

2.7. La zarzuela realista: *Rejas y Votos*: N° 3 (Romanza: Cuadro III, Escena I: Jesús y Soleá)

I. Introducción

“Soleá” se halla en el Convento de Olmedillo próxima a recibir los votos sacramentales. Son tiempos difíciles para ella. La madre superiora, sabedora de su sufrimiento, la visita para infundirle valor y fuerzas. “Soleá” aprovecha la ocasión para confesarle su autoría en el crimen de “Gabrié”. La madre superiora le anima y le perdona. Una vez se ha marchado, “Soleá” cree escuchar a “Jesús” entonando una canción. Ella sabe que su vida le pertenece a él.

II. Texto

El texto es breve y posee un halo de espiritualidad. No en vano se trata de una plegaria. Los versos son endecasílabos, de arte mayor:

<Mi voluntá, Señor, es toa tuya

Y á ti mi fé, mi corasón entrego

Y este humirde sayal es la mortaja

De mi esperansa y de mi amor que han muerto>

La rima es asonante, aunque coinciden las vocales finales de los versos impares y también las de los versos pares.

La canción de “Jesús”, en cambio, está compuesta con versos octosílabos, de arte menor y la rima es consonante en los versos pares, y asonante en los impares:

<No hubo rejas ni prisiones

Que me privaran de verte,

Ni habrá votos ni clausuras

Que me obliguen á perderte>

III: Música

- **Ritmo**

La plegaria de “Soleá” está escrita en el compás de 2/4; mientras que la canción de “Jesús”, -que no se resigna a perder a “Soleá”-, en 6/8. Las entradas, tanto de la orquesta como de “Soleá” son anacrúsicas. La figuración de corcheas y negras de la plegaria de “Soleá” es acompañada por notas largas en la orquesta para crear un ambiente de espiritualidad y de recogimiento (cc. 20 y ss.). En el momento en que “Soleá” reniega de su destino y suplica contra su suerte con las pocas fuerzas que todavía le quedan: <*No permitas, Señor, que al claustro vuerva*>, los valores de las notas se vuelven más breves y la música es más movida. Es el turno de las corcheas que reflejan con maestría los latidos del corazón de “Soleá”, especialmente en el acompañamiento de las violas (cc. 37 y ss).

El contrapunto rítmico es la canción de “Jesús”. Además del ya mencionado cambio de compás, aparecen grupos irregulares, -quintillos y seisillos de fusas-, acompañados por los siempre inquietantes trémolos en las cuerdas y los ataques de los vientos. Esta sección termina con un *accelerando* escrito en figuración real, reduciendo el valor de las notas en los cuatro últimos compases que canta “Soleá”, antes de volver al 2/4 (cc.96-99).

- **Melodía**

El diseño melódico que llevan a cabo las cuerdas al principio de la pieza caracteriza a la romanza, pues es éste el tema principal de la misma. Es también el *Leitmotiv* de *Las Carceleras* que tanto amó Peydró. Se trata de un tema “relleno” de anacrusa, en el que las corcheas van ligadas de cuatro en cuatro. Es desarrollado cromáticamente y pretende ser dulce y emocionar al público.

La plegaria de “Soleá”, en cambio, está escrita siguiendo dos patrones melódicos distintos. El primero es un fragmento que recuerda a la antigua salmodia gregoriana. No puede ser de otra manera, pues “Soleá” está en un convento de monjas de clausura. Además, esta zarzuela la compuso Peydró en 1907, en plena vorágine de la encíclica papal “*Motu Proprio*, por la que se

reimplantaba el Canto Gregoriano en la liturgia católica. Pero “Soleá” tiene su corazoncito, es decir, sus sentimientos; por eso los expresa mediante el segundo fragmento que son ariosos (cc. 20-35).

Otro tema especialmente bello es el que realiza “Soleá” junto con los violines I y II y los clarinetes (c. 36). Este tema, además, está cargado de simbología. El intervalo de sexta menor, inversión de la tercera, sirve aquí como propósito contrario a la rendición: <*No permitas, Señor*>. Este intervalo se produce al mismo tiempo que “Soleá” canta tresillos de corcheas que representan simbólicamente a la Trinidad, quien acude en su ayuda para darle fuerzas y alivio.

Un ejemplo más de la maestría melódica de Peydró en sus años otoñales lo constituye la aparición en escena de “Jesús”. La canción que canta “Jesús” es una “carcelera” de Andalucía occidental con una melodía de sabor español inventada por Peydró, en donde reconocemos los deliciosos quintillos y un seisillo interpretado *in modo hispanico*. La canción de “Jesús” es desafiante, construida con una sucesión de corcheas por grados conjuntos, además de los quintillos y el seisillo. Así se evitan los saltos y se proporciona más densidad y consistencia a su intervención: <*No hubo rejas ni prisiones que me privaran de verte*>. En cambio, el contrapunto lo pone “Soleá” con intervalos de terceras ascendentes y cuartas descendentes con figuras de semicorchea y corchea, separadas por silencios que confieren inestabilidad y fragilidad a su discurso: <*Es él, su voz es esa*> (cc. 85-88).

• Armonía

La pieza está en Re Mayor. El inicio tiene esa sensación inquietante que le confieren los acordes de quinta disminuida, al que Peydró recurre en diversas ocasiones (cc. 4, 16 y 17), y de 7^a disminuida (c. 8). Esta introducción concluye en el compás 19 sobre una semicadencia de dominante.

Con la plegaria de “Soleá” (c. 20) la armonía se estabiliza. El acorde perfecto Mayor Re-Fa#-La, que funciona como tónica de la tonalidad ofrece luz, consuelo y estabilidad a la música. Este acorde tríada, de gran contenido simbólico, hay que entenderlo como el representante de la Trinidad.

En el momento en que esta pequeña tregua concluye y “Soleá” suplica al *Señor* que no le permita volver a ver a “Jesús”, pues no lo soportaría, se produce una modulación a “La” (c. 35), dominante de “Re”, que es reforzada con los *pizzicato* en los violonchelos y contrabajos, en aras de crear un mayor interés dramático. En el compás 52 vuelve la estabilidad y, por tanto, el acorde de tónica de Re Mayor. Con este acorde termina “Soleá” su oración quedando en estado de éxtasis (c. 68).

La intervención de “Jesús” está escrita en Re Menor. Esta tonalidad la utiliza Peydró para representar el contrapunto al equilibrio y a la estabilidad emocional. “Jesús”, incontrolado, no obedece a razones y está dispuesto a todo con tal de no renunciar a “Soleá”. La volatilidad de “Jesús” es hábilmente expresada a través de acordes de 7^a, de dominante y disminuida, que vuelven a aflorar en los compases 91 y 93. “Jesús” finaliza con una resolución excepcional después del acorde de 7^a de dominante de Re Menor, que no resuelve en la tónica de esta tonalidad, sino en un acorde de 7^a disminuida (cc. 95-96). Este último acorde funciona como IV grado alterado de Re y se dirige a la dominante, si bien sufriendo antes un cambio de estado. Finalmente, la dominante aparece sobre un calderón en el compás 106 y da paso a la tónica de Re Mayor, tonalidad en la que concluye este número. Este recorrido tonal es un *modus operandi* al que también recurren los compositores *veristas*.

- **Agógica y Dinámica**

Al igual que en *Las Carceleras*, Peydró se sirve de la dinámica para reforzar el contenido ideológico y simbólico de la escena. No es casualidad, por ejemplo, que en el compás 20, cuando “Soleá” se dirige al *Señor*, la dinámica sea *ppp*. Este uso simbólico de los matices es de ascendencia wagneriana y, a buen seguro, Peydró, admirador del gran compositor alemán, estaba al corriente. Los matices dinámicos comprenden desde las *ppp* hasta las *ff*. El uso de los reguladores de intensidad es constante, reforzando el fraseo como en los compases 36 y siguientes. También se producen cambios abruptos pasando en un sólo compás de las *pp* a las *ff* (cc. 58-59), o el efecto de éxtasis conseguido con el simple recurso de escribir en

cada compás un matiz cada vez más *piano* (*ff*, *p*, *pp*, *ppp* en los compases 65-68).

En cuanto a la agógica lo más destacable es el cambio de compás de 2/4 a 6/8 que se produce en el compás 84. Los grupos irregulares entran en acción confiriendo una mayor velocidad e inestabilidad. Es especialmente interesante el sorprendente *accelerando* que Peydró lleva a cabo con figuración real, recortando el valor de las notas en la parte que canta “Soleá” (cc. 96-99).

• Forma

Antes hemos hablado de la influencia wagneriana. Traigámosla a colación de nuevo, pues la introducción orquestal expone el tema principal “A”, que no es otro sino el *Leitmotiv* de la dilogía (*Las Carceleras y Rejas y Votos*) (cc. 1-19).

La primera sección de la parte vocal de “Soleá” consta de la ya mencionada entonación salmódica y los fragmentos en arioso (cc. 20-35). La soprano estelar recupera el *Leitmotiv* (cc. 36-51), y sobre ese motivo principal trenza un recitado (cc. 52-68).

La orquesta, siguiendo una práctica verista del propio Peydró dibuja una versión modificada del *Leitmotiv* para embarcarse en una sombría modulación a Re Menor (A1, cc. 69-83).

La intervención de “Jesús” desde dentro de la escena nos lleva a una sección central con una personalidad muy definida que podríamos bautizar como “B”. El núcleo esencial es una melodía carcelera ya mencionada a cargo de “Jesús” a la que se le yuxtapone el recitado de “Soleá” (cc. 84-99). El retorno del *Leitmotiv* a cargo de “Soleá” (c. 107) es el preámbulo a la brillante coda en Re Menor (cc. 107-116).

En suma: se trata de una forma *cíclica* que, aunque popularizada por Liszt, llegó a ser un procedimiento verista del agrado de Peydró.

- **Textura**

Al tratarse de una romanza, la textura no presenta dificultad ni innovación alguna. La melodía acompañada es la que predomina en todo el número, tanto en la oración de “Soleá”, en la que la orquesta se limita a sostener a la cantante, como en la intervención de “Jesús”, en donde las cuerdas llevan trémolos. Peydró se sirve en determinados momentos de la textura homofónica en aras de lograr mayor fuerza, como sucede en los compases finales donde toda la orquesta toca corcheas con acentos.

- **Instrumentación**

La aparición del arpa es una de las principales novedades. Este instrumento fue muy valorado por los *veristas* y estaba de moda a principios del siglo XX. El arpa no sólo efectúa arpeggios o acordes acompañantes, sino que también interpreta la melodía con valores a contratiempo (cc. 44-50).

Un nuevo recurso es la utilización de la sordina en las cuerdas, tanto en los instrumentos que tocan en *pizzicato* como en los que llevan *arco*. Otro aspecto de interés es señalar la 4ª cuerda con la que los violines I y II deben ejecutar un determinado pasaje (c. 13). No cabe duda de que Peydró estaba cada vez más interesado en perfeccionar el aspecto tímbrico, pues la exigencia de tocar en la cuarta cuerda tiene como fin obtener un color más oscuro y denso.

Asimismo, el fragmento en el que canta “Jesús” es digno de consideración. El arpa, las trompas, los clarinetes y el fagot responden “como si de relámpagos se tratasen” las amenazas de “Jesús”, quien advierte que nada ni nadie impedirá que vuelva a ver a “Soleá”. Este pasaje recuerda al *Otelo* verdiano. Entretanto, ella se mantiene dubitativa, -un estado anímico conseguido con la simple introducción de silencios en medio de las comas del texto-, sin saber qué hacer. Por último, los inquietantes e insistentes trémolos refuerzan, aún más si cabe, el dramatismo de gran expresividad y toda la sutileza psicológica de los personajes.

- **Cantantes**

El papel de “Soleá” tiene en esta pieza una tesitura de Re4-Si5. La famosa tiple Julia Campos estrenó este personaje. Al igual que en *Las Carceleras*, una soprano lírico-ligera es la tipología vocal que mejor se corresponde con el personaje. La fuerza dramática a la que está sometida y el registro central en el que se mueve convierten en aventurada empresa este papel para una soprano ligera. Por otra parte, el personaje de “Jesús” fue estrenado por el famoso barítono Juan Palmer, muy querido en la época. Su tesitura en esta pieza abarca desde el Re3-Re4. Un registro cómodo para un barítono dramático que puede desplegar toda su potencia.

REJAS Y VOTOS

(Segunda parte de CARCELERAS)

VICENTE PEYDRÓ

Nº 3 ROMANZA

Flautín

Flauta

Oboe

Clarinete en La

Fagot

Trompas en F

Cornetines en la

Trombones

Timbales

Bateria

Arpa

Soleá

Jesús

Violin I

Violin II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

La y Mi

con sordina

con sordina

pizz.

con sordina

pizz.

pizz.

11

Flautín

Fl.

Ob.

A Cl.

Fagot

trompas

A Cmt.

Tbns.

11

Timb.

Batería

11

Arpa.

Soleá

Jesús

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

4ª cuerda

arco

rall

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

Mi vo-lun - tad, Se - ñor, es to-da tu - ya ____ yá tí mi fē, mi

26

Flautín

FL.

Ob.

A Cl.

Fagot

trompas

A Cmt.

Tbns.

26

Timb.

Batería

Arpa.

26

Soleá

co-ra-són en - tre - go yes - tchu - mir - de sa - yal es la mor - ta - ja de mies - pe - ran - sa y de mia - mor quechan muer - to. no per - mitsas, Se -

Jesús

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

37

Flautín

Fl.

Ob.

A Cl.

Fagot

trompas

A Cmt.

Tbns.

37

Timb.

Batería

Arpa.

Soleá

Jesús

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *pizz.*

Cb. *arco*

ñor, _____ queal claus-tro vuer - va _____ que ver-ley or-vi - dar - le _____ ya no pue - o, ver - le ya - mar - le, si _____ queá pe-sar mí - o _____

48

Flautín

Fl.

Ob.

A. Cl.

Fagot

48

trompas

A. Cm.

Tbns.

48

Timb.

Batería

48

Arpa.

48

Soloá

rall

— aún a-lien-taen mi ar - ma — su re - cuer - do Sia-quí bus-coel or - ví-oa mis a - mo - res que ven-sen los si - li-sios y los re - sos no

Jesús

48

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p *pp* *rall*

59

Flautín
Fl.
Ob.
A. Cl.
Fagot

59

trompas
A. Cmnt.
Tbns.

59

Timb. δ^{vb}
Batería ***ff***

59

Arpa. *rall*
pp
ppp

59

Soleá *rall* *rall* (queda en éxtasis)
de - jes queo-tra vé llequeáesas re - jas ya - par-ta su me mo-ria de mi pe - - cho

Jesús

59

Vln. I ***ff*** *p* *pp* *sin sordina*
Vln. II ***ff*** *p* *pp* *sin sordina*
Vla. ***ff*** *p* *pp* *sin sordina*
Vc. ***ff*** *p* *pp* pizz.
Cb. ***ff*** *p* *pp* pizz.

72

Flautín

Fl.

Ob.

A Cl.

Fagot

trompas

A Cmt.

Tbns.

Timb.

Batería

Arpa.

Soleá

Jesús

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

loco

arco

pizz.

arco

90

Flautín

Fl.

Ob.

A Cl.

Fagot

trompas

A Cmt.

Tbns.

90

Timb.

Bateria

Arpa.

90

Soleá

Jesús

90

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

per-do - na-me Dió mí - o, mi-vi - da su-yaes ya
 su - ras que meo-bli-guen á per - der-te por queel a-mor que te ten - go só-lo loa-ca-ba la

arco

96

Flautín

Fl.

Ob.

A Cl.

Fagot

trompas

A Cm.

Tbns.

96

La y Re

8^{va}

Timb.

Batería

Arpa.

96

Soleá

Am - pa - ra - me, Dió san - to su - frir no pue - do más. Mir vi - as aho - ra dic - ra por _ ver - meen li - ber - tá mir vi - as aho - ra

Jesús

muer - te

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

f

f

f

f

f

102

Flautín

Fl.

Ob.

A Cl.

Fagot

trompas

A Cmt.

Tbns.

102

Timb. *loco*

Batería

Arpa.

102

Soleá

(cae de rodillas en el reclinitorio)

die-ra por vermen lí-ber - tá _____ por vermen li - ber - tá.

Jesús

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



Estilo: características generales

Las obras que se han analizado en este libro pertenecen todas ellas al teatro lírico. La composición de música escénica fue la principal actividad a la que Peydró dedicó todas sus energías durante siete lustros, 35 largos años. Dentro de la música para la escena, destacan sus numerosas zarzuelas. La zarzuela es un género mixto, profano y de adscripción popular. Combina, -como en el *singspiel* austro-alemán-, las partes habladas con las cantadas. No es baladí, pues, afirmar, que estamos ante un medio artístico escasamente proclive a las transgresiones e innovaciones musicales. En suma: un ambiente conservador.

Pero, seamos realistas, comprensivos y con amplitud de miras: ¿podría entenderse un lenguaje armónico avanzado, -por ejemplo, *postwagneriano*, *regeriano*, o bien, en los umbrales del dodecafonismo de Schönberg-, para unas obras que conectaban con el *vulgo* y que reflejaban la cotidianeidad, aunque de manera estereotipada? Pienso que no. Al menos, me cuesta creerlo. Por consiguiente, Peydró se

adaptó a la *idiosincrasia* del género zarzuelístico. Empero, no obstante, en *Las Carceleras*, -una obra muy dramática por su argumento-, en su largo número postrero, tuvo una nota, una sola, de discordancia: una gran riqueza de cromatismos subrayando la melodía.

Pero... ¿es que acaso no tenía Vicente Peydró Díez una sólida formación musical acorde con sus tiempos que le hubiese permitido un mayor alarde armónico? O, expresado en otros términos: ¿qué habría acontecido si nuestro compositor se hubiera consagrado por entero a la música pianística, camerística o sinfónica? Bien. Esto es un futurible que nunca lo podremos resolver. Sin embargo, quisiera hacer constar que *Peydroncelli* –así lo denominaba, con cariño y admiración, su amigo Ruperto Chapí- era un creador con mucho oficio; con un talento nada desdeñable, aunque no genial.

Por otro lado, Peydró era consciente y honesto en todo momento; puesto que sus obras estaban pensadas para los coliseos del Princesa y el Ruzafa, cuyo público, no nos engañemos, procedía mayoritariamente de la *plebe*, esto es, la pequeña burguesía y las menestralías urbanas, más proclives a espectáculos de *ligera digestión*. El lector me permitirá, sólo por una vez, una pequeña licencia, anecdótica, en aras de arrojar más luz al entorno en el que Peydró se desenvolvía. Para ello necesitaremos recordar una situación parangonable. Cuando Franz Joseph Haydn asistió al estreno de *Don Giovanni* en Praga, fue preguntado por sus propias composiciones operísticas. El humilde y bondadoso músico de Rohrau, respondió:

“Mis óperas son para el príncipe Esterhazy. Si yo tuviera la oportunidad de estrenar una ópera en Praga lo consideraría una aventurada empresa, al tener al extraordinario Mozart como rival”.¹

Expresado en otros términos: Peydró sabía en todo momento que su público no era el del Liceo de Barcelona ni tampoco el del Teatro Apolo de Madrid. Era, nada más pero tampoco nada menos, que una clientela de provincias con más o menos afición.

¹ HUTCHINGS, A.: *Mozart*, Ed. Salvat, Barcelona, 1986, pág. 154.

Eso sí: el creador valenciano tenía muy clara la misión educativa del teatro, a tenor de sus escritos. Por otra parte, conforme transcurría su vida, fue madurando sus obras. Que no nos extrañe, por tanto, que no es lo mismo el Peydró de sus primeras obras, envueltas en un halo de espíritu de la *Renaixença*, que el postrero, con partituras más dramáticas, y en una época diferente, cuando frisaba sus años otoñales.

A continuación iré desentrañando con detalle los rasgos estilísticos que avalan estas afirmaciones previas.

3.1. Tonalidad

Peydró transita en todo momento por la órbita de la tonalidad principal y de las próximas o vecinas. *A grosso modo*, se puede afirmar que prefiere las tonalidades que no superen las cuatro alteraciones en la armadura y se sirve con mayor asiduidad de los tonos mayores. Esto confiere a su música mucha fluidez y facilidad para cantar sus arias. También una mayor alegría y luminosidad. En este tipo de composiciones escénicas, -en una época en que el cambio de repertorio era constante y el tiempo de montaje escaso-, un uso excesivo de alteraciones en la armadura dificultaba su interpretación. Un recurso habitual que usa Peydró es comenzar por el modo menor para luego modular a la dominante en el modo mayor. Las tonalidades con más de cuatro alteraciones se utilizan como contraste sonoro respecto al tono de partida. Así, por ejemplo, el famoso número de “Los Cafés” en *Portfolio de Valencia* parte de Si Menor, mientras que en la sección central titulada “El vals del Café de España” está en Si Mayor. Esto,-como ya se ha mencionado en el análisis musical-, confiere a la pieza un contraste lumínico que ayuda a entender los estados de ánimo y de embriaguez que acontecen en ese momento en la escena. Efectivamente, Peydró se sirve de la armadura, como cualquier otro autor teatral, para variar el color y reforzar el texto. Las tonalidades menores con bemoles son utilizadas para conseguir una mayor fuerza “dramática”. El dúo de “Jesús” y “Soleá” en *Las Carceleras* comienza en el tono de Mi bemol Menor. “Soleá” se lamenta del desengaño amoroso que ha sufrido a causa del malvado “Gabrié”.

En términos generales, las modulaciones siempre conducen a tonalidades vecinas o relativas. Peydró se mueve, pues, dentro de los cauces habituales y no aporta innovación alguna en este terreno. Las armaduras con bemoles en las piezas analizadas son Fa Mayor, Re Menor, Sol Menor, La Bemol Mayor, Mi Bemol Mayor y Mi Bemol menor. Las armaduras con sostenidos son Mi Menor, Sol Mayor, Re Mayor y Si Mayor. Hay pues, una predilección por las tonalidades con bemoles, además de Do Mayor.

En cuanto a la armonía, los acordes y las cadencias siguen las normas tradicionales. Las cadencias son, en su gran mayoría perfectas, con la típica sucesión de grados II-V-I, en la que el acorde de dominante aparece con el 6/4 en segunda inversión (cadencial), seguida del acorde de séptima de dominante. Los acordes están escritos en gran medida en estado fundamental y primera inversión. Las modulaciones diatónicas son las más utilizadas. No es, pues, un lenguaje armónico que rompa con lo establecido. Más bien al contrario, para ser un compositor que concibió su obra a finales de la centuria decimonónica y principios de la siguiente, fue del todo conservador en lo que a procedimientos armónicos se refiere. Quizás tenga que ver con la propia idiosincrasia de la zarzuela, un género exclusivamente español, renuente a las posibles influencias provenientes de la ópera u otros géneros escénicos europeos.

3.2. Melodía

La melodía es uno de los aspectos más interesantes. La frase regular de ocho compases, formada por dos semifrases de cuatro cada una de ellas, es la estructura melódica más asidua. Se trata, pues, de una frase binaria y simétrica.

Dado que es música lírica, los grandes saltos interválicos y los cromatismos son evitados. El diseño melódico es básicamente lineal y la melodía se presenta clara, sencilla, de pronta inspiración y, en algunas ocasiones, tomada del folklore. De ahí la facilidad de nuestro músico para conectar con el público. Sí, la receta de Vicente Peydró es la gracia y ductilidad con la que trata la melodía. Ésta es presentada de forma espontánea, con “chispa”, es pegadiza y resulta

cómoda de recordar. Llama la atención la facilidad de Peydró para hacer evolucionar la melodía, que aún siendo sencilla jamás cae en la vulgaridad.

Algunos de sus temas se popularizaron rápidamente, como el “Vals del Café de España” que era cantado por los contertulios que frecuentaban este local; o el tema principal “Jo soc de l’horta la llauradora”, que canta “Carmeleta” en *Les Barraques*. Otros motivos eran extraídos directamente de la savia popular, como “Ja ve Sento de ca la Nuvia” (*El Gallet de Favareta*); el “Himno de la ciudad” tocado por los tambores y clarines; o la misma música de “les Albaes”, en el prelude de la revista *La Ciudad del Porvenir* o *Desde Valensia al Cél*.

Al tratarse de melodías “ligeras”, las ornamentaciones apenas son explotadas como recurso. Las más recurridas son las apoyaturas (típicas de la música popular) y, en menor medida, los trinos. En los instantes en que se alcanza el clímax expresivo, nuestro compositor se sirve del calderón.

Peydró, a menudo, juega con los intervalos y presenta una semifrase de tres compases compuesta en su mayoría por grados disjuntos y un último compás en el que predominan los grados conjuntos.²

El motivo formado por intervalos de tercera y cuarta, tanto ascendentes como descendentes, es típico en los inicios de frase, y es relativamente sencillo hallar cuantiosos ejemplos. Del intervalo de tercera se puede mencionar en especial el número de “Los Cafés” de *Portfolio de Valencia*, tanto en la introducción como en el “Vals del Café de España”. El de cuarta, por su parte, lo encontramos en el primero y segundo número de *La chent de Tró*, cuando comenzamos a escuchar *Desde Pusól a Valensia*, o bien, el segundo número de *Les Barraques*.

Los inicios son, en su mayoría téticos; si bien, es frecuente en el compás de 3/4 que los instrumentos de gamas graves entren con

² Cfr. el “Vals del Café de España”, compases 1-4, *Portfolio de Valencia*, en la Addenda de Partituras.

el acento natural del compás; mientras que la melodía se inicia en el segundo tiempo.³ En cuanto a la articulación, hay decir que Peydró recurre mucho a la ligadura de expresión, para reforzar el fraseo, sobre todo en los instrumentos de viento-madera.

Siguiendo la tradición francesa, de la ópera bufa italiana, y de la propia zarzuela, la melodía acostumbra a ser silábica.⁴ El ámbito de la melodía es cerrado, no superándose la octava, en sintonía con el sesgo popular de la zarzuela y la revista.⁵

Con el cambio de siglo, se aprecia un paulatino aumento en la carga emocional y psicológica de los personajes que demuestra hasta qué punto Peydró se dejó influenciar por las corrientes *veristas*. En obras como *Las Carceleras*, se observa un cambio en el tratamiento del material melódico, más elaborado y estructurado a través de distintos *Leitmotiv* que identifican los personajes y sus estados de ánimo, característica ésta propia de un moderno autor teatral.

3.3. Rítmica y métrica

Los compases simples son los más empleados en las piezas analizadas, especialmente el 3/4. Peydró se sirve en determinadas ocasiones del compás de 3/8. En cambio, como ejemplo de compás compuesto, sólo aparece el 6/8 y es usado como contraste de la primera sección del número musical. Estos compases simples, 2/4 y 3/4, son ideales para el canto; ya que proporciona una velocidad de interpretación ligera y na mayor facilidad para transmitir el texto. Tal vez convenga recordar que los compases heredados del Clasicismo, especialmente los procedentes de la música teatral, son el 2/4, 3/4, 4/4, 2/2, 3/8 y 6/8. Entre los números musicales analizados tenemos:

- 2/4: *Desde Pusól a Valensia, Rejas y Votos*.

³ Cfr. *Incipit* del nº 4 *Portfolio de Valencia*, o bien, inicio de *Les Barraques*, o primeros compases de *La Chent de Tró*. (Addenda).

⁴ Cfr. compases 61 y ss. de *Portfolio de Valencia*.

⁵ Cfr. compases 10 y ss. de *Portfolio de Valencia*.

- 3/4: *El Gallet de Favareta, La Chent de Tró* (números 1 y 2), *Portfolio de Valencia, Las Carceleras, Les Barraques* (números 1 y 2)
- 3/8: *Les Barraques* (sección central del número 2)
- 6/8: *La Chent de Tró* (sección central del número 2) , *Rejas y votos* (sección central)

En cuanto a diseños rítmicos, abundan los tresillos de corcheas o semicorcheas, los cuales menudean en las óperas bufas de Rossini, pero también en las zarzuelas.⁶ En otras ocasiones, las corcheas, regulares, se agrupan en baterías de 6, ocupando todo el compás de 3/4. Las notas a contratiempo son negras, a cargo de los violines II, violas y trompas, a la usanza de la ópera transalpina.⁷

Se observan influencias rítmicas populares valencianas y españolas en sus zarzuelas. Así, la combinación corchea con puntillo / semicorchea, lejos de entenderse como una fórmula francesa – *rythmes pointées* del Barroco-, se usa para dar impulso a la frase y como recuerdo de la música popular española. Es decir, este diseño rítmico se aproxima más al mordente del variopinto abanico del folclore hispano. Una combinación inversa es la formada por la corchea seguida de dos semicorcheas.⁸

No podemos olvidarnos de los grupos irregulares. Es el turno de las fusas, quintillos y seisillos, ora en el canto ora en la cuerda ora en el viento-madera. En rigor, son adornos o floreos en modo menor que revelan un parentesco con la música folclórica más o menos andaluza. En el ejemplo propuesto, *Rejas y Votos*, la acción tiene lugar en un cortijo cordobés.⁹

⁶ Cfr. *Desde Pusol a Valencia*, compases 10 y ss. (Addenda de Partituras).

⁷ Cfr. *El Gallet de Favareta*, cc. 3 y ss.

⁸ Cfr. *Las Carceleras*, cc. 19 y sucesivos.

⁹ Cfr. *Rejas y Votos*, cc. 86-88-90. La tonalidad es Re Menor. (Addenda de Partituras).

3.4. Instrumentación

La orquesta de Peydró sigue, en principio, el modelo tradicional de maderas a dos, es decir, dos instrumentistas por atril, a excepción del flautín con uno. La flauta, el oboe y el fagot suelen poseer una única voz que puede ser interpretada por uno o dos músicos, en función del conjunto de profesores con el que se contase para la ocasión. La sección de viento-metal consta de 2 trompas, 2 cornetines en La, o Si Bemol, 2 trombones y tuba. A veces Peydró recurre al trombón bajo en lugar de la tuba.

La sección de percusión consta de timbales, bombo, caja, batería y triángulo. Obviamente, esta observación no pretende ser exhaustiva. Antes bien, es un muestreo analítico realizado con diez números musicales. *Grosso modo*, podemos afirmar que es bastante escuálida. Existen, incluso, obras, en las que no hemos constatado su presencia: *Desde Pusol a Valencia* y *El Gallet de Favareta*. Ambas pertenecen a la primavera creativa del compositor. El instrumento más empleado es el timbal, con golpes secos o redobles. Los restantes tienen un papel testimonial, reducido a unos pocos compases finales o en los instantes de mayor tensión emocional. Así, en *Las Carceleras*, de exultante dramatismo, en el nº 3, el dúo de “Soleá” y “Jesús”, el triángulo sólo interviene en el compás 57, previo al episodio final.

La familia de las cuerdas es la corriente: violines I, violines II, violas, violonchelos y contrabajos. Los violines I son los rectores de la melodía. Los violines II acompañan a distancia de tercera, o bien doblan. En ocasiones emplea el arpa, como en el dúo de “Jesús” y “Soleá” del tercer número de *Rejas y votos*. En esta obra es omnipresente. Sus diseños, en este caso, recuerdan a las óperas *veristas* italianas.

Así pues, la plantilla habitual sería la siguiente:

- Viento-madera: flautín, 1 o 2 flautas, 1 o 2 oboes, 2 clarinetes, 1 o 2 fagotes.
- Viento-metal: 2 trompas, 2 cornetines, 2 trombones y tuba.
- Percusión: timbales, caja, bombo, triángulo, batería, etc.

- Cuerda: violines I y II, violas, violonchelos y contrabajos.

Resulta llamativo que sustituya las trompetas por los cornetines. Tal vez se deba a la popularización de este instrumento entre las bandas españolas y las piezas que para aquéllos se escribían, como las polkas de cornetín.

Por su parte, el empleo frecuente del flautín, popularizado en la escena merced a las óperas de Rossini, acaso pueda comprenderse como un influjo lejano del *belcantismo* italiano.

El tratamiento de la instrumentación de Peydró evolucionó en gran medida con el transcurrir de los años. En cambio, no modificó el tipo de plantilla. El *ensemble* de Peydró es harto estable, y apenas encontramos variaciones instrumentales, como la incorporación del arpa en *Rejas y Votos*.

Una fórmula compositiva muy recurrida por Vicente Peydró es que los violines I interpreten la melodía, los violines II y las violas toquen un acompañamiento a contratiempo, -los violines II a doble cuerda y las violas ejecutando la voz intermedia de los violines II-, y violonchelos y contrabajos acentúen las partes del compás que queden sin música (parte fuerte y tercer tiempo).¹⁰ Este procedimiento es habitual en la ópera italiana, especialmente en el Verdi de la famosa trilogía; aunque el extraordinario compositor de Busetto desvincula a los violonchelos de los contrabajos otorgándoles un amplio *cantábile* que es secundado por los fagotes.¹¹

Peydró es sensible a esta forma de escritura. Se aprecia un mayor protagonismo de las gamas graves en sus zarzuelas con el despuntar de la nueva centuria. Los violonchelos se desvinculan más de los contrabajos, superando su antiguo cometido de meras comparsas del tema principal, y, a menudo, toman la iniciativa, apoyados por los fagotes, confiriendo a la música un halo de misterio.¹²

¹⁰ Cfr. *La Chent de Tró*, cc. 1-25. (Addenda de Partituras).

¹¹ Cfr. *La Traviata*, cc. 29 y sucesivos.

¹² Cfr. *Las Carceleras*, cc. 1-3-5, o cc. 46 y sucesivos.

Asimismo, se produce un mayor contrapunto dentro de cada sección instrumental que, -unido al doblaje de las voces a través del recurso de la octavación-, provoca una mayor densidad sonora. Además, el tema es presentado cada vez más elaborado, con progresiones más amplias y ascendentes en su mayoría, las cuales empiezan en matiz *piano* y alcanzan *fortísimos* que son reforzados por una disminución gradual del valor de las notas y un aumento de los reguladores, provocando así una sensación más vertiginosa.¹³

En la familia del viento-madera las funciones están claramente delimitadas: mientras el flautín, la flauta y el oboe quedan relegados a una labor estrictamente melódica, los clarinetes, debido a su timbre y amplia extensión, actúan de “comodín”. A menudo realizan papeles armónicos con notas largas reforzando la voz de las violas, como sucede en todo el primer número de *La Chent de Tró*. En otras ocasiones, interpretan la melodía a distancia de octava respecto de la flauta, y, finalmente también pueden desempeñar ambas tareas al mismo tiempo; es decir, el primer clarinete la melodía y el segundo clarinete la función armónica.¹⁴

En la familia de viento-metal las trompas y los trombones son los encargados de efectuar las notas largas a contratiempo; mientras que la tuba acentúa la parte fuerte del compás. Los cornetines, en cambio, merced a su mayor versatilidad, pueden ejercer tanto como elementos armónicos cuanto refuerzo de la melodía principal. No es difícil hallar ejemplos de este último cometido.¹⁵

Es de reseñar que Peydró conseguía, con medios sobrios, resultados escénicos muy efectivos; lo cual demuestra que nos hallamos ante un compositor con mucho oficio. Un ejemplo de brillantez con una técnica instrumental aparentemente sencilla es la plegaria de “Soleá” en *Rejas y Votos*. Una escena de alto dramatismo –que comienza con el texto “*No permitas Señor que al claustro vuelva que verle y orvidarle ya no pueo*”- es conseguida con el simple refuerzo de la melodía en los violines I y II, estos últimos tocando una octava baja.

¹³ Cfr. *Las Carceleras*, cc. 101 y sucesivos (Addenda de Partituras).

¹⁴ Cfr. *Portfolio de Valencia*, cc. 98 y sucesivos.

¹⁵ Cfr. *Portfolio de Valencia*, cc. 1-5.

Se logra así un mayor “cuerpo” melódico; mientras que, al mismo tiempo, las violas realizan una acentuación a contratiempo (como si de un golpe en el corazón se tratase), y violonchelos y contrabajos completan la acentuación del compás. El fagot “rellena” con la nota pedal las frecuencias graves. Entretanto, los clarinetes, con su tono melancólico, llevan a cabo la función armónica pero con el ritmo melódico. El arpa, por su parte, cumple la doble tarea, armónica y melódica.¹⁶

Una prueba más que el músico valenciano conocía los procedimientos técnicos empleados por los grandes maestros, es la oración de “Soleá” en la Romanza “*Mi voluntad, Señor es toda tuya*”. Si se compara este pasaje con el “*Angelus Domini nuntiavit Mariae...*” del primer acto de *Tosca*, se aprecian fácilmente las semejanzas. Un “declamado” silábico, puesto que no hay cambio de nota, en un ritmo de corcheas y negras es acompañado por una armonía de blancas en las cuerdas, a excepción de los contrabajos que llevan silencio. Lo único que varía es el compás: 2/4 en la zarzuela por un 2/2 en la ópera.

En sus composiciones de principios de siglo, se observa una clara influencia del *verismo* en el empleo de ciertos procedimientos instrumentales, como, por ejemplo, el encargo de determinados *Leitmotiv* a algún grupo concreto de instrumentos. En este sentido, Peydró, -al igual que hiciese Pietro Mascagni en *Cavalleria Rusticana* para la estructura en la escena de la muerte-, confiere a los violonchelos y contrabajos el tema de la “muerte” en su magna obra *Las Carceleras*.

3.5. Voces y ámbitos vocales

Las tipologías vocales preferidas por Peydró son la de soprano y mezzosoprano en las mujeres, y la de barítono en los hombres. En cuanto a las primeras, “Tomasa” (*El Gallet de Favareta*) tiene una tesitura de Reb4-Mi5 y “Nieves” (*La Chent de Tró*) del Si3 al Mi5, pudiendo ser interpretadas por contraltos o mezzosopranos. En

¹⁶ Cfr. *Rejas y Votos*, cc. 36 y sucesivos. (Addenda de Partituras).

cambio, “Soleà” (*Las Carceleras y Rejas y Votos*); “Carmeleta” (*Les Barraques*); “Paca”, “Marieta”, “Emilia” y “Roseta” (*La Chent de Trô*); y, finalmente, “Pepa” (*Desde Pusól a Valensia*); se mueven, en la mayoría de los casos entre el Re4 y el Si5, tesituras éstas propias de la soprano, o bien, de la mezzosoprano *lirica* con amplio registro. La melodía es, en la mayoría de los casos, de ámbito cerrado. Por ello, se debe tener en cuenta que únicamente en determinados momentos dramáticos la tiple alcanza las tesituras más extremas.

La mujer es la verdadera protagonista de la zarzuela de Peydró. No obstante, eso no impide que haya también un elevado número de papeles masculinos: “Batiste”, “Salvador” y “Felisiano” (*La Chent de Trô*); “Jesús”, “Gabrié” y “Tío Chupito” (*Las Carceleras y Rejas y Votos*); y, finalmente, “Mingarrro” (*Desde Pusól a Valensia*). El ámbito de acción de los personajes masculinos se encuentra entre el Do3 y el Sol4 y el Si4. Son tesituras propicias para tenores y barítonos.

Dentro de estas clasificaciones generales de sopranos, tenores y barítonos, nos vemos obligados a efectuar algunas aclaraciones. En la época de Peydró la especialización vocal no estaba tan tipificada como en la actualidad. Los cantantes de aquella época interpretaban unos repertorios mucho más amplios que los de un cantante actual. Un cantante de la categoría de Francisco Viñas Dordal, en su tratado de canto, sólo estableció tres tipos de tenores: los dramáticos, líricos y ligeros.¹⁷ Tal como explica Francisco Bueno Camejo, para la crítica musical, y también en los anuncios previos en la prensa, existía una práctica homologación de mezzosopranos y contraltos en las compañías corrientes operísticas;¹⁸ no digamos ya para las compañías de zarzuela en las que, en numerosas ocasiones, los papeles eran interpretados por cantantes noveles o con poca experiencia. Ha menester aquí aportar la opinión del propio Peydró sobre este asunto:

¹⁷ VIÑAS, F.: *El Arte del canto. Datos históricos, consejos y normas para educar la voz*. Salvat Editores, Barcelona, 1932, págs. 88-89.

¹⁸ 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*, op. cit. pág. 20.

“Yo soy de los que cree que *A papel sabido no hay cómico malo*, y que cuando una obra tiene algo dentro, se reparte bien y se estudia con cuidado, se lleva la mitad del seguro adelantado para el éxito. Gran parte de las obras teatrales que fracasan en la actualidad, se debe a los malos repartos y a la precipitación con que se ponen en escena.”¹⁹

El papel de “Soleá” en *Las Carceleras*, y *Rejas y Votos*, está pensado para una soprano lírico-ligera. Se trata de una tipología vocal con una gama más amplia que la soprano lírica y más peso y densidad en la sección central que la soprano ligera; lo cual la convierte en ideal para interpretar papeles con fuerza dramática. Sólo en contadas ocasiones cabalga hacia a las notas más agudas. Además, el timbre es más oscuro y grueso, la voz es más carnosa, en aras de ejecutar *a piacere* el canto de la plegaria o los acentos, en la tesitura media que tanto frecuenta nuestro músico.

Según el propio Peydró, la famosa cantante Lola Millanes quería estrenar para su *función a beneficio* el papel de “Soleá”; pero, -a causa de la tesitura un tanto aguda en determinados momentos-, al final el papel fue estrenado por Filomena García:

“Lola deseaba un propósito para su beneficio y le había rogado a Ricardo Flores se lo escribiera. Quería un papel de bravía o de gitana, donde pudiera a su placer desenvolver sus facultades en un género en el que aún no la conocía el público valenciano, y revelarse como actriz dramática.”²⁰

La eminente tiple Carmen Domingo fue una de las más afortunadas intérpretes del papel de “Soleá”.

El *roll* de “Carmeleta” en *Les Barraques* tiene el perfil de la soprano lírica, de menor extensión en el registro agudo que la soprano ligera o la lírico-ligera, pero con una voz más carnosa en su registro central. Aunque su tesitura es Mi4-La5, se mueve en todo momento en la sección media y sólo alcanza el La5 en la conclusión. Si bien su nombre recuerda a la “Carmen” de Bizet, -cigarrera de la

¹⁹ PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Cómo se escribieron Carceleras (continuación)*, “Recuerdos de un Músico Viejo”. En: *El Mercantil Valenciano*, 21 de julio de 1929.

²⁰ Idem.

fábrica de tabaco de Sevilla y “llauradora” de la huerta valenciana respectivamente-, el tratamiento de los arquetipos femeninos de “Carmen” y de “Carmeleta” son diametralmente opuestos. Para la heroína de Bizet, el amor es un antojo pasajero²¹ y la esencia de su vida lo constituye el cambio.²² “Carmeleta” tiene muchas menos pretensiones y sólo aspira al amor de “Visantico”, tal como ella misma canta: <¡Visantico m' idolatra y es el amo del meu cor. ¡Si'm faltara el seu cariño ahón anaba yo á parar!>.

El papel de “Carmen” exige una soprano-dramática o una mezzosoprano. “Carmeleta”, en cambio, estaría, por la tipología del personaje y por su tesitura mucho más cerca al papel de “Micaela” en la ópera de Bizet. Eduardo Escalante y Vicente Peydró aseguraban que el personaje de “Carmeleta” debía poseer un carácter dulce y apasionado, de corazón sensible y hermoso. El papel fue escrito pensando en la aplaudida tiple Antonia Segura.

Los personajes de “Tomasa” (*El Gallet de Favareta*) y “Nieves” (*La Chent de Trô*) están diseñados para voces con una rica sonoridad y amplitud en las gamas medias-graves. La tipología vocal más adecuada para interpretar este tipo de papeles sería la de contralto cómica. Al no ser sencillo hallar cantantes con estas características, una mezzosoprano lírica podría desempeñar estos personajes, ya que esta tipología vocal destaca también por su riqueza en los registros graves. El papel de “Nieves” fue estrenado por la mezzosoprano Amparo Taberner, actriz que formó parte de la prestigiosa compañía de zarzuela que actuaba en el Teatro Princesa en la etapa dorada de José Valls y Vicente Peydró.

En cuanto a “Paca” (*La Chent de Trô*) es un claro papel de tiple con un amplio registro que abarca del Re4-Si5. Antonia Segura estrenó este papel en el Teatro Princesa. En esta misma obra, los papeles de “Marieta”, “Emilia” y Roseta” anduvieron a cargo de Amparo Guillot, Dolores Miquel y Carmen Nácher. Siguiendo el mismo orden, sus tesituras son Mi4-Sol5, Sol3-Fa5 y Re#4-Re5. Marieta es un claro papel de soprano; mientras que Emilia, y

²¹ <L'amour c'est un oiseau rebelle>.

²² BATA, A.: *Ópera*, Könnemann Verlagsgesellschaft, Madrid, 1999, pág. 58.

especialmente “Roseta” se mueve en el ámbito de una mezzosoprano.

Por último, la tesitura de “Pepa” en *Desde Pusól a Valensia* es Re4-Si5, lo cual exige una voz de soprano. Además, el canto silábico y de gran rapidez recuerda a las sopranos *rossinianas*, lo que nos hace pensar en una soprano cómica-ligera como tipología vocal más adecuada.

En cuanto a las voces masculinas, el papel de “Jesús” en *Las Carceleras* estaba destinado al barítono Antonio Domingo, pero una enfermedad obligó a la compañía a buscar un sustituto. Finalmente, el papel fue interpretado por Alfredo Suárez. Peydró relata su nerviosismo la noche del estreno y la felicitación de Antonio Domingo tras la representación:

“Aquella noche no tenía que pensar en nada, y sin embargo sólo veía peligros por todas partes. Temía una desafinación en los coros, la salida de un personaje antes de tiempo, un telón enganchado, un gato que cruzara la escena durante la representación, todo me parecía peligroso, y sólo puede respirar tranquilo cuando ya terminado el estreno, caí rendido en un diván del “Tranvía”, estrujado por los abrazos de los amigos y aturdido por los aplausos que aún resonaban en mis oídos. Cuando se restableció un poco la calma penetró Antonio Domingo con los ojos llorosos, y después de estrecharme la mano con emoción, me dijo: ¡Cuánto siento no haberle estrenado este Jesús!... Sus lágrimas me conmovieron y casi no pude contestarle.”²³

La tesitura de este personaje abarca desde el Do3-Sol4. Para interpretar el “Jesús” de *Las Carceleras*, se necesita una voz sonora, vibrante que se amolde bien a los papeles dramáticos y soporte el doblaje orquestal al que se encuentra sometido en muchos momentos de la obra. Un barítono dramático con fuerza en toda su gama es el más apropiado. El catalán José Capsir fue otro de los grandes intérpretes del papel de “Jesús”:

²³ PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Cómo se escribieron Carceleras (continuación)*, “Recuerdos de un músico viejo”. En: *El Mercantil Valenciano*, 21 de julio de 1929.

“Para sustituir a Domingo, que había estrenado en Barcelona las obras valencianas se contrató a Pepe Capsir, artista de un temperamento especial que se amoldaba muy bien a los papeles dramáticos y cuya voz vibrante y sonora estaba entonces en todo su apogeo. Debutó Capsir con gran éxito. Valls, cuyo cariño a los autores valencianos nunca se vio desmentido, adivinaba en el barítono catalán un gran intérprete del Jesús de “Carceleras”, y más que nunca deseaba intentar el estreno de la obra en Barcelona.”²⁴

El mismo barítono catalán estrenó en Madrid el personaje del “Tío Chupito”. Está escrito en una tesitura bastante grave Do3-Sol3. Para desempeñar con soltura este cometido se necesita un barítono-bajo, o bien, un barítono con potencia en el registro grave. “Tío Chupito” debe poseer una voz con peso y fuerza que le dé una enorme dimensión. En este sentido, recuerda a los barítonos *verdianos* (como el padre “Guardiano” de *La Forza del Destino* o el “Zacarias” de *Nabucco*) que desprenden un aura de firmeza, fruto de su bonhomía.

Por otra parte, el personaje de “Gabrié” fue compuesto pensando en el barítono Vicente Guillot. Al enfermar Antonio Domingo se pensó en que Guillot le sustituyese y se buscase a un nuevo “Gabrié”:

“Se pensó que Vicente Guillot se encargara de sustituirle, y hasta se le repuso la parte de barítono que ya se sabía por haberla oído mucho en los ensayos, y nos dedicamos todos a la busca y captura de un Grabié. ¡Vano empeño! Nadie encajaba en el papel como Guillot. Por algo se le había hecho a la medida.”²⁵

El pérfido “Gabrié” encarna a la perfección el personaje malvado de la zarzuela, cuyo *roll* es interpretado por un barítono. Llegados a

²⁴ PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Cómo se escribieron Carceleras (continuación)*. “Recuerdos de un músico viejo”. En: *El Mercantil Valenciano*, 28 de julio de 1929.

²⁵ PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Cómo se escribieron Carceleras (continuación)*, “Recuerdos de un músico viejo”. En: *El Mercantil Valenciano*, 21 de julio de 1929.

este punto, habremos advertido ya que la voz de hombre predilecta en la zarzuela es la de barítono, frente a la de tenor que es la preferida en la ópera. La tesitura de “Gabrié” es Re3-Mi4, un poco más grave y oscura que la de Jesús. “Gabrié” exige un barítono más grave, exigiendo un gran volumen en las gamas cavernosas.

Los papeles secundarios de “Batiste”, “Felisiano” y “Salvaoret” de *La Chent de Tró* fueron estrenados por José Ángeles, Manuel Taberner y Vicente Guillot, respectivamente. La tesitura de Batiste es Re3-Sol4, la de Felisiano Do2-Mi3 y la de Salvaoret Do#3-Fa#4. “Batiste” canta en una tesitura bastante aguda y por ello requiere una voz de tenor. “Salvaoret”, en cambio, puede ser interpretada por un barítono; ya que su canto se desarrolla en la región grave, a excepción de una sola ocasión en que llega al Fa#4. Lo mismo se puede decir de “Felisiano”.

Por último, el papel de “Mingarro” en *Desde Pusól a Valensia*, tanto por su extensión, Re3-Si4, como por el carácter veloz de la pieza, nos hace pensar en un tenor *caricato* que sea capaz de seguir la ligereza y rapidez de su amada “Pepa”.

Ha menester resumir que con el transcurrir de los años, se aprecia una mayor exigencia vocal, tanto por las tesituras como por la caracterización de los personajes, cada vez más ricos. El Peydró de finales de la centuria decimonónica y principios del siglo siguiente se ve influenciado por los moldes veristas, los cuales poseen una mayor fuerza dramática. Los personajes alegres, despreocupados y con apenas trascendencia, propios de la *Renaixença*, se ven cada vez más superados por un tipo de personajes más *conscientes* de la problemática en la que se hallan inmersos. Son éstos, por tanto, más profundos, con mayor carga psicológica y con gran angustia existencial, como “Soleá” y “Lola” en la zarzuela *Rejas y Votos* (1907).

En cuanto a los coros, llama la atención la división de las voces que establece Peydró: sopranos I y sopranos II, tenores I y tenores II y bajos. No aparece en ningún momento las voces intermedias masculinas y femeninas de “barítono” y “mezzosoprano”, como tampoco la de “contralto”. Además, nuestro músico escribe las voces homónimas en un mismo

pentagrama. La escritura, por el contrario, es la habitual, tanto por los registros vocales, cuanto por la presentación de la música con las corcheas y semicorcheas separadas, cada una con su sílaba pertinente.

El empleo del coro es una constante en las obras de Peydró, si bien en determinadas piezas no aparece. De los números analizados, incluyen un coro *Portfolio de Valencia* (número 4) *La Chent de Tró* (Finale), *Les Barraques* (números 1 y 2) y *Las Carceleras* (Finale).

Lista de la Compañía por orden alfabético

PRIMER ACTOR Y DIRECTOR
D. PATRICIO LEÓN

MAESTROS DIRECTORES Y CONCERTAJEROS
D. VICENTE PEYDRÓ **D. EDUARDO SENÍS**

++ ACTRICES ++			++ ACTORES ++		
BALAGUER . . .	MERCEDES . . .	Partiquina	ALARCÓN . . .	RAMÓN . . .	Primer tenor
BELLIDO . . .	TERESA . . .	Característica	CRESPI . . .	VICENTE . . .	Partiquino
CAMPOS . . .	JULIA (S.) . . .	Primera tiple dramática	FERRIS . . .	JOAQUÍN . . .	Partiquino
FERRER . . .	ENCARNACIÓN . . .	Partiquina	GARCÍA . . .	PEDRO . . .	Primer tenor cómico
IDEL . . .	TERESA . . .	Tiple dramática	HIDALGO . . .	RAMÓN . . .	Primer actor de carácter
MARTÍ . . .	PILAR . . .	Primera tiple cómica	LEÓN . . .	PATRICIO . . .	Primer actor y director
MARTÍ . . .	AMPARO . . .	Segunda tiple	LORENTE . . .	ERNESTO . . .	Otro primer tenor cómico
MEJÍA . . .	CARMEN . . .	Primera característica	MARIN . . .	JOSÉ . . .	Baritono
PINO . . .	MAGDALENA . . .	Partiquina	PALMER . . .	JUAN . . .	Primer baritono
REVERTER . . .	ROSARIO . . .	Partiquina	POSAC . . .	JOAQUÍN . . .	Actor genérico
VINÉ . . .	PILAR . . .	Tiple cómica	REVERTER . . .	JOSÉ . . .	Partiquino
VINÉ . . .	ISOLINA . . .	Segunda tiple	TOYANA . . .	ÁCRELIO . . .	Partiquino
ZABALA . . .	EUTALIA . . .	Segunda tiple	VALCÁRCEL . . .	VICENTE . . .	Actor genérico

Para papeles especiales: *Paquita y Julia Alapont* Maestro de Coros: *D. Enrique García* Apuntador: *José Sains y José Paredes*

Coro: 18 Señoras y 16 Caballeros 35 PROFESORES DE ORQUESTA Banda de Veteranos

Jefe de maquinaria, *Ricardo Aparicio*

Pintores escenógrafos, *Martínez Gari y Eduardo Amorós*.—Adornista y atrevida, *E. Minguez*.—Guardarropa, *Juan Pablo*.—Peluquero, *Vicente Lita*.—Sastre, *Vida de Peris*.—Archivo, *Sociedad de Autores Españoles*.—Taquillero, *Joaquín Minguez*.—Contador, *Luis Gil*.

Valencia Agosto 1907 Representante de la Empresa: **RAFAEL DÍAZ**

Lista de la compañía del Teatro Ruzafa para la temporada de 1907-1908. Archivo de la Diputación Provincial de Valencia, Legado de Peydró, Caja 6

3.6. Agógica

La gran mayoría de los números musicales no llevan ningún tipo de indicación en lo que al *tempo* se refiere (nº 2 “Fatalidad” de *La Chent de Tró*, *El Gallet de Favareta*, *Portfolio de Valencia*, *Les Barraques*). La fuerza del texto y el carácter de las escenas evidencian en buena

manera los *tempi* de las piezas. Peydró no demuestra mucho interés en fijar la velocidad de su música. Al ser obras líricas no recurre, como es natural, a indicaciones metronómicas, sino que acude a los términos de movimiento italianos, usados comúnmente. Como gran hombre de teatro, Peydró era conocedor que los *tempi* en la escena están supeditados a muchos otros factores; a saber: la acústica del recinto donde se representa la obra, la clase de cantantes y sus tipologías vocales, etcétera. Entre los que cita tenemos:

Tempo de Vals (*Vals del Café de España*)

Allegretto (nº 1 de *La Chent de Trô*)

Allegro (nº 6 de *La Chent de Trô*)

Andantino (*Las Carceleras*)

Los cambios de agógica son bastante frecuentes. Generalmente Peydró suele iniciar el número de música con un compás simple (2/4 y 3/4 habitualmente), con una velocidad más reposada y en la sección central cambia al 3/8 y al 6/8. Ejemplos de este tipo son el tercer número de *Rejas y Votos* o el segundo número de *Les Barraques*. Otra fórmula empleada en la variación de la agógica es mantener el compás y variar directamente el tempo, tal como sucede en el número de “Los Cafés”, perteneciente a la revista *Portfolio de Valencia*, en la que la simple indicación de “Tempo de vals” es suficiente para aumentar considerablemente la velocidad del inicio.

En *Las Carceleras* Peydró da un decidido paso adelante en cuanto a la agógica se refiere, especialmente en el último número, en donde se producen hasta siete cambios de compás. Tal como ya se ha mencionado en el análisis musical, cada compás posee un *tempo* y una *personalidad* propia que permiten al compositor reflejar los distintos ambientes escénicos.

No se suele producir variabilidad de tiempo dentro de cada movimiento, a menos que se produzcan cambios constantes de compás, como en el *Finale* de *Las Carceleras*. La velocidad es siempre uniforme y los *ritardandi* y *accelerandi* responden más bien a exigencias del fraseo y la musicalidad.

En descargo de Peydró, quizás convenga recordar un poco la historia del teatro lírico europeo. Los matices agógicos, *accelerandi* y *ritardandi*, sobre todo el primero, comenzó a despertar interés en las óperas del Clasicismo. Un compositor como Domenico Cimarosa recurría al *accelerando* no sólo para dividir una sección del aria, sino para culminar brillantemente la conclusión de la misma, arrancado con más facilidad el aplauso del respetable. Eso es lo que ocurre en el aria <Udite, tutti udite>, de Don Geronimo en el Acto I de *Il Matrimonio Segreto*. Mozart también recurrió al *accelerando* en sus obras teatrales. Quizás un ejemplo muy aplaudido sea la primera aria de “Osmin”, al comienzo del Acto I de *Die Entführung aus dem Serail*, cuando el hierático e implacable sirviente otomano pronuncia las palabras <Por las barbas del Profeta>. El uso es similar al de Cimarosa. Posteriormente, con el arribo del *belcanto italiano*, Rossini hizo un uso muy profuso de ambas agógicas. Sin embargo, y ante los cambios armónicos y formales del Segundo Romanticismo, tras la Revolución de 1848, la agógica perdió un cierto interés.

Por otro lado, la zarzuela es un género popular y vivaracho. Quizás por eso, y porque estas zarzuelas pertenecen al posromanticismo, aplicar dichas indicaciones agógicas sería como crear una cierta pedantería, faltar a la natural espontaneidad de la zarzuela.

3.7. Dinámica

La dinámica no es otra cosa que un medio para hacer más clara la estructura formal. Hay autores en los que la dinámica es parte integrante de la sustancia musical relacionada con las notas. Cambiarla es tan grave como modificar una nota. Tal es el caso de Beethoven.

La dinámica en Peydró se hace más interesante conforme avanza su *corpus compositivo*. A partir del cambio de siglo, y especialmente en partituras como *Las Carceleras y Rejas y Votos*, se produce un aumento considerable de las referencias dinámicas. El uso constante de los reguladores refuerza el fraseo e incrementa la

intención expresiva, al tiempo que le sirve a nuestro músico para experimentar distintas sonoridades en la orquesta.

Además, en obras como *Las Carceleras*, la dinámica se torna uno de los elementos musicales más esenciales en la búsqueda de un *realismo* cada vez más acusado. En el último número de esta obra, se pasa en un sólo compás de las estruendosas *ff* al repentino silencio *pp*, en el que “Jesús” y “Gabrié” cruzan desafiantes sus miradas.²⁶

Por lo demás, el uso que Peydró hace de la dinámica obedece a las técnicas compositivas corrientes, como crear variedad de contrastes y generar mayor o menor tensión en ciertos fragmentos. Las familias instrumentales suelen actuar unidas, como un “paquete”, tanto en los matices que indican volumen estable (*p*, *mf*, *f*) como en los matices variables (*Cresc*, *Dim*, *Sfz*, acentos). Nuestro músico no suele prodigarse en el abuso de matices estables y únicamente en ocasiones llega a escribir tres *fff* o tres *ppp*. No suelen aparecer cambios bruscos en dinámica. Tampoco nuestro músico emplea toscos efectos dinámicos, tan frecuentes en las zarzuelas del momento. Las variaciones son graduales. El acento es un recurso dinámico muy empleado, sobre todo en los finales de los números musicales para buscar más fuerza y, al mismo tiempo, dar a la música en determinados momentos el carácter obstinado que exige el texto.

3.8. Formas

Vicente Peydró Díez combina estructuras sencillas, procedentes del *vaudeville* francés o del género *chico* más o menos popular, con otras de mayor enjundia, en donde recurre incluso al tratamiento motivico celular influenciado por la ópera *verista*.

El primer supuesto es el representado por la revista musical *Portfolio de Valencia*, en donde el músico de la antigua calle de Gracia compone con suma elegancia una obra de fino *bouquet* galo. Así, en el septeto con coro “Los Cafés”, n° 4 de la revista, la forma alterna las

²⁶ Cfr. *Las Carceleras*, Final (cc. 225-226)

distintas intervenciones solistas de los personajes con un *ritornello*, al que se le agrega después el famoso “Vals del Café de España”.

En *Les Barraques* las formas son simples, con un sesgo popular, en la órbita del *género chico*. Sin ir más lejos, la Escena I consta de una introducción a cargo de la orquesta, que antecede a un coro y a una coda postrera. En el n° 2, con ocasión de la aparición de la soprano estelar, “Carmeleta”, -quien dialoga con el coro-, el estribillo se presenta tras un tema introductorio a cargo del coro.

No podemos olvidar, por supuesto, otras partituras de ambiente valenciano. Comencemos por una pieza graciosa: *El Gallet de Favareta*. El Final de este *juguete lírico* es la Jota Valenciana de Tomasa, <*Ja ve Sento de ca la novia*>. La forma alterna el estribillo con la única estrofa y una coda postrera. En el *juguete lírico* titulado *Desde Pusol a Valensia* la estructura de la Escena I aún es más elemental; pues es un único tema “A”, fragmentado en dos periodos, A1 y A2, teniendo éste último una función completiva y digresiva. La coda, doble, parte del segundo periodo. Como broche de cierre a las obras valencianas, el sainete de Escalante *La Chent de Tro*. El “Cuarteto de las planchadoras”, con la que se alza el telón de la obra, recuerda vagamente a una seguidilla, en donde Peydró la reparte entre el *ritornello*, y el estribillo.

En cambio, en la dilogía *Las Carceleras y Rejas y votos* las formas son más complejas. Peydró recurre a una suerte de motivo celular que actúa como un *leitmotiv* un tanto difuminado, y que enlaza débilmente ambas zarzuelas. Así, en el dúo entre “Jesús” y “Soleá”, n° 3, de *Las Carceleras*, el diseño introductorio integrado por 1 corchea + 2 semicorcheas, -que luego muta a corchea con puntillo + semicorchea-, volvemos a escucharlo en *Rejas y votos* con el arribo del dúo homónimo, entre “Jesús y Soleá”. Otro dibujo, éste más elongado, en el Final de “*Las Carceleras*”, con vocación de auténtico tema, un tanto saltarín y sensual, comparece a partir del compás 156 y los que le suceden. Este diseño vuelve a presentarse en el comienzo de la zarzuela *Rejas y votos*; si bien con un cambio de métrica, pues ahora está escrito en el compás de 2/4, en lugar del 4/4 anterior. Este tema es, por cierto, el motivo principal de la *Romanza de Soleá y Jesús*, quienes – recordemos- son los mismos protagonistas de *Las Carceleras*.

3.9. Textura

Conforme transcurren los años, Peydró concede mayor protagonismo a la orquesta. La línea vocal predomina sobre cualquier otra consideración en obras como *Desde Pusól a Valensia* (1885), en la que la orquesta se limita a acompañar el canto de forma homofónica y, en ocasiones, a doblarlo a través de los violines I y el viento-madera. Otras veces la orquesta interpreta el *ritornello* y después pasa a un segundo plano acompañando al canto, como sucede en *El Gallet de Favareta* (1892).

Portfólio de Valencia (1898) supone un gran avance en el tratamiento de la textura. Las familias instrumentales ya no actúan en bloque, sino que cada instrumento es tratado de manera independiente, según el color o estado de ánimo que Peydró busca resaltar en cada escena. Siempre se produce un gran movimiento en la orquesta. Si la cuerda acompaña al canto con *pizzicato*, el viento se halla en continuo diálogo con el cantante, a través de entradas sucesivas y una estructura responsorial.

En obras como *Las Carceleras y Rejas y Votos*, Peydró cuida de modo especial los efectos tímbricos de los instrumentos de la orquesta como hasta entonces no había hecho. La orquesta, además, cobra una nueva dimensión con sus cromatismos y sus amplios y frecuentes reguladores, participando mucho más del dramatismo.

La textura adquiere una cierta madurez en *Las Carceleras*. En el dúo de “Jesús” y “Soleá” encontramos atisbos contrapuntísticos entre los instrumentos de viento-madera, por un lado, y las cuerdas por otro, teniendo los metales un cometido pedal acompañante, secundado a menudo por los redobles del timbal, quien también cumple una función tenso-discursiva. El fraseo de los cantantes es completado por la orquesta quien, además, se encarga de conducir el discurso hasta el clímax merced a las progresiones melódicas ascendentes, o, si se prefiere, las secuencias melódicas ascendentes.

En este sentido, la somera aportación de la orquesta,-reducida a acompañar al canto o a los interludios orquestales entre escenas-, propia de la *Renaixença*, es paulatinamente alterada por una forma de

entender el teatro lírico en la que ésta se convierte en la coprotagonista del mensaje dramático.

La escritura coral es casi siempre homofónica y en compás ternario. Las voces se mueven simultáneamente con los mismos valores rítmicos, pero con distintos sonidos principalmente a distancia de terceras formando acordes.²⁷ El coro se convierte en una especie de observador externo que padece o ignora los sentimientos y estados de ánimo por los que atraviesan los personajes principales.

No falta el recurso al concertante, sin duda procedente de la ópera *rossiniana*. Debemos precisar que no se trata del *concertante* como número final de cada acto, en donde los cantantes sustituyen la función del coro en las óperas bufas. Nos referimos aquí a los sextetos o septetos vocales concertantes; en donde hay un contrapunto sencillo entre los cantantes. Este es el caso de *Portfolio de Valencia*, en el famoso número de los cafés. Pero creemos que la influencia principal de esta ligera textura contrapuntística está heredada sobre todo de la zarzuela, en sus números de conjunto.

Por lo que a las voces solistas se refiere, el reparto de diálogos responsoriales entre ellos es harto frecuente en los dúos o tríos de voces estelares, como el anteriormente suprascrito. En este caso es usual que el dúo concluya de modo unisonal u homofónico.

3.10. Folclore

Cuando Peydró visitó a Chapí en su domicilio matritense de la calle del Arenal, el villenense, tras escuchar *La Fiesta de la Campana*, ensalzó el uso del folclore popular en los siguientes términos:

“Está bien – me dijo -. Veo que se ha aprovechado usted del “folklore” montañés para dar carácter y sabor local a la obra. Es

²⁷ Cfr. *Les Barraques*, Primer número, cc. 1 y sucesivos.

lo único que me interesaba saber. Los cantos populares son una cantera inagotable de hermosas melodías.”²⁸

En *El Gallet de Favareta*, el material folclórico procede de una pieza que se interpreta en las fiestas populares, preferentemente “La Magdalena” de Castellón, las “Fallas” de Valencia y otras fiestas de La Ribera: <*Ja ve Sento de ca la novia*>. En esta misma obra, por cierto, hace presencia del ritmo de Jota.²⁹

Otras fórmulas dancísticas de recuerdo hispano hacen acto de presencia en obras valencianas en donde colaboró con Eduardo Escalante. Así, en *Les Barraques*, aparecen los pasajes con acompañamientos arpegiados precedidos de un silencio que recuerdan al rasgueo de la guitarra: tresillos de semicorcheas / corchea, seisillo de semicorcheas, éstos últimos con la indicación *pizzicato*.³⁰ Guarda un cierto parentesco, aunque lejano, con la tradicional seguidilla, los *ritornelli* de la escena introductoria de *La Chent de Tró*.³¹

En otras ocasiones, Peydró recurría a los cancioneros en busca de temas populares que le inspirasen para dar color y sabor local a la pieza. En *Las Carceleras* “Jesús” entona una “carcelera” o copla de la cárcel:

“Vente a Córdoba a la cárcel,
que allí en la reja te espero,
y te cantaré mi amor
que es el amor verdadero.” (Cuadro III, Escena III)

Aunque, a decir verdad, la carcelera que canta “Jesús” no está basada en ninguna otra carcelera andaluza. Peydró inventó este tema

²⁸ PEYDRÓ DÍEZ, V.: *La Gatita Blanca y La Fiesta de la Campana (continuación)*, “Recuerdos de un músico viejo”. En: *El Mercantil Valenciano*, 25 de octubre de 1931.

²⁹ Cfr. *El Gallet de Favareta*, cc. 19 y ss.

³⁰ Cfr. *Les Barraques*, cc. 146 y ss. (silencio/tresillo de semicorchea/corchea); cc. 161 y ss. (silencio/seisillo de semicorcheas).

³¹ Cfr. *La Chent de Tró*, cc. 1 y ss. Es una seguidilla en 3/4 y no 3/8. La tonalidad está en Mi Menor, muy española.

procurando imitar los giros melódicos y el ritmo propios de la música popular andaluza:

“Verdaderamente, aunque yo había procurado documentarme, espigando en los cancioneros de mi copiosa biblioteca todos los temas populares andaluces que pudieran servirme para dar ambiente y sabor local a la zarzuela, ni en mis libros ni en los almacenes de música pude encontrar impresa ninguna “carcelera”, motivo primordial y base de toda la trabazón de los números musicales. Decidido al fin, busqué en mi imaginación un motivo que pudiera por sus giros y su claridad popularizarse, adaptándose al propio tiempo por su fuerza dramática a los momentos más culminantes de la obra. Aunque algunos públicos habían sancionado favorablemente la zarzuela, me quedaba la duda de que al llegar a la tierra de “María Santísima”, donde de seguro habían de conocer coplas de cárcel, notaran la falsedad de este motivo. Tentado estuve que quedarme en Valencia suplicando a mi colaborador que me representase, y decir con el personaje del “Tenorio.”³²



Cartel de la película *Carceleras*. 1922.

³² PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Cómo se escribieron Carceleras (continuación)*, “Recuerdos de un músico viejo”. En: *El Mercantil Valenciano*, 18 de agosto de 1929.



Vicente Peydró o el creador del Teatro lírico valenciano

Vicente Peydró Díez fue *el creador del teatro lírico valenciano*. Realizando un acopio de sinceridad y por lo que respecta a las zarzuelas en lengua vernácula, -me refiero a la época de las *protozarzuelas*-, fue un erial; sobre todo porque algunas de estas obras se perdieron y otras cayeron en el olvido. No es de extrañar, pues, que Peydró reivindicase con humildad -es decir, con franqueza- su papel de creador y mantenedor del teatro lírico valenciano. Y ello tuvo lugar, cabe recordar, a fines de la Regencia de María Cristina de Habsburgo-Lorena.

Además, Peydró jugó un gran papel como eslabón o puente entre la *vieja guardia* de la *Renaixença*, -léase Salvador Giner-, y los grandes autores valencianos de zarzuelas, -léase Ruperto Chapí-, así como los compositores más jóvenes de la escena valenciana, como José Serrano. Con una rica producción a sus espaldas, -en la que

destacan sus zarzuelas, sainetes y revistas-, Peydró dejó abierto un amplio abanico a sus sucesores. Y lo hizo partiendo de citas puntuales de materiales folclóricos regionales, hasta alcanzar un dramatismo más depurado y un lenguaje más universal. Esta mutación, que no metamorfosis kafkiana, se operó durante el primer decenio de la monarquía de Alfonso XIII, al despuntar la pasada centuria. Era la época en que, tanto en España como en Italia, triunfaba el *verismo*. En efecto, las zarzuelas de mayor enjundia de Peydró, *-Las Carceleras y Rejas y Votos-*, hubieron sido escritas entre los años 1901 y 1907. Una ópera como *Tosca*, por ejemplo, fue estrenada en el Teatro Constanzi de Roma por aquellos días, el 14 de enero de 1900.

Quizás pueda sorprenderle al lector una cierta austeridad en su estilo. Austeridad en la paleta instrumental, con una escuálida familia de percusión, tan rica en el posromanticismo. Austeridad en los repartos canoros y corales, constriñendo los cometidos de los tenores solistas y eliminando a las contraltos coristas. Austeridad en los alardes armónicos, reducidos testimonialmente a su *Opus Magnum*, la dilogía integrada por *Las Carceleras y Rejas y Votos*. Bien. Reconduzcamos el discurso a sus justos términos, convenientemente contextualizados. Ante todo, es un compositor de zarzuela, sainete y revista que escribía para unos teatros modestos. No contó con una generosa plantilla de profesores en el foso: nunca pasó de la treintena, por término medio. Pero sorprende, entonces, que, -con tan escuálidos medios-, pudiera crear una música notable, elegante, de gran riqueza melódica, de agradable y fácil recuerdo, subrayada merced a una eficaz instrumentación, progresivamente mejorada. Tuvo en Chapí y los *veristas* -Leoncavallo y Mascagni, como bien apuntaba una crítica- el ejemplo a seguir.

Vicente Peydró supo madurar con calidad. Si contemplamos su evolución desde los años juveniles hasta los otoñales, salta a la vista una mayor exigencia técnica y de gamas en los cantantes, de acuerdo con sus progresivas necesidades dramáticas. Nunca dejó de ser un compositor de zarzuela. Por eso la soprano tenía como oponente al barítono, sus tipos de voces preferidos, por delante del tenor y la mezzosoprano.

“Mascarilla”, pseudónimo de José María López, -a la sazón crítico musical de *El Mercantil Valenciano* y libretista de zarzuela *in illo tempore*, quien llegaría a ser Presidente de la Asociación de la Prensa de Valencia-,³³ afirmó con rotundidad que <muertos los maestros Giner y Valls, en Peydró está personificada hoy la tradición de los músicos valencianos, y músicos, artistas y público quieren y respetan y admiran al maestro Peydró>.³⁴ Expresado en otros términos: Vicente Peydró Díez fue un compositor muy popular y querido en su tiempo. La prensa de la época nunca escatimó elogios hacia nuestro hombre. *La Chent de Tró* y *Les Barraques*, pertenecientes al teatro en valenciano, y *Las Carceleras y Rejas y Votos*, escritas en castellano, fueron las zarzuelas más apreciadas por la crítica musical coetánea. Una opinión elaborada con justeza, pues, en rigor, son las mejores obras de Peydró, muy estimadas también por él mismo, especialmente *Las Carceleras*; *pace* las revistas musicales, que son un mundo aparte.

Los medios de prensa que seguían asiduamente su creación lírica fueron *Las Provincias*, *El Mercantil Valenciano* y *El Boletín Musical Valenciano*. En resumen, -y si dejamos por un momento de lado *El Boletín Musical Valenciano*-, es la prensa que simpatizaba con el Partido Conservador del malagueño Antonio Cánovas del Castillo (*Las Provincias*), y aquella otra que comulgaba con el Partido Liberal del logroñés Práxedes Mateo Sagasta (*El Mercantil Valenciano*). En el caso de éste último, su seguimiento es comprensible: como bien afirma Francisco Bueno Camejo, la prensa de adscripción liberal apoyaba a la zarzuela como vehículo de cultura entre la *mass media*.³⁵ Por el contrario, el rotativo *Las Provincias*, más aristocrático, dirigía sus miradas hacia la ópera. ¿Cómo entonces puede comprenderse este seguimiento hacia Peydró por parte de este diario? La clave del enigma radica en que el periódico de Teodoro Llorente no ocultaba sus simpatías hacia la *Renaixença* valenciana; y Peydró era visto como su máximo representante *lírico* por aquellos días. Y como muestra de

³³ POLANCO OLMOS, R.: *La crítica musical en la prensa diaria valenciana: 1912-1923*. op.cit. pág. 102.

³⁴ *El Mercantil Valenciano*, 26 de febrero de 1916.

³⁵ BUENO CAMEJO, F. C.: *Música i crítica a Gandia 1881-1936*, op. cit. pág. 16.

ello, véase la opinión que emitió *Las Provincias* cuando se estrenó la más célebre de sus zarzuelas en valenciano, *Les Barraques*, bautizada como <la primera zarzuela valenciana> (sic):

“Les Barraques puede decirse que es la primera zarzuela valenciana, propiamente dicha que hemos oído, muertos Balader, Escalante, Liern y algunos otros, que como aquellos, se inspiraban en nuestras costumbres para fotografiarlas en la escena, el teatro valenciano”.³⁶



Peydró en el acto inaugural de la calle que llevaba su nombre.
Fotografía en CANCER MATINERO, J.R.: *Fotógrafo Peydró: una mirada personal*, Ayuntamiento de Valencia, colección “Imatges” 5, Valencia, 2004, pág. 22.

Sobre las características de su música, la crítica destaca la calidad de su instrumentación, alejada de la paleta tímbrica posromántica, grandilocuente, proclive a aumentar la plantilla de viento-metal y percusión. A este respecto, la opinión del diario *Las Provincias*, a propósito del estreno de *Rejas y Votos*, es muy ilustrativa:

³⁶ *Las Provincias*, 11 de noviembre de 1899.

“El maestro ha realizado una obra que se separa de la brocha gorda corriente. En estos tiempos en que se instrumenta con dinamita, en donde trombones y cornetines, bombo, caja y platillos son los principales instrumentos de la orquesta, nos ofrece una partitura que tiene muchas delicadezas de color, que tiene suavidades para el oído”.³⁷

El oído y el juicio de la crítica valenciana, al menos por lo que respecta a algunos de sus *primeros espadas*, es agudo. Por eso, comprendió que Peydró era un creador influido por el *verismo*, amén de la paternidad estética debida principalmente a su inefable amigo Ruperto Chapí. En segundo término, Manuel Fernández Caballero. Léase la opinión de José María López, “Mascarilla”, en el estreno de la misma zarzuela que acabamos de referirnos:

“En Puccini, Leoncavallo, Chapí y Caballero tiene el aplaudido autor de *Carceleras* sus mejores maestros; y claro está, bebiendo de tan buenas fuentes, sus partituras han de ser lozanas, inspiradas, llenas de dulces armonías, exuberantes de energía y colorido.”³⁸

En síntesis: Vicente Peydró Díez fue el creador del *teatro lírico valenciano*. Dignificó la zarzuela con denuedo, aun cuando ésta atravesare ya una época broncea, otoñal. Y lo hizo siguiendo su honesto código de valores: sacrificó su promoción y difusión *extramuros*, circunscrita a los lindes locales valentinos. Un hombre honrado, sabedor de que las debilidades se pagan caras en el proscenio, presto a suprimir de la escena sus estrenos cuando recibían la desaprobación del público, ora parcial ora total. Porque para nuestro músico, el teatro estaba por encima de todo.

³⁷ *Las Provincias*, 28 de noviembre de 1907.

³⁸ *El Arte del Teatro*, n° 43, Madrid, 1 de enero de 1908, pág. 13.



Bibliografía

1. Libros

BATTA, A.: *Ópera*, Könnemann Verlagsgesellschaft, Madrid, 1999.

BLASCO MAGRANER, J.S.: *Vicente Peydró Díez: Vida y Obra*, Tesis Doctoral, Universidad Católica de Valencia, Valencia, 2012.

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*, Tesis doctoral, Universitat de València, Valencia, 1997.

BUENO CAMEJO, F. C.: *Música i crítica a Gandia 1881-1936*, Alfons El Vell, Gandía, 2002.

CASARES RODICIO, E (coord.): *Diccionario de la zarzuela, España e Hispanoamérica*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Vol. I, Madrid, 2006.

GALBIS LÓPEZ, V.: *La zarzuela en el área mediterránea*, Cuadernos de Música Iberoamericana, 2-3, Madrid, 1996-1997.

GALIANO ARLANDIS, A.: *Contexto histórico y literario de la zarzuela: Valencia 1832-1860*, Tesis doctoral, Universitat de València, Valencia, 2008.

GARCÍA FRANCO, M.: *El apogeo de la zarzuela*. En: Badenes, G (dir.) *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, Editorial Prensa Alicantina, Valencia, 1992.

HUTCHINGS, A.: *Mozart*, Ed. Salvat, Barcelona, 1986.

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

VIÑAS, F.: *El Arte del canto. Datos históricos, consejos y normas para educar la voz*. Salvat Editores, Barcelona, 1932.

2. Prensa

PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Cómo se escribieron Carceleras (continuación)*, “Recuerdos de un músico viejo”. En: *El Mercantil Valenciano*, 21 de julio de 1929.

PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Cómo se escribieron Carceleras (continuación)*. “Recuerdos de un músico viejo”. En: *El Mercantil Valenciano*, 28 de julio de 1929.

PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Cómo se escribieron Carceleras (continuación)*, “Recuerdos de un músico viejo”. En: *El Mercantil Valenciano*, 18 de agosto de 1929.

PEYDRÓ DÍEZ, V.: *La Gatita Blanca y La Fiesta de la Campana (continuación)*, “Recuerdos de un músico viejo”. En: *El Mercantil Valenciano*, 25 de octubre de 1931.

Las Provincias, 11 de noviembre de 1899.

Las Provincias, 28 de noviembre de 1907.

El Arte del Teatro, nº 43, Madrid, 1 de enero de 1908.

El Mercantil Valenciano, 26 de febrero de 1916.