, 2 de noviembre de 1919.

La crónica de *El Pueblo* del mismo evento insistía igualmente 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>287</sup>

La valoración del cometido artístico de los cantantes de zarzuela seguía unos cauces diferentes. En las críticas de zarzuela 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, aunque no era un factor tan determinante como en la ópera. Gracias a su capacidad para la caracterización cómica o dramática se ganaron al público y a la crítica intérpretes como Ernesto Hervás o Clarita Panach.

Los directores de orquesta tampoco gozaban entonces de la consideración social y del reconocimiento profesional que tenían los *divos* de la ópera o los grandes concertistas. Su posición en el escalafón musical distaba mucho de la que ocupan hoy en día. Durante esta etapa 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. Enrique Fernández Arbós y Juan Lamote de Grignon tuvieron bastante presencia en la prensa al ser los directores titulares de las dos orquestas sinfónicas que más veces nos visitaron durante este tiempo, pero fueron los tres últimos quienes gozaron de un mayor protagonismo, debido a que vincularon su actividad profesional a Valencia. Y junto a ellos, por un motivo absolutamente fortuito, Edoardo Mascheroni.

---

<sup>287</sup> *El Pueblo*, 2 de noviembre de 1919.

La representación de *Il Barbiere di Siviglia* que Mascheroni debía dirigir a beneficio del Hospital se vio afectada una huelga que secundaron los músicos. Para poder llevar a cabo la función, el director italiano decidió acompañar al piano a los cantantes (junto con el maestro Sabater que tocó el harmonium). Durante los días previos y los inmediatamente posteriores a la representación, que se celebró el 10 de febrero de 1912, Mascheroni fue el centro de la polémica al decidir finalmente representar la ópera de la forma en que se hizo. No obstante, más allá de estos hechos, 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>288</sup> Este maestro de ópera milanés (1852-1941) dirigió en los principales teatros italianos y fue el responsable musical de algunos de los estrenos operísticos más 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>289</sup>

En una función de ópera o zarzuela, la labor del director de orquesta era escasamente resaltada por la crítica periodística. Encontrar un titular referido al director de orquesta como éste: “Bellezza ovacionado”, resulta casi imposible.<sup>290</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>291</sup>

La mayoría de los maestros de orquesta trabajaban como directores y concertadores. 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

---

<sup>288</sup> RICART MATAS, F.: *Diccionario biográfico de la música*, Ed Iberia, Barcelona, 1986, p. 649.

<sup>289</sup> BUENO CAMEJO F. C.: *Historia de la Ópera en Valencia...*, *Op. cit.*, p. 22.

<sup>290</sup> *El Pueblo*, 7 de enero de 1916.

<sup>291</sup> *El Mercantil Valenciano*, 1 de noviembre de 1919.



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>292</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>293</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:

“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>294</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. Destacamos en este grupo -aparte de los casos citados- a Bartolomé Pérez Casas que terminaría siendo designado director de la *Orquesta Nacional de España* en 1943.

Hubo también directores de orquesta que 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 de Valdivia y Pablo Gorgé Soler. El primero de ellos fue una de las batutas más habituales en los fosos de los teatros valencianos. Formado en el Conservatorio del Liceo, este director de orquesta barcelonés es autor de la ópera “Lo desengany”, estrenada el 12 de junio de 1885 en el Liceo de Barcelona.<sup>295</sup> Baratta alternaba el papel de director de orquesta con el de empresario de

---

<sup>292</sup> RICART MATAS, F.: *Diccionario biográfico...*, *Op. cit.*, p. 893.

<sup>293</sup> *Ídem*, p. 1072.

<sup>294</sup> MARCO, T.: *Historia de la música española. Siglo XX*. Alianza Ed.; Col. Alianza Música, nº 6, Madrid, 1983, p. 105.

<sup>295</sup> BUENO CAMEJO F. C.: *Historia de la Ópera en Valencia...*, *Op. cit.*, p. 22.

modestas compañías de ópera y zarzuela en sus innumerables periplos por la geografía española.

El maestro alicantino Pablo Gorgé articuló a su alrededor una compañía de ópera y zarzuela familiar:

“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>296</sup>

Siete de los ocho hijos de Pablo Gorgé se dedicaron activamente al teatro lírico. Solo tres de ellos destacaron: Ramona Gorgé (soprano), Concha Gorgé (contralto en el género operístico y tiple cómica en la zarzuela) y Pablo Gorgé Samper (bajo). Pero 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. La compañía continuó su andadura, a pesar de todo, con Pablo Gorgé (hijo) al frente.

Sólo los directores vinculados a la dirección continuada de una orquesta merecían un tratamiento en la prensa un poco más destacado. Es el caso del maestro Arbós, titular de la *Orquesta Sinfónica de Madrid*; de Lamote de Grignon que dirigió varios años la *Orquesta Sinfónica de Barcelona*; de Saco del Valle con la *Orquesta Sinfónica de Valencia*; o del mismo Eduardo López-Chavarri al frente de la *Orquesta de Cámara de Valencia*. Estos dos últimos tuvieron una presencia frecuente en la prensa local como directores titulares de las dos formaciones orquestales valencianas estables de aquellos años.

Ignacio Vidal de *El Mercantil Valenciano*, en la crónica del concierto inaugural de la *Orquesta Sinfónica de Valencia*, describió con

---

<sup>296</sup> *Ídem.*, p. 27.

unos breves trazos y de manera elogiosa el perfil del director titular de esa formación, Arturo Saco del Valle:

“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>297</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:

“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>298</sup>

Dicha cuestión, que al principio se puso de manifiesto de forma solapada, fue adquiriendo cada vez mayor prominencia en los comentarios de los críticos 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 quitó 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 hacía un repaso de la vida musical en la Valencia de aquel tiempo, criticando indirectamente a Saco del Valle al afirmar que siempre se valora más lo de fuera.

---

<sup>297</sup> *El Mercantil Valenciano*, 14 de mayo de 1916.

<sup>298</sup> *Las Provincias*, 14 de mayo de 1916.

También Gomá reclama continuidad en el trabajo de la *Orquesta Sinfónica de Valencia*. Así lo expresa en la crítica del concierto que ofrecieron Arturo Saco del Valle y la citada formación orquestal en el teatro Apolo el 17 de mayo de 1920:

“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>299</sup>

Se lamentaba Gomá de 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. Tales requisitos no se daban en esos momentos y tardarían en darse. El propio Gomá se reafirmaba en esta idea tres años más tarde, en la crítica del concierto ofrecido por el maestro José Lassalle, el pianista valenciano Leopoldo Querol y la *Orquesta Sinfónica de Valencia*:

“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 constante, bajo idéntica batuta, camino único que lleva a lo que se llama *virtuosidad de conjunto*”.<sup>300</sup>

La labor de López-Chavarri como director de orquesta fue juzgada de manera desigual, según el sector de la crítica que se tratara. Como muestra de una crítica positiva reproducimos las palabras que Garcillán, compañero de redacción y a la sazón crítico musical de *Las*

---

<sup>299</sup> *Diario de Valencia*, 18 de mayo de 1920.

<sup>300</sup> *Diario de Valencia*, jueves 1 de marzo de 1923.

*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>301</sup>

Leamos ahora una opinión crítica muy diferente. *A. DE V.* (Adolfo de Velasco) escribe sobre la faceta de López-Chavarri como director de la *Orquesta de Cámara de Valencia* en los siguientes términos:

“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>302</sup>

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. El texto que vamos a exponer representa el juicio crítico más directo y descarnado de cuantos hemos podido recopilar en el rastreo de las críticas musicales publicadas en la prensa valenciana de aquel periodo. Sin tapujos, Adolfo de Velasco nos ofrece una instantánea demoledora de la cultura musical valenciana de aquellos años y de sus principales agentes, no en vano ataca a tres de sus

<sup>301</sup> *Las Provincias*, 15 de diciembre de 1915.

<sup>302</sup> *Diario de Valencia*, 8 de julio 1916.

pilares principales: los directores de la Orquesta Sinfónica, Orquesta de Cámara y Banda Municipal de Valencia, que son respectivamente Arturo Saco del Valle, Eduardo López-Chavarri y Luis Ayllón. En este caso, no hay miedo a juzgar, como diría Adorno.

El tono del artículo va *in crescendo* a medida que se avanza en la lectura del texto y el crítico, con su pluma que más bien parece guadaña, va despedazando uno a uno 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>303</sup>

ADOLFO DE VELASCO

Si era poco habitual en el ejercicio crítico valorar a los directores, todavía resultaba más extraño descubrir en las críticas referencias individualizadas a los componentes de un conjunto musical, sobre todo si la formación contaba con un número elevado de intérpretes. En esos casos, se hacía un juicio colectivo. Así ocurrió durante esta época con las actuaciones de formaciones sinfónicas (*Orquesta Sinfónica de Valencia*, *Orquesta Sinfónica de Madrid* u *Orquesta Sinfónica de Barcelona*), formaciones de cámara (*Orquesta de Cámara de Valencia*) o coros (*Coro de la Capilla Sixtina*), por nombrar algunos de los conjuntos más importantes.

---

<sup>303</sup> *La Voz de Valencia*: “De Música”, artículo de Adolfo de Velasco, 26 de agosto de 1916.

Sólo muy eventualmente, cuando había una intervención solista importante, se nombraba al intérprete. Como en esta ocasión en la que el crítico Garcillán remarca el papel realizado por tres de los componentes de la orquesta. El texto alude al concierto inaugural de la *Orquesta de Cámara de Valencia*:

“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>304</sup>

Cuando se trataba de grupos de cámara con pocos componentes era normal hallar comentarios específicos destinados a cada uno de los intérpretes. Dos ejemplos nos servirán para mostrar al lector cuál era el tipo de crítica que se realizaba en estos casos. Fueron dos de los conciertos más importantes promovidos por la Sociedad Filarmónica de Valencia: el del *Cuarteto de cuerda Petri* con el que se inauguró la Sociedad Filarmónica y el del dúo integrado por el violonchelista Pau Casals y el pianista Eduardo Risler. Este último concierto fue considerado por la crítica el acontecimiento más importante ocurrido en el ámbito de la música de cámara de la época, no en vano reunía a dos “eminencias mundiales”.

El *Cuarteto Petri* de cuerda de Dresde recibió el encargo de inaugurar la Sociedad Filarmónica con un concierto que culminaba el anhelo tan largo tiempo esperado de los melómanos valencianos:

“Por primera vez en Valencia, el genuino espíritu de la música alemana *de Cámara*, interpretada por admirables artistas alemanes, hacía que pudiesen palpitar nuestros corazones al ritmo y a la condición *verdaderos* de las grandes obras de Haydn, Schubert y Beethoven (...) 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>305</sup>.

De forma tan solemne arrancó Eduardo López-Chavarri la crónica dedicada a esta inauguración. Unas líneas más adelante, el cronista

---

<sup>304</sup> *Las Provincias*, 15 de diciembre de 1915.

<sup>305</sup> *Las Provincias*, 20 de febrero de 1912.



musical de *Las Provincias* detallaba las excelencias interpretativas del ilustre cuarteto mediante unos livianos apuntes, pocos pero suficientes para evidenciar un profundo conocimiento de la materia:

“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>306</sup>

Al igual que López-Chavarri, Gomá también supo discernir las cualidades musicales de este grupo:

“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>307</sup>

Los dos conciertos programados de Casals y Rísler, para el 27 y 29 de junio de 1918, fueron precedidos de una fuerte campaña publicitaria. Citamos, como muestra, el texto publicado en *Las Provincias*, 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 (...) Y es que pocas veces se dará el caso de reunir en una audición dos eminencias de la categoría de Rísler 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 Rísler interpretarán las sonatas más célebres de Beethoven (...) Al referirnos a los conciertos por Casals y Rísler 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*

---

<sup>306</sup> *Ibíd.*

<sup>307</sup> *La Voz de Valencia*, 20 de febrero de 1912.

*liberal* y *La Publicidad*, por no hacer interminable la relación, hablando de la labor realizada por Pablo Casals y Eduardo Risler, en términos inusitados, fue algo grandioso: fue la consagración del genio a Beethoven, la apoteosis de sus dos excelsos intérpretes”.<sup>308</sup>

El anónimo cronista de *Las Provincias* (aunque el estilo y el tono indican que la escribió López Chavarri), en la crítica del primer concierto de Casals y Risler, recalcó la gran 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 Risler?

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 a Risler y a 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 (...) 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 Risler.

La mejor prueba de lo maravilloso del concierto de ayer, fue que pareció corto y que entusiasmó en gran manera al público (...) 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

---

<sup>308</sup> *Las Provincias*, 23 de junio de 1918.

tema de Mozart, y Sonata en la mayor. Algunas de estas obras las hemos oído a 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 a la divinidad del arte, la sencilla y profunda expresión de *gracias*".<sup>309</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:

"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 (...) Señalar detalladamente como interpretaron anoche el bellísimo programa sería, si la extensión de esta gacetilla, forzosamente lo permitiese, escribir una exaltada colección de elogios".<sup>310</sup>

El texto crítico de *Fidelio* (Bernardo Morales San Martín) en *El Mercantil Valenciano* coincide con la línea argumental de los críticos anteriores:

---

<sup>309</sup> *Las Provincias*, 28 de junio de 1918.

<sup>310</sup> *Diario de Valencia*, 28 de junio de 1918.

“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.”<sup>311</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), remarca el talento musical de sus dos intérpretes 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 Faurée (sic), y la religiosidad grandiosa con Bach, y la justeza de dicción con Saint-Saens”.<sup>312</sup>

El diario *El Pueblo* publicó una crítica musical sin firma. El texto sigue los mismos derroteros de las demás críticas y recalca la extraordinaria calidad y honradez interpretativa de ambos artistas, aventurando que quizás nunca vuelva a oírse una Interpretación igual en Valencia:

“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

---

<sup>311</sup> *El Mercantil Valenciano*, 28 de junio de 1918.

<sup>312</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 30 de junio de 1918.

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>313</sup>

#### 5.4. Los compositores

A diferencia de lo que ocurre con la ópera, donde es evidente la tendencia filowagneriana de los críticos musicales valencianos, no existen testimonios pertinentes en la prensa que revelen las preferencias de estos críticos respecto a los compositores sinfónicos o que escriben música de cámara.

En una crítica publicada en *El Pueblo*, con motivo de la presentación del *Trío Valencia*, el cronista reconoce arbitrariamente 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>314</sup>

Cualquier aficionado a la música de medio pelo añadiría a esta lista los nombres de otros grandes compositores, al igual que posiblemente borraría de ella alguno no tan significativo. En todo caso, el anónimo musicógrafo de *El Pueblo* concluye su texto crítico con otra lúcida aseveración: “el espíritu meridional se alegra con Mozart, se sublima con Beethoven, y se exalta con los compositores románticos”.

---

<sup>313</sup> *El Pueblo*, 28 de junio de 1918.

<sup>314</sup> *El Pueblo*, 4 de marzo de 1921.

López-Chavarri, al describir el ambiente musical sinfónico de la Valencia de principios del siglo XX, señalaba que se circunscribía básicamente a las sinfonías de Beethoven, bastante menos a las de Mozart y a determinadas oberturas de Wagner.<sup>315</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. Sin embargo, a medida que fueron avanzando los años, la nómina de compositores programados fue aumentando. Se incrementaron las obras románticas en el repertorio sinfónico, destacando cada vez más la presencia de oberturas de Wagner en los programas de concierto, lo cual revela la enorme influencia de este autor en aquel contexto sociomusical.

Las referencias a compositores más antiguos, pertenecientes al renacimiento o al barroco, o a corrientes musicales más contemporáneas -encarnadas por Debussy, Ravel, o Strawinsky- apenas se dan en la prensa de estos años. 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 de gran valor.

De cualquier modo, las críticas musicales denotan un elevado nivel de desconocimiento por parte de los musicógrafos sobre la obra de los compositores coetáneos. Pocos críticos se atreven a emitir juicios de valor al respecto. Para ellos este es un terreno muy poco trillado y ante la duda, mejor ser cautelosos.

La mayoría de los que escribían de ópera eran seguidores del pensamiento estético-musical de Ricardo Wagner. Al menos, eso parece inferirse de los innumerables textos (críticas, artículos, crónicas,

---

<sup>315</sup> Berenguer, E.: *Eduardo L. Chavarri y la música valenciana*, *Op. cit.*, pp.9-10.

etc.) referidos a este compositor que encontramos en la prensa de la época. Por citar solo algunos ejemplos, nombraremos tres textos que corresponden al estreno de *Tannhauser* en el teatro Apolo de Valencia, el 7 de noviembre de 1919. El primer texto publicado en *La Voz Valenciana* (sin firma) califica a Wagner como “el coloso del siglo XIX”, el compositor que alcanzó “las más altas cimas de la humana perfección”.<sup>316</sup> El segundo de V.M. (Vicente Marín) en el *Diario de Valencia* se refiere a Wagner como “genio de la música”.<sup>317</sup> Del tercer texto crítico seleccionado, rubricado por *Fidelio* en *El Mercantil Valenciano*, transcribimos unos fragmentos que denotan la misión orientadora e interpretativa que cuando se trataba de las obras de Wagner solían ejercer los críticos valencianos:

“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 Zurich por republicano; silbadas ambas en París con encarnizamiento, fueron abriéndose paso gradualmente conforme iban traduciéndose 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 (...) 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>318</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 publicaron asiduamente crónicas sobre este

---

<sup>316</sup> *La Voz Valenciana*, 8 de noviembre de 1919.

<sup>317</sup> *Diario de Valencia*, 8 de noviembre de 1919.

<sup>318</sup> *El Mercantil Valenciano*, 8 de noviembre de 1919.

autor firmadas por el eximio tenor, Francisco Viñas. *Las Provincias*, *Diario de Valencia* y *La Correspondencia de Valencia* contaron con la colaboración especial del artista español.

Detrás de Wagner, en el orden de preferencia de los críticos musicales valencianos, estaba Giuseppe Verdi. Después, los franceses (Gounod, Bizet, Massenet y Saint-Saëns), los belcantistas (Bellini y Donizetti), los veristas (Leoncavallo y Mascagni, con Puccini al frente) y otros autores tradicionales para el público de Valencia como Rossini y Meyerbeer.

Verdi era un compositor “profundamente respetado y querido”, en opinión de Francisco Bueno.<sup>319</sup> De todas sus óperas, 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 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>320</sup>

Acerca de los veristas y sobre Giacomo Puccini, su representante más reconocido, había división de opiniones entre los críticos. Muchos de ellos admiraban la pulsión melódica y los hallazgos armónicos de su música, al tiempo que percibían la emoción visceral y dramática que emana de sus óperas, pero en ningún caso le otorgaban un rango similar al de Wagner o Verdi. Un crítico anónimo de *La Voz Valenciana* 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

---

<sup>319</sup> BUENO CAMEJO F. C.: *Historia de la Ópera en Valencia...*, *Op. cit.*, p. 33.

<sup>320</sup> *La Voz Valenciana*, 6 de noviembre de 1919.



las cuerdas de los violines, con esa habilidad de un compositor tan delicado y tan teatral”.<sup>321</sup>

Por otra parte, entre algunos críticos de la época existía la consideración de que los compositores veristas eran menospreciados en cuanto a su valía artística. 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 siguiente crítica referida a una representación de *Tosca* que se escenificó el 31 de octubre de 1919 en el teatro Apolo:

“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 señala 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”.<sup>322</sup>

El estreno de una nueva ópera de Pietro Mascagni durante este período 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* resaltó en ella el “deseo de reproducir el estilo de la antigua ópera italiana; arias, cadencias, recitados con un estilo moderno que

---

<sup>321</sup> *La Voz Valenciana*, 7 de noviembre de 1919.

<sup>322</sup> *El Mercantil Valenciano*, 1 de noviembre de 1919.

desorientaba al público”.<sup>323</sup> La crítica de Quintana en *El Mercantil Valenciano* incidió sobre los mismos aspectos, considerándola muy por debajo de su obra más conocida, *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 (...) ¿Quiere esto decir que es *Le Maschere* una obra de poco mérito? No (...) Tiene sobre todo un sabor clásico”.<sup>324</sup>

Los cronistas musicales de los otros diarios se manifestaron en parecidos términos. El cronista anónimo de *La Correspondencia de Valencia* manifestó que esta obra no resistía comparación posible con *Caballería rusticana*. Salvador Ariño, del diario *El Pueblo*, insistió en la misma idea, recalcando que la representación de *Le Maschere* suponía el estreno de esa ópera en España. Hubo, sin embargo, dos críticos discrepantes que por encima de cualquier otra consideración subrayaron los logros musicales de *Le Maschere*: Dorin de *La Voz de Valencia* y Gustavo Conde del *Diario de Valencia*.

Los compositores belcantistas tampoco gozaban entonces del crédito que antaño habían tenido entre la crítica periodística valenciana. Prueba de ello son las siguientes opiniones expresadas por los cronistas del *Diario de Valencia* y *Las Provincias* sobre Donizetti y su ópera *La favorita*. Ambas se refieren a la representación de esta obra celebrada el 13 de mayo de 1923. El crítico del *Diario de Valencia* la tilda de “vieja ópera” y dice que es “a ratos tolerable y entretenida y en otros de una máxima banalidad”.<sup>325</sup> El de *Las Provincias* recurre a un comentario del crítico francés Teófilo Gautier escrito con motivo del estreno de *La favorita* en París:

“Se cantó anteanoche *La favorita* (...) Diremos que es un caso de supervivencia bien digno de ser notado (...) 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*

---

<sup>323</sup> *Las Provincias*, 14 de marzo de 1917.

<sup>324</sup> *El Mercantil Valenciano*, 14 de marzo de 1917.

<sup>325</sup> *Diario de Valencia*, 15 de mayo de 1923.

*brillantez*, pero hállanse a cada paso melodías de pacotilla, frases usadas y triviales y cierta negligencia precipitada”.<sup>326</sup>

La misma sensación de anacronismo la experimenta un amplio sector de la crítica con autores como Bellini o Meyerbeer. Sobre *La Africana*, ópera de este último, llega a decir Salvador Ariño:

“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>327</sup>

Todo parecía indicar que a la *grand opéra*, encarnada sobre todo por Giacomo Meyerbeer, le había llegado su fecha de caducidad. Aunque tampoco los autores que estrenaban en ese momento gozaban de gran predicamento entre la crítica y el público. Hemos hablado de la pobre acogida de *Le Maschere* de Mascagni, algo similar ocurrió con *Thais*, la nueva ópera de Jules Massenet, cuyo estreno en Valencia aconteció el 4 de noviembre de 1919. Quizás el crítico de *El Mercantil Valenciano* fue quien mayor disconformidad mostró con el nuevo trabajo compositivo del autor galo. Massenet sale malparado de la comparación con los otros grandes compositores de ópera franceses y solo destaca de su producción dos títulos: *Manon* y *Werther*

“Pertenece *Thais* a la numerosa serie de óperas de Massenet que sin rayar en lo extraordinario, tampoco tocan en lo vulgar (...) Verdaderas obras maestras como *Manon* y *Werther* (...) 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 grandeza orquestal de Saint-Saëns. 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 (...) *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

---

<sup>326</sup> *Las Provincias*, 15 de mayo de 1923.

<sup>327</sup> *El Pueblo*, 16 de mayo de 1923.

que conoce todos los procedimientos y al artista de extremada sensibilidad”.<sup>328</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:

“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 ampulosas y de escasa médula; a los ingeniosos conceptos, la trivialidad con petulante máscara”.<sup>329</sup>

El cronista de *La Voz Valenciana*, E.B., coincide con la opinión de los anteriores musicógrafos en señalar que *Thais* no estaba entre las mejores obras de Massenet. Más benevolentes fueron en cambio las críticas de *La Correspondencia de Valencia*, *El Pueblo* y *Las Provincias*. La crónica publicada en este último rotativo aportó algunos datos de interés como el origen etimológico del nombre *Thais*, “nombre griego que se aplica a un género de mariposas” y que en esta ópera identifica a “una cortesana egipcia, cuya conversión al cristianismo fue narrada por un obispo de Rennes hacia el siglo XII”.<sup>330</sup>

Además de *Le Maschere* (1917) de Pietro Mascagni y *Thais* (1919) de Jules Massenet, otras tres óperas de autores extranjeros se estrenaron en Valencia durante el período que abarca de 1912 a 1923: *Tristan e Isolda* (1913) de Ricardo Wagner, que ha sido ya analizada en otro capítulo de este libro, *Il Segreto di Susanna* (1920) de Ermanno Wolf-Ferrari (un *intermezzo*) y *Parsifal* (1920) de Wagner. Nos resta comentar estos dos últimos estrenos.

La crítica periodística valenciana acogió positivamente el estreno de *Il Segreto di Susanna* de Ermanno Wolf-Ferrari que tuvo lugar 30 de abril de 1920. El musicógrafo de *Las Provincias* destacó que se trataba de “un delicado poema, gracioso, ligero, en donde la sencillez de la

---

<sup>328</sup> *El Mercantil Valenciano*, 5 de noviembre de 1919.

<sup>329</sup> *Diario de Valencia*, 5 de noviembre de 1919.

<sup>330</sup> *Las Provincias*, 5 de noviembre de 1919.

acción está sostenida por una música muy bien hecha”.<sup>331</sup> El de El Mercantil Valenciano resaltó la modernidad de la obra, aun reconociendo que seguía “los cánones de la clásica escuela italiana”.<sup>332</sup> La crónica anónima, como las anteriores, de El Pueblo recalcó la modernidad del autor y señaló la calidad de una obra “de melodía inspirada y orquestada con aire singular”.<sup>333</sup>

El estreno de la ópera *Parsifal* de Wagner 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 podemos valorar la incidencia que tuvo en el ámbito de la crítica musical valenciana. A juzgar por la información que disponemos, *Parsifal* tuvo que estrenarse en el teatro Apolo entre los días 16 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 temporada de ópera a cargo de la compañía de María Llácer y Ercole Casali en las fechas señaladas. Entre las obras que esta compañía tenía previsto representar figuraba *Parsifal*, en lo que supondría su estreno en Valencia. Sabemos además que tuvo que ser antes del 30 de octubre de 1920 puesto que, según consta en los archivos del Teatro Gayarre de Pamplona, esta compañía realizó ese mismo día la inauguración de su temporada en el coliseo navarro con *La Walkyria*.

En el apartado de ópera española, dos obras acapararon el máximo interés en este periodo: *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, causó un gran impacto entre la crítica y el público de Valencia.

La crítica periodística autóctona, a diferencia de lo sucedido con *El amor brujo*, la última obra estrenada de Falla, aclamó unánimemente el valor artístico de *La vida breve*. La crónica de *Las Provincias* remarca el

---

<sup>331</sup> *Las Provincias*, 1 de mayo de 1920.

<sup>332</sup> *El Mercantil Valenciano*, 1 de mayo de 1920.

<sup>333</sup> *El Pueblo*, 1 de mayo de 1920.

nuevo estilo musical que aporta esta obra y contrapone su discurso musical a la música rancia que mayoritariamente se hace en España en ese momento:

“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”.<sup>334</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”.<sup>335</sup>

La crítica anónima publicada en *La Correspondencia de Valencia* resalta igualmente el carácter profundamente español de esta ópera, destacando que su música huye del aplauso fácil, “dejándose llevar de su inspiración y escribiendo sentidas páginas musicales que llegan a lo

---

<sup>334</sup> *Las Provincias*, 9 de febrero de 1916.

<sup>335</sup> *El Mercantil Valenciano*, 9 de febrero de 1916.

hondo”.<sup>336</sup> Salvador Ariño, de El Pueblo, reconoce –detalle relevante para comprender la naturaleza de la función crítica en el contexto histórico al que nos referimos- 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, *pezcos* 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>337</sup>

Aparte de *La vida breve*, fue *El gato montés* la ópera que suscitó mayor interés en aquella época. El estreno de esta obra, considerada por su propio autor, Manuel Penella, como una “ópera popular en tres actos”, acaparó un gran protagonismo mediático. La crítica 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 un cóctel que Penella supo mezclar muy bien:

---

<sup>336</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 9 de febrero de 1916.

<sup>337</sup> *El Pueblo*, 9 de febrero de 1916.

“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>338</sup>

La reacción del cronista de *Las Provincias* al estreno de *El gato montés* fue muy favorable y ensalzó los valores castizos que la obra transmite. Su crónica puso también de manifiesto las reticencias existentes de la crítica para catalogar la obra dentro del género operístico:

“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 (sic), la calidad de la música y de la 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”.<sup>339</sup>

El crítico Quintana de *El Mercantil Valenciano* alude en su crónica a los mismos aspectos: la exaltación del ambiente popular español a través de una música fácil con sabor castizo. Elogia también el afán creativo de Penella que no entiende de límites ni cortapisas:

“Un aplauso a Manolo Penella (...) 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 (...) 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”.<sup>340</sup>

Luis Piver, en *La Voz de Valencia*, insiste en el tema de la catalogación y califica la ópera de “españolada”:

---

<sup>338</sup> BUENO CAMEJO F. C.: *Historia de la Opera en Valencia...*, Op. cit., p. 198.

<sup>339</sup> *Las Provincias*, 23 de febrero de 1917.

<sup>340</sup> *El Mercantil Valenciano*, 23 de febrero de 1917.



“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>341</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 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>342</sup>

También es laudatoria la crónica que publicó *La Correspondencia de Valencia*. Este texto aporta una somera descripción de 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 merece, en cambio, la parte 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>343</sup>

---

<sup>341</sup> *La Voz de Valencia*, 23 de febrero de 1917.

<sup>342</sup> *Diario de Valencia*, 23 de febrero de 1917.

<sup>343</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 23 de febrero de 1917.

El texto de Salvador Ariño en *El Pueblo* desvela las inquietudes que existían sobre Manuel Penella antes del estreno de la obra ya que se veía con incertidumbre que un compositor tan joven fuera capaz de salir airoso de semejante empresa. Ariño relativiza los méritos musicales de la obra y se pregunta, además, si es apropiado catalogar *El gato montés* como ópera española:

“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.

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>344</sup>

*El gato montés* supuso un éxito resonante para Penella, pero no menos clamoroso fue el triunfo que obtuvo José Serrano con *La Canción del olvido*. Y en este caso, no hay dudas sobre el género de la obra: es una zarzuela. Este compositor valenciano fue el revitalizador de la zarzuela en un momento en el que muchos anunciaban su lento declinar. La recuperación de este género se produjo, en gran parte, gracias a *La canción del olvido*, zarzuela estrenada el 17 de noviembre de 1916 en el teatro Lírico y uno de los éxitos más rotundos de este autor. El cronista de *Las Provincias* se refirió a esta cuestión en su crítica del estreno, destacando la aportación de Serrano al género lírico:

“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,

---

<sup>344</sup> *El Pueblo*, 23 de febrero de 1917.

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 fermentadas producciones, mientras se crean trusts o *sanedrines*, en donde el arte parece 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>345</sup>

*Mascarilla* escribió la crítica musical de *El Mercantil Valenciano* donde, además de subrayar los aciertos de la música de Serrano, resaltó la decisiva contribución de los autores del libreto, Fernández Shaw y Romero, al igual que la mayoría de los cronistas:

“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>346</sup>

---

<sup>345</sup> *Las Provincias*, 18 de noviembre de 1916.

<sup>346</sup> *El Mercantil Valenciano*, 18 de noviembre de 1916.

V.M. (Vicente Marín) firma para el *Diario de Valencia* una crónica tremendamente elogiosa con Serrano, al que describe como el *cantor* de la tierra, el músico del pueblo valenciano:

“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 (...) En el primer cuadro merece mencionarse una canción del barítono, en la que se ve al maestro dominando a maravilla la técnica musical (...) Al final de este cuadro se canta *La canción del olvido*, y constituye toda ella un verdadero poema musical (...) 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>347</sup>

La crítica que Juan Gisbert (firma J.G.) publicó en *El Pueblo* siguió los mismos derroteros:

“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 (...) 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 (...) 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>348</sup>

El diario *La Voz de Valencia* no publicó crítica del evento. Sí *La Correspondencia de Valencia* que aportó un texto anónimo ceñido al mismo guión de las anteriores críticas:

“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

---

<sup>347</sup> *Diario de Valencia*, 18 de noviembre de 1916.

<sup>348</sup> *El Pueblo*, 19 de noviembre de 1916.

jóvenes poetas. Y desde el preludio, inspirado tema de la obra, hasta las notas finales, fue aquello una ovación continua”.<sup>349</sup>

Además de *La canción del olvido*, el maestro Serrano estrenó en Valencia zarzuelas y 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).

No cabe duda ninguna, de haber tenido la obligación de designar a su compositor de zarzuela predilecto, es seguro que los críticos valencianos de la época hubiesen elegido a José Serrano. Así lo refleja este elocuente titular que encabezó la crítica de Quintana, publicada en *El Mercantil Valenciano*, tras el estreno en Valencia de la zarzuela *¡Si yo fuera rey...!* Rezaba así: “Serrano, rey”.<sup>350</sup> Estos supieron reconocer en Serrano su especial sensibilidad para captar la esencia de la música castiza y conectar con los gustos del público. Los criterios discordantes que hubo, y muchos, entre una parte de la crítica y el maestro de Sueca, no fueron por su música, ni por su talento creativo, sino por sus veleidades comerciales y por los distintos conflictos profesionales que esto le generó.

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 iban 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, aunque la vida del compositor vasco se truncaba pocos meses después a la edad de 28 años.

Además de esta selectiva lista de compositores españoles, otros muchos probaron fortuna con la zarzuela. Como señala Roger Alier,

---

<sup>349</sup> *La Correspondencia de Valencia*, 18 de noviembre de 1916.

<sup>350</sup> *El Mercantil Valenciano*, 10 de abril de 1913.

entre los autores de zarzuela hubo de todo, desde quienes mostraban un “cuasianalfabetismo musical, generalmente acompañado de una sorprendente garra melódica”, hasta aquellos que poseían “un oficio sólido y una capacidad a toda prueba”.<sup>351</sup>

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 gloria, 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 estrenó durante el periodo 1912-1923: *Las musas latinas* (1913), *La isla de los placeres* (1916), *Las aventuras de Charlot* y *La historieta de Margot* (1917).

El gran éxito de Vicente Lleó, autor fallecido en 1922, vino con *La corte del faraón*. Durante estos años el compositor nacido en Torrent (Valencia) estrenó en su tierra varias obras líricas: *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 en el juicio crítico de los cronistas locales, aunque ese “apoyo” se volvía en contra cuando los autores respaldados defraudaban las expectativas iniciales de los musicógrafos de la prensa. 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. Ese fue el origen del distanciamiento que, en determinados momentos de su trayectoria profesional, tuvieron con los críticos.

---

<sup>351</sup> ALIER, R.: *La zarzuela*, Op. cit., p.23.

Pongamos el ejemplo de Serrano. Las obras estrenadas después de *La canción del olvido* fueron duramente fustigadas, como demuestran los ejemplos de *Los leones de Castilla* (1920) o *El Príncipe de Carnaval* (1921). Solo al final de su carrera obtendría un éxito similar con *La Dolorosa* (1930). ¿Por qué unas veces se idolatra a Serrano y otras se le cuestiona hasta el punto de llegar a vilipendiarlo? ¿A qué se debe ese cambio de criterio? Un sector importante de la crítica le recrimina su proclividad al recurso musical fácil y a los libretos excesivamente ramplones, además de valorar muy negativamente su tendencia a embarcarse en proyectos empresariales más orientados al éxito comercial que al interés artístico.

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. El nuevo rumbo de Penella, con producciones cada vez más alejadas del género lírico tradicional, provocó desencuentros continuos con algunos críticos valencianos. Uno de esos desencuentros sucedió el 22 de marzo de 1917, justo al mes del apoteósico triunfo en el Principal de *El gato montés*. Se estrenaba *Las Aventuras de Charlot*, una revista cuya música y libreto eran del propio Penella, un hecho habitual en este autor. La crítica se mostró implacable. Especialmente duro fue el crítico de *El Mercantil Valenciano*, Quintana. El título de su crónica es bastante explícito: “Estreno de *Las aventuras de Charlot*, libro de Penella, música de Penella y ovaciones de Penella”. Transcribimos los fragmentos más interesantes del 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*, porque 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 claqué, 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 (...) ¿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 de anoche, y diremos que vuelves por los fueros de la buena música, de honrosa tradición española. Te espero”.<sup>352</sup>

A partir de la publicación de esta crítica, se produjo una polémica en la prensa entre el crítico y el compositor. La polémica se avivó los días 28 y 29 de marzo con sendos escritos publicados en *El Mercantil Valenciano*. El primer escrito, del día 28, lo tituló Quintana así: “Función organizada por Penella-empresario en honor de Penella-actor”. El texto es una réplica del crítico 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 compositores y lo ilustra con ejemplos:

“¡Hombre, cuánto siento no haber ido anoche al teatro! Porque pasó una cosa graciosísima. Verán ustedes. Aplaudió la *claqué* a Penella, salió éste, extendió la mano, y hecho el silencio, dijo (textual):

-No aplaudir que se va a enfadar el de EL MERCANTIL.

---

<sup>352</sup> *El Mercantil Valenciano*, 23 de marzo de 1917.



Ja, ja, ja (Ve usted como no me enfado)

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 (...) 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!”<sup>353</sup>

El 29 de marzo, *El Mercantil Valenciano* publicó otro artículo 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 particular contienda periodística con Penella. Marcos Miranda había firmado el día anterior una crónica titulada “Despedida del maestro Penella” criticando las palabras pronunciadas por el autor de *El gato montés*. El artículo es sumamente interesante

---

<sup>353</sup> *El Mercantil Valenciano*, 28 de marzo de 1917.

porque espulga las reacciones que pueden darse ante la crítica y analiza igualmente el derecho de todo criticado a defenderse:

“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 homenajeadó 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 (...) A Chapí se le censuraron no pocas obras, y jamás usó esos procedimientos. A Galdós, 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 por qué 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.”<sup>354</sup>

La pugna no cesaría aquí. Meses más tarde, Quintana volvía a arremeter contra Penella. El contexto: el estreno de la revista musical *La historieta de Margot*. El motivo: el crítico 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 zarzuela (Quintana cataloga esta obra como 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. 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>355</sup>.

También la relación de Lleó con un amplio sector de la crítica atravesó momentos tirantes por su abusiva tendencia a los productos artísticos de tono populachero y procaz. *España Nueva*, obra estrenada en Valencia el 20 de noviembre de 1914, es un buen ejemplo de lo que acabamos de decir. Los comentarios críticos de Salvador Ariño en *El Pueblo* así lo atestiguan:

“¡Estupendísimo! La visión de una España nueva, corriendo a cargo de la totería los diversos ramos de la administración pública; en la que el hemicycleo 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,

---

<sup>354</sup> *El Mercantil Valenciano*, 29 de marzo de 1917.

<sup>355</sup> *El Mercantil Valenciano*, 28 de octubre de 1917.

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 (...) *España Nueva* no se hará vieja en el cartel pero dará entradas”.<sup>356</sup>

Revelador es el titular del texto crítico que Caireles publica en el diario *Eco de Levante* y al que ya hicimos alusión: *El crimen de ayer*.<sup>357</sup> La crítica musical que sale 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? La revista estaba llamada a desaparecer y desapareció afortunadamente. ¿Cómo se atreven Paso y Abati a presentarnos una revista tan endeble”.<sup>358</sup>

## 5.5. Los críticos-autores y los críticos-intérpretes

El principal problema del crítico se plantea cuando en el ejercicio de su actividad se produce una confluencia de intereses que le impide mantener la distancia prudente y necesaria con su objeto de valoración, el hecho musical. La actitud del crítico debe ser, ante todo, honesta. No ha de pretender la *objetividad* puesto que tal cosa no es más que una falacia virtual inalcanzable. Recordemos las palabras del musicólogo argentino Enzo Ferrari: “sostengo que la crítica no puede ser objetiva”.<sup>359</sup> Aunque tampoco es conveniente abocarse a un *subjetivismo* que todo lo condiciona al criterio individual. Para los que ejercen la crítica musical es preciso encontrar un equilibrio que no siempre es

---

<sup>356</sup> *El Pueblo*, 21 de noviembre de 1914

<sup>357</sup> *Eco de Levante*, 21 de noviembre de 1914.

<sup>358</sup> *Diario de Valencia*, 21 de noviembre de 1914

<sup>359</sup> CARPENTIER, A.: *Ese músico...*. *Op. cit.*, p. 222.

fácil de hallar: juzgar a partir de unos presupuestos compartidos, fundamentados en el conocimiento de la obra, y desde unos principios propios que se sustentan en una reflexión estética profunda.

El problema de la ética ha estado latente en el ejercicio de la crítica musical desde sus orígenes históricos. También durante las primeras décadas del siglo XX se produjeron algunos hechos que resultan cuanto menos llamativos, si atendemos al código deontológico por el que se debe regir la tarea del crítico.

El caso más paradigmático es el de Eduardo López-Chavarri Marco. 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...) para impulsar la cultura artística en la sociedad valenciana. Sin embargo, su forma de proceder en algunas situaciones resulta claramente reprobable. El afán de López-Chavarri por querer compaginar la crítica musical con actividades tales como la de director de orquesta, intérprete o compositor es la causa de sus problemas. Son muchas las ocasiones en las que utiliza la tribuna del periódico con la intención de autopromocionarse musicalmente. Se vale para ello de una estrategia un tanto subrepticia. Usa dos seudónimos: el oficial *Eduardus*, con el que suele rubricar las críticas y *Lohengrin*, un seudónimo casi desconocido con el que firma la crónica *Ecos de Sociedad* en *Las Provincias*. La utilización de uno u otro alias le concede 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. Esta maniobra de López-Chavarri conlleva la imputación más grave que pueda hacerse a un crítico: acusarlo de ser juez y parte al mismo tiempo.

Son numerosos los ejemplos en los que López-Chavarri pone en práctica este ardid. Pueden encontrarse textos firmados por sí mismo que hacen referencia a su actividad como compositor y otros que aluden a su actividad como director de orquesta. Del primer tipo, citaremos dos ejemplos: 1) En el diario *Las Provincias* del día 6 de marzo de 1912, *Lohengrin* habla de López-Chavarri, dentro de su crónica habitual *Ecos de Sociedad*, y no lo pone mal, precisamente. 2) En

una crítica fechada el 20 de noviembre de 1914, López-Chavarri juzga la interpretación de sus propias obras en un concierto de José y Amparo Iturbi. Escribe *Eduardus* sobre López-Chavarri: “Esta parte finalizó con una «Canción» y una «Danza» de mi perezoso amigo Chavarri”. La interpretación de estas piezas musicales es muy bien valorada 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.

Del segundo tipo, ofrecemos una muestra: La *Orquesta de Cámara de Valencia* ofreció su concierto inaugural el 14 de diciembre de 1915, con Eduardo López-Chavarri Marco como director. Sobre este primer concierto escribió una crónica, con el título genérico de *De música*, el propio López-Chavarri (firma E.) publicada en *Las Provincias* el 16 de diciembre de 1915. 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 la misma artimaña que antes:

“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”.

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 prueba de esa actitud laudatoria la encontramos en el siguiente texto crítico de Ignacio Vidal en *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>360</sup>

Como no podía ser de otra forma, las palabras más emotivas sobre este concierto, las que reflejan un tono admirativo mayor, son las que escribió Garcillán, compañero de redacción de López-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 profesional? El propio Garcillán responde a su pregunta retórica:

“¿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? (...) 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 (...) 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”.

La promoción de determinados artistas desde algunos sectores 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 a él actuaron de manera parecida. Ignacio Vidal, desde las páginas de *El Mercantil Valenciano*, apoyó sin reservas la carrera del precoz pianista Guillermo Cases, al igual que López-Chavarri fue el mentor de José Iturbi y lo promocionó cuando pudo desde las páginas de *Las Provincias*.

---

<sup>360</sup> *El Mercantil Valenciano*, 15 de diciembre de 1915.

Habría que hablar también de Serrano y del soporte publicista que tuvo de algunos diarios locales, o de la connivencia existente entre aquellos críticos que coyunturalmente son autores y los compañeros de gremio que han de juzgarlos. En este último saco habría que meter a bastantes cronistas musicales. Uno de ellos fue José María López, más conocido como *Mascarilla*, periodista de *El Mercantil Valenciano* que llegó a ser presidente de la *Asociación de la Prensa Valenciana*. Además de ejercer su labor habitual de crítico, López escribió varios libretos de zarzuela y de otras obras pertenecientes al género lírico. *Lucha de amores*, zarzuela estrenada el 13 de marzo de 1913, fue uno de los títulos surgidos de su puño y letra. El 29 de diciembre del mismo año, una reseña crítica publicada en *El Pueblo* se refería 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. Transcribimos un extracto de la crítica que publicó el diario *Las Provincias* sobre la primera de las zarzuelas citadas:

“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>361</sup>

L. Fabrellas, crítico musical de *El Correo* en su última etapa aparece como el autor de *Amores de verano*, obra que se estrenó en *El Dorado*, teatro del Cabañal (Valencia). De ello hay constancia en una breve crítica publicada el 18 de abril de 1915 en el *Diario de Valencia*.

El 23 de mayo de 1916 se estrenó en el teatro Eslava *La mare terra*, un drama teatral del crítico Bernardo Morales San Martín. Las críticas de los colegas de *Fidelio* fueron muy elogiosas, entre ellas la del cronista de *La Correspondencia de Valencia*, o la de su compañero de redacción José María López, *Mascarilla*, en la crítica que firmó el día 24 de mayo de 1916 en *El Mercantil Valenciano*. Sin embargo, no debieron satisfacer del todo 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

---

<sup>361</sup> *Las Provincias*, 14 de marzo de 1914.



resarcirse del escaso eco que había tenido su obra. “El teatro catalán” fue el titular de un texto que relataba con resentimiento el escaso apoyo que los autores de teatro valencianos, cuya obra estaba escrita en la lengua vernácula, recibían de las autoridades y de los críticos locales, en contraste con los autores catalanes. Morales San Martín consiguió estrenar otro drama en 1922, titulado “Lo imposible”. El 9 de febrero de 1922 salió publicada una crítica de dicha obra firmada por Q. (Quintana) en *La Voz Valenciana*. La crítica esta vez no fue positiva:

“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>362</sup>

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 publicaron 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. Años más tarde se estrenó otra obra del periodista F. Hernández Casajuana titulada *La historia de un legionario*. En *El Mercantil Valenciano* se publicó la crítica de esta obra el 4 de enero de 1922. Firmó la crítica *Fidelio*

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 ejemplo más en este sumario que recoge actuaciones de críticos con conflicto de intereses. Enrique G. Gomá 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, reconociendo que la amistad de él y sus compañeros de periódico con Enrique Bohorques “entorpecen la manifestación sincera de nuestro pensar para que no se

---

<sup>362</sup> *El Mercantil Valenciano*, 9 de febrero de 1922.

juzguen nuestros elogios exagerados”. Igualmente C.E. de *El Pueblo* expresa en una larga crítica la grata impresión que le ha causado la obra de Bohorques. Y -¡cómo no!- *La Torre*, su compañero de redacción en *La Voz Valenciana*, 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>363</sup>

El crítico se enfrenta a un dilema cuando ha de juzgar la obra de un compañero o la de una artista que le es próximo. Sería injusto negar a los críticos la posibilidad de crear y de exponer al veredicto del público sus propias obras. No existe cláusula ética que lo impida. Se dice con cierta razón que es mucho más fácil criticar que crear y de ello 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 barrera, si bien debería participar con las mismas reglas, sin tratos especiales. Por otro lado, es inevitable conjeturar que exista en la función crítica un cierto grado de corporativismo no ajeno a ninguna profesión, aunque a veces los juicios más severos provienen de los propios compañeros de oficio.

Siempre han existido los peligros que habitualmente acechan al crítico, intereses de diversa índole que incitan a cruzar la línea. Este es un estigma que ha marcado secularmente a quienes ejercen la crítica. ¿Qué hacer, entonces? Ante el dilema conviene recordar aquello de que “la crítica no es sino una función al servicio del público”.<sup>364</sup> El crítico ha de ser honesto antes que nada e imponerse la autorreflexión -la *metacrítica* según Filiberto Menna-<sup>365</sup> como una metodología de trabajo imprescindible para poder ejercer su tarea. No hay otro camino. Esa es la única forma de que su discurso resulte creíble.

---

<sup>363</sup> *La Voz Valenciana*, 16 de abril de 1920

<sup>364</sup> VALERA CASES, A.: *Cruz y drama...*, *Op. cit.*, p. 97.

<sup>365</sup> MENNA, F.: *Crítica de la crítica*, *Op. cit.*



## La crítica musical como reflejo ideológico del periodismo militante

La naturaleza ideológica del arte es un aspecto abordado, entre otros autores, 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>366</sup>

Si damos este presupuesto como cierto, coincidiremos también en que la crítica de cualquier manifestación artística está asimismo mediatizada, y no solo por la carga ideológica inherente a la propia obra de arte que se juzga, sino por los condicionantes ideológicos que introducen el propio crítico y el medio de comunicación donde ejerce la crítica. El crítico siempre transfiere todo un complejo bagaje de valores, ideas, experiencias, sensaciones, sentimientos... en su juicio crítico. Ese cúmulo de pensamientos y emociones que modela la personalidad

---

<sup>366</sup> WOLFF, J.: *La producción social del arte*, Ediciones ISTMO, Madrid, 1997, p.65

estética es el resultado de un proceso interior que ha ido construyéndose 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. Al situarse ante un hecho artístico novedoso, el crítico 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.

La prensa valenciana de las primeras décadas del siglo XX fue el escenario de disputas que evidenciaron distintas percepciones del arte derivadas a su vez de diferentes posicionamientos ideológicos. Cuando analizamos los rasgos de los diarios publicados durante esta época en Valencia, una característica se hace común en todos ellos: su función de voceros. Cada diario se erigía en portavoz de un determinado partido político y en transmisor de sus valores ideológicos. Constituían el medio de penetración social más potente de los que disponían las fuerzas políticas (junto a otros como las agrupaciones sindicales, los círculos obreros, las cooperativas, etc.). Todos compartían un mismo objetivo: difundir su ideología y contrarrestar la influencia de los medios rivales.

Cierto es que no en todos los casos esa función se desempeñaba con la misma vehemencia. Los diarios más beligerantes se alineaban con las posturas más extremas del espectro político valenciano: a un lado estaba *El Pueblo*, apoyado en ocasiones por *El Mercantil Valenciano*, que representaba el sector radical del republicanismo; y en la parte contraria *La Voz de Valencia* y *Diario de Valencia*, principales órganos de difusión de las facciones más conservadoras y católicas del arco político valenciano. La figura del *crítico-portavoz*, que actúa de correa de transmisión del periódico en el que trabajaba, surge en este tipo de diarios. Su cometido dista mucho del análisis estético-valorativo, más bien consiste en propagar consignas ideológicas so pretexto de estar realizando un dictamen estético.

El uso ideológico de la crítica se realiza con distintas intenciones. Unas veces persigue el propósito de defender o cuestionar los supuestos valores morales de la obra artística. Otras veces, en cambio,

la manera de connotar el mensaje crítico consiste en resaltar el efecto que dichos valores provocan en el público receptor. Las diversas modalidades del teatro lírico (zarzuela, sainete, opereta, revista musical, etc.) son las más proclives, por la naturaleza de sus argumentos, a un tipo de discurso crítico que enfatice el componente moral de la obra.

La existencia del componente clasista en el ejercicio de la crítica es uno de los aspectos que se constatan al analizar la relación entre crítica y público. Se observa en la catalogación que la crítica musical hace del público en función de su procedencia geográfico-social: los atenienses y los morenos (unos: gente de ciudad, cívicos y cultivados; los otros: campesinos, incultos y alborotadores). También se pone de manifiesto en la segmentación bipolar que la crítica hace del público: las clases altas (estas aparecen catalogadas como “público aristocrático”, “clases adineradas”, etc.) y las clases bajas o populares (“el vulgo”, “los de las alturas”).

El teatro de ópera o de zarzuela de principios de siglo era un reflejo de la sociedad valenciana y de su estratificación, una alegoría del mundo real como diría Calderón de la Barca. Pero otra práctica, bastante habitual en la prensa de tendencia más izquierdista, evidenciaba aún más el sesgo ideológico de algunas críticas. Consistía en la libre aplicación de la dialéctica marxista al análisis del comportamiento del público. Al igual que los problemas económicos que sufren las clases bajas son consecuencia del mal uso o del abuso que hacen las clases altas de los recursos productivos, se puede extrapolar del mismo modo que los problemas de la cultura musical valenciana son el resultado del abandono y el desinterés de las clases altas hacia el arte.

Un diario se distinguió en este tipo de interpretación clasista: *El Pueblo*. Fueron numerosas las críticas publicadas en este periódico que aludían al comportamiento de la clase adinerada. Al “público aristocrático” se le recrimina su indolencia y su absentismo en los acontecimientos artísticos importantes; es decir, que no ejerza el rol de dinamizador cultural, cuando es algo que por su condición social y posición económica le correspondería hacer. Fijémonos en lo que escribía el crítico Arturo Perucho de *El Pueblo* en la crónica del

concierto de Marcel Derrieux (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>367</sup>

Otras veces se anteponía el contenido ideológico de los textos críticos al valor artístico de una obra. En esos casos, la crítica se convertía más en un vehículo propagandístico que un instrumento para valorar el suceso artístico. Resulta palmaria esa intención en los siguientes artículos publicados en *La Voz de Valencia*: “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. Ambos textos respondían a sendos escritos aparecidos en las páginas de *El Mercantil Valenciano* y *El Pueblo*, respectivamente, en los que se atentaba contra los principios de la moral católica. Un ejemplo más, *El Mercantil Valenciano* se refería irónicamente a la “moralidad” de *La Voz de Valencia* a propósito del estreno de dos comedias algo “licenciosas”, en su edición del 7 de diciembre de 1914:

“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 *Zazú* 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 *Zazú*; 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

---

<sup>367</sup> *El Pueblo*, 15 de abril de 1923.

frase dicen los católicos (!!!)- bien vestida y representada por actrices eminentes, no hay obra inmoral ni pecaminosa”.<sup>368</sup>

Este cáustico comentario publicado en *El Mercantil Valenciano* mereció una réplica contundente de *La Voz de Valencia*:

“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>369</sup>

Es curioso como la lectura de estos textos nos permite llegar a conclusiones que a priori podrían parecer meras conjeturas. Una de estas conclusiones refleja la difícil avenencia de la religión católica y el teatro; algunos cronistas incluso calificaron esa relación de contranatural.<sup>370</sup> Así se reconoce en el texto de *El Mercantil Valenciano* al

---

<sup>368</sup> *El Mercantil Valenciano*, 8 de diciembre de 1914.

<sup>369</sup> *La Voz de Valencia*: “*Los católicos y el teatro*”, 8 de diciembre de 1914.

<sup>370</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*

que hemos aludido cuando se afirma aquello de “no hace mucho, la prensa que se llamaba católica no publicaba nada de teatros”.

La lectura moralizante que *La Voz de Valencia* y el *Diario de Valencia* realizan del espectáculo artístico es aplicable a cualquier modalidad de teatro musical, aunque se manifiesta especialmente en los subgéneros líricos proclives a argumentos atrevidos y diálogos picantes (revistas musicales, sainetes, etc.). Con tales antecedentes, no es de extrañar que el ímpetu adoctrinador de estos medios alcanzara al cine. El talante 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 amenaza al citado teatro por la escasez de luz en la sala que propicia “conductas dudosas: La disyuntiva es clara: o el inmediato remedio o el descrédito, que deliberadamente fomentaremos”.<sup>371</sup>

El diario *El Pueblo* del 9 de junio de 1915, a través del artículo “Una Valencia Levítica”, se hace eco de las campañas de los diarios católicos contra los *music-halls* o *varietés*:

“Esto es lo que pretenden hacer de nuestra ciudad los elementos clericales. Nosotros no tenemos por qué defender ni combatir los salones de varietés (...) 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>372</sup>

---

*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>”.*

<sup>371</sup> *La Voz de Valencia*: “Los abusos en Apolo”, 28 de noviembre de 1913.

<sup>372</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 su primera página el artículo *El Pueblo y La Voz*, con un antetítulo explicativo: “Lo de los music-halls”:

“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 varietés, se conviertan en antesalas del vicio, cuando no en burdeles (...) 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”.<sup>373</sup>

El *Diario de Valencia* era el otro rotativo que acompañaba a *La Voz de Valencia* en su cruzada por instaurar la moral católica y las buenas costumbres en la sociedad valenciana. Las críticas publicadas en este medio tenían siempre un sesgo doctrinal. Zarzuelas como *La fiesta de San Antón* de Tomás López Torregrosa merecieron en su estreno comentarios muy positivos precisamente por su tratamiento teatral ajustado a los cánones más tradicionales del género:

“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>374</sup>

Los mismos autores que reciben el aplauso de los críticos de este sector de la prensa cuando siguen su dictado, son vilipendiados si se alejan de dicha tendencia. Léase la crítica referida al estreno de *La última película* de Torregrosa y Valverde: “Salidas de personajes sin ton ni son, chistes

---

<sup>373</sup> *La Voz de Valencia*: “*El Pueblo*” y “*La Voz*” (con el antetítulo *Lo de los Music-Halls*), 10 de junio de 1915.

<sup>374</sup> *Diario de Valencia*, 30 de mayo de 1915.

de muy mal gusto e inmorales, cuplés indecorosos, gansadas sin cuento, y otras muchas imbecilidades”.<sup>375</sup> Estrenos como *El bueno de Guzmán* de F. Alonso o *La gentuza* de José Serrano tuvieron una crítica muy negativa por el argumento y por sus *atrevidos* diálogos. En el caso de las dos obras citadas, las críticas del *Diario de Valencia* -publicadas el día 9 de octubre y 29 de noviembre de 1913, respectivamente- llevan la firma de *Almanzor*. También la crítica publicada a raíz del estreno de la zarzuela *Lluna de mel* de Abelardo Alfonso confirma el sesgo moralizante de este periódico: “Si se suprimiera algún chiste de color subidito, la obra no perdería nada”.<sup>376</sup>

Cronistas de otros periódicos, enfrentados a la línea de pensamiento de los rotativos más conservadores, defendían igualmente un tipo de teatro musical alejado de la astracanada. Así lo hace José M<sup>a</sup> López (*Mascarilla*), autor teatral y crítico de *El Mercantil Valenciano* en su crónica del estreno de la zarzuela *Los ángeles mandan*, con música de Jerónimo Jiménez y libreto de Linares Becerra:

“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>377</sup>

Otros hechos reafirman la implicación de los periódicos valencianos en la defensa de determinados valores ideológicos. La presencia frecuente 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. El hecho de publicitar estos actos podría entenderse como una acción estratégica encaminada a facilitar la penetración social de los valores ideológicos de los grupos a los que representan.

---

<sup>375</sup> *Diario de Valencia*, 12 de marzo de 1915.

<sup>376</sup> *Diario de Valencia*, 12 de julio de 1914.

<sup>377</sup> *El Mercantil Valenciano*, 5 de octubre de 1912

En el sector de la prensa católica, otro indicador significativo es la profusa publicación de textos sobre congresos, conciertos y otro tipo de actos de temática musical religiosa. *La Voz de Valencia* es el periódico más destacable en este sentido. Sorprendentemente, el acento ideológico de *La Voz de Valencia* tomará otro cariz a partir de 1920, cuando es rebautizado con el nombre de *La Voz Valenciana*. Es el *Diario de Valencia* quien explica este cambio en una gacetilla que lleva un expresivo antetítulo: “Las vueltas que da el mundo”. En el citado texto se dice que “La Voz Valenciana pasa a ser órgano del partido de izquierda liberal que acaudilla don Santiago Alba” y también se comenta que están cesando a los cargos directivos anteriores.<sup>378</sup> Este cambio de rumbo tendría efectos claros en la línea de actuación 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*; el *Diario de Valencia* (de la mano de Gomá) hace un seguimiento exhaustivo de estos conciertos, mientras que *La Voz Valenciana* –algo impensable años atrás– omite mucha información/opinión sobre estos eventos.

Un hábito que distinguía al *Diario de Valencia* de los demás era su tendencia a hacer uso de simbolismos ideológicos. Como muestra puede valer esta 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 donde se celebraba la función, escribió: “Anoche abrió sus puertas el coliseo de la calle del Rey Don Jaime”.<sup>379</sup>

Uno de los aspectos que caracterizó la etapa de L. Martín Mengod o de Luis Lucía al frente del *Diario de Valencia* era la preocupación por la lengua y la cultura valencianas. Este *valencianismo* se entendía a partir de la aspiración del sector político que representaba este periódico por aglutinar una derecha regionalista. No es de extrañar que en este diario se calificara a José Serrano como el *cantor* de la tierra por su *Himno*

---

<sup>378</sup> *Diario de Valencia*, 11 de febrero de 1920.

<sup>379</sup> *Diario de Valencia*, 21 de septiembre de 1920.

*Regional Valenciano*. El honor de designar a Serrano músico predilecto del pueblo valenciano le correspondió a Vicente Marín:

“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>380</sup>

Lo comentado en este último apartado revela un uso ideológico de la crítica musical. Nunca podremos determinar qué parte de responsabilidad tenía el crítico en este juego y cuánta le correspondía a la empresa periodística, pero lo que nadie podrá negar es que el virus doctrinario moraba en el interior de bastantes textos, en ocasiones soterrado entre las palabras, otras veces más visible.

---

<sup>380</sup> *Diario de Valencia*, 18 de noviembre de 1916.



## Epílogo

**E**ste libro es ante todo el resultado de un anhelo que nació con el propósito de aportar una perspectiva más profunda de la crítica musical. Supone un intento de reconstrucción histórica de la crítica musical publicada en la prensa diaria de Valencia durante el primer cuarto del siglo XX y recoge en sus páginas las distintas miradas de los agentes involucrados en el proceso generador de la crítica musical: de los que la ejercen activamente, de los que la soportan como causantes del hecho artístico-musical y de quienes están vinculados a ella de una u otra manera.

Al circunscribir nuestro análisis al ámbito concreto de la prensa diaria valenciana y a un periodo cronológico concreto pretendíamos seguir aquella máxima que señala que desde el análisis de una realidad particular pueden obtenerse resultados de validez universal. Así lo hemos hecho y honestamente considero que las rutas abiertas bien podrían servir a otras exploraciones más ambiciosas. Los múltiples datos sobre los críticos y críticas publicadas, las vías de análisis y las estrategias metodológicas utilizadas, la bibliografía consultada..., todo

este material ofrece múltiples posibilidades a investigaciones futuras. Además, junto al estudio y catalogación de las fuentes hemerográficas, y de las críticas musicales en ellas registradas, hemos podido conocer el tipo de periodismo que se ejercía en esta época y comprender el pensamiento ideológico que lo alimentaba. Ojalá esta obra contribuya, aunque sea en una parte minúscula, a la imprescindible tarea de elaborar una historia de la crítica musical en España. Una tarea todavía pendiente.

A mi juicio, una de las mayores aportaciones de la investigación que se detalla en este libro es facilitar un modelo de análisis propio. Hasta ahora los recursos analíticos procedían del ámbito teórico de la crítica literaria o de la crítica de arte. Este ha sido un ejercicio de investigación de la crítica musical realizado desde sus propios postulados teórico-epistemológicos y con unas herramientas metodológicas adaptadas básicamente del modelo comunicativo de Roman Jakobson, aunque con aportaciones singulares distintivas.

Para el final he querido dejar la reflexión que en estas páginas se plantea sobre el papel de la crítica musical y su razón de ser. Nuestra convicción es firme: cualquier intento de reconstruir la historia de la crítica musical debe efectuarse desde una visión metacrítica, el único principio válido para regenerar el ejercicio de la crítica. Esta idea no ha de quedarse en una mera declaración de intenciones sino que debe constituir el estímulo necesario para articular una historia crítica de la crítica musical. Por esa razón, la investigación histórica que hemos abordado va más allá de la mera compilación de datos y fechas, y no ha dudado en rebuscar en la trastienda de los hechos, intentando reconstruir los retazos de una verdad muchas veces incómoda, actuando con la misma responsabilidad y honestidad que demandamos a quienes ejercen la función crítica. Ese ha sido nuestro compromiso.

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 quienes se ocupan de esta tarea transitan indistintamente entre los lindes que deberían separar la actividad artística de la crítica. Por este motivo, son muchos los conflictos éticos y deontológicos que se generan. 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 dijo 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 para refrendar esta opinión cita a Kafka para quien 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>381</sup>

---

<sup>381</sup> BARTHES, R.: *Crítica y verdad*, Editorial Siglo XXI, Madrid, 1971.







## 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 Valenciá, 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. Chavarri 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

## **FUENTES DOCUMENTALES.**

### **PRENSA:**

#### **Periódicos 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.*

### **Periódicos actuales:**

- *El País*
- *Las Provincias.*
- *Levante. El Mercantil Valenciano*

### **Revistas:**

- *Revista Bellas Artes.*
- *Melómano.*
- *Revista de Ideas Estéticas.*
- *Ritmo.*

### **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.

## **RAFAEL POLANCO OLMOS**

es licenciado en Ciencias de la Información (Periodismo) por la Universidad Autónoma de Barcelona y doctor por la Universidad de Valencia. Obtiene el máster en *Estética y creatividad musical*, organizado por el Conservatorio Superior de Música *Joaquín Rodrigo* de Valencia y la Universidad de Valencia, en su primera promoción (1998-99). Está en posesión de los títulos de Profesor Superior de Trombón y de Tuba (Bombardino). En esta última disciplina instrumental consigue el premio de honor de grado superior.



Su labor profesional la desempeña actualmente en el Conservatori Professional de Música de Torrent, como profesor de Trombón y de Periodismo Musical, asignatura optativa que empezó a impartir en el curso 2005-2006. Desde el curso 2012-13 se ocupa también de la orientación académica y profesional de los alumnos de este centro.

Dirige la revista *Enharmonia* que edita el CPMT y el programa de radio *Donant la nota* que realiza el aula de Periodismo Musical de dicho conservatorio. Ha sido director y guionista de los documentales *Àlvaro vol tocar el trombó* (1ª y 2ª parte) realizado junto a M. Ángel López.

Ha colaborado en distintos medios de comunicación: realizó para *Canal 9 ràdio* un programa radiofónico titulado *En clave de Mozart* y ha publicado diversos artículos en revistas como *Melómano*, *Eufonía*, *Ferrol Anàlisis*, *ArtsEduca* o en periódicos como *Levante EMV*. Es autor, junto a Nicolás Esteve, del libro *El trombón. 1º Enseñanzas Elementales*. Asimismo, es coautor del libro *El contexto artístico-cultural valenciano en torno a la exposición regional de 1909*, un trabajo coordinado editorialmente por Román de la Calle.

La pedagogía y la didáctica musical son otros ámbitos a los que ha dedicado gran parte de su vida profesional. En 1999 participó en la creación del *Centro de Estudios de la Unió Musical de Llíria* dedicado a la *Formación Pedagógica del Profesorado*, un proyecto que ha codirigido durante varios años.

## Cuadernos de Bellas Artes

### Otros títulos de la colección

**16-** *Vicente Peydró Díez y las primeras zarzuelas en el cine español. Vida y obra de un músico valenciano* - José Salvador Blasco Magraner  
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/16cba>

**15-** *Francisco Andreví Castellá, genio musical de España: Su magisterio de Capilla en Segorbe (1808-1814) y su obra en los fondos musicales del archivo* – Vicente Martínez Molés  
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/15cba>

**14-** *tecnicadegrabado.es [Difusión virtual de la gráfica impresa]* – María José Bernal  
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/14cba>

**13-** *La música en Puerto Rico: la salsa y Roberto Sierra* – José Javier Peña Aguayo  
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/13cba>

**12-** *Escenografía y ópera en Valencia. Odeon Decorados y el Palau de les Arts Reina Sofía* – Cristina Prats Noguera  
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/12cba>

**11-** *Radiografía del teatro musical. Desde la Monarquía de Alfonso XIII hasta la Dictadura de Miguel Primo de Rivera. Análisis y recopilación de los artículos periodísticos del maestro Peydró* - José Salvador Blasco Magraner y Francisco Carlos Bueno Camejo  
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/11cba>

**10-** *Estudio de creatividad. Las travesías de Alfonsina, de Astor, de Julios y de Marías* – Danilo Donolo y Romina Elisondo (coordinadores)  
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/10cbadonolo>

**9-** *La zarzuela costumbrista. Un análisis durante la Regencia y el reinado de Alfonso XIII a través del maestro Peydró* – José Salvador Blasco Magraner  
[http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/09\\_cba1](http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/09_cba1)