

José Salvador Blasco

Magraner

Francisco Carlos Bueno

Camejo

# 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

Cuadernos de Bellas Artes / 11

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 es de su autor o autora.

José Salvador Blasco Magraner  
Francisco Carlos Bueno Camejo

# 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

Cuadernos de Bellas Artes / 11

Colección Música



**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 |  
Precio social: 11,40 € | Precio en librería: 14,25 € |

Editores: José Luis Crespo Fajardo y Samuel Toledano  
Director de la colección: Francisco Carlos Bueno Camejo  
Diseño: Samuel Toledano

Ilustración de portada: Patio de butacas del Teatro Eslava, 1908.  
Archivo José Huguet.

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), 2012 – Creative Commons

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

<http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/CBA.html#11>

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: 978-84-15698-15-9

ISBN-10: 84-15698-14-3

D. L.: TF-90-2013

*Mens homini discendo et cogitando alitur*

Cicéron





# Índice

**Prólogo, por José Salvador Blasco Magraner y Francisco Carlos Bueno Camejo [ 11 ]**

## **1. Ensayos [ 15 ]**

1.1. Sus opiniones sobre la crisis teatral [ 15 ]

1.1.1. Rasgos generales. La podredumbre de la sociedad valenciana [ 15 ]

1.1.2. Teatro, educación y tradición cultural [ 17 ]

1.1.3. El cine invade el coliseo [ 19 ]

1.1.4. Otras concausas de la crisis teatral. La chabacanería y concupiscencia musical del *género ínfimo*. El nefasto papel de la Sociedad de Autores. La política teatral, inexistente. La falta de talento de los compositores [ 20 ]

## 1.2. Sus opiniones a la solución a la crisis [ 22 ]

1.2.1. Una apuesta por la educación del público valenciano. El papel de los agentes teatrales: empresarios, cantantes y músicos del foso [ 22 ]

1.2.2. Otros factores: la prensa y los políticos [ 25 ]

## 2. Artículos periodísticos [ 31 ]

## 3. Recuerdos de un músico viejo [ 43 ]

## 4. Recopilación de todos sus escritos [ 77 ]

### 4.1. Ensayos [ 77 ]

4.1.1. Breves apuntes sobre el estado actual del teatro [ 77 ]

4.1.2. Consideraciones sobre el estado actual del teatro [ 79 ]

4.1.3. Crisis teatral: el género chico [ 80 ]

4.1.4. Crisis teatral: las causas y el remedio [ 84 ]

4.1.5. Crisis teatral: la Zarzuela [ 88 ]

4.1.6. Crisis teatral: la Zarzuela (continuación) [ 94 ]

### 4.2. Artículos periodísticos [ 99 ]

4.2.1. Vicente García Valero [ 99 ]

4.2.2. José Manuel Izquierdo y la Orquesta Sinfónica [ 106 ]

4.2.3. Ruperto Chapí. En conmemoración del XX aniversario de su muerte [ 112 ]



4.2.4. El Ayuntamiento y la Orquesta Sinfónica de Valencia que dirige el maestro Izquierdo [ 116 ]

4.3. Recuerdos de un músico viejo [ 119 ]

4.3.1. Figuras del teatro. El avisador Reguera [ 119 ]

4.3.2. Los aficionados. Agradar es el propósito (a la memoria de Vicente García Valero) [ 128 ]

4.3.3. Los aficionados. Agradar es el propósito (conclusión) [ 134 ]

4.3.4. Las funciones de inocentes (folio nº 3) [ 137 ]

4.3.5. Las funciones de inocentes (folio nº 4) [ 142 ]

4.3.6. Las funciones de inocentes (folio nº 5) [ 148 ]

4.3.7. Las funciones de inocentes (folio nº 6) [ 160 ]

4.3.8. Las funciones de inocentes (folio nº 7) [ 167 ]

4.3.9. Las funciones de inocentes: conclusión (folio nº 8) [ 178 ]

4.3.10. Figuras del teatro. Gonzalo Cantó (folio nº 9) [ 192 ]

4.3.11. Ruperto Chapí y “La Bruja” (folio nº 10) [ 201 ]

4.3.12. Cómo escribía el maestro Chapí sus partituras (folio nº 11) [ 210 ]

4.3.13. Cómo escribía el maestro Chapí sus partituras (folio nº 12) [ 217 ]

4.3.14. Cómo escribía el maestro Chapí sus partituras (folio nº 13) [ 224 ]

4.3.15. Cómo se escribieron “Carceleras”. A mis colaboradores del “Portfolio”, Vicente Fe Castell y Maximiliano Thous (folio nº 14) [ 232 ]

- 4.3.16. Cómo se escribieron “Carceleras”  
(folio nº 15) [ 239 ]
- 4.3.17. Cómo se escribieron “Carceleras”  
(folio nº 16) [ 247 ]
- 4.3.18. Cómo se escribieron “Carceleras”  
(folio nº 17) [ 253 ]
- 4.3.19. Cómo se escribieron “Carceleras”  
(folio nº 18) [ 259 ]
- 4.3.20. Ricardo Benavent Feliu (folio nº 19) [ 266 ]
- 4.3.21. “La Gatita Blanca” y “La Fiesta de la Campana”. A José María López dedica este capítulo de sus “Recuerdos de un músico viejo”, su amigo y compañero Vicente Peydró (folio nº 20) [ 272 ]
- 4.3.22. “La Gatita Blanca” y “La Fiesta de la Campana”  
(folio nº 21) [ 278 ]
- 4.3.23. “La Gatita Blanca” y “La Fiesta de la Campana”  
(folio nº 22) [ 284 ]
- 4.3.24. “La Gatita Blanca” y “La Fiesta de la Campana”  
(folio nº 23) [ 290 ]

**5. Bibliografía, artículos periodísticos citados y archivos consultados [ 297 ]**



## Prólogo

**H**ablar de la zarzuela hoy en día quizás pueda parecer “rancio”. Un género musical convertido casi en una pieza de museo, que con nostalgia se trata de recordar. Pero que, sin duda, forma (¿formó?) parte de nuestro acervo cultural.

Este libro explica la crisis de la zarzuela de la mano de un testigo de excepción: un hombre que vivió de manera directa los últimos momentos de gloria de esa manifestación del *teatro lírico hispano*, desde dentro, y que supo saborear las mieles de la gloria con algunas de sus obras llevadas al cinematógrafo, como “Carceleras” o “Rejas y votos”, en los primeros pasos de la Historia del Cine español.

Ese hombre es Vicente Peydró Díez. Nacido en Valencia (1861) y fallecido en la misma ciudad (1938), el *Músico Peydró* (como reza en el callejero de la ciudad del Turia) anduvo vinculado toda su vida al teatro, trabajando –y viviendo– en los coliseos Princesa y Ruzafa. Compositor, director, maestro repetidor y empresario teatral, Vicente Peydró tuvo una situación

privilegiada. Llegó a disfrutar durante muchos años como director del Teatro de la Zarzuela de Madrid, en la compañía del insigne Tomás Bretón Herreros. Ruperto Chapí, –a quien nuestro músico tuvo siempre como referente toda su vida– consideraba a Peydró como el máximo exponente de la zarzuela *en provincias*, llegando el músico de Villena a estrenar obras de Vicente Peydró en Madrid, como <La Fiesta de la Campana>. Peydró se definió a sí mismo en la “Enciclopedia Espasa” como <el creador del teatro lírico valenciano y su principal mantenedor>. Y no le faltaba razón. Títulos como “Les Barraques”, “La Chent de Tro”, “El Portfolio de Valencia”, son emblemáticos botones de la muestra creativa de un artista que trató de elevar la categoría del teatro local a un rango superior.<sup>1</sup>

En el epicentro de una rutilante reputación, Peydró, sin embargo, supo renunciar a mayor gloria al permanecer en Valencia y no trasladarse a Madrid. Honrado, humilde, Peydró contrajo un compromiso moral con los suyos; pues consideraba –*in cartesiano modo*– que el teatro era un magno vehículo educativo del pueblo; en este caso, de sus paisanos.

Por eso precisamente reflexiona con amargura cuando contempla la desazón hacia el teatro lírico autóctono –entendido ahora *sensu lato*, es decir, la zarzuela hispana– por parte de todos: empresarios, cantantes, profesores, público, políticos, etcétera. Unos muros *quevedescos* que se derrumban sin remedio y que nuestro músico escruta sin piedad y los estudia hasta sus últimas consecuencias. En este sentido, el republicano Vicente Peydró Díez es un antecedente de la *Junta Nacional del Teatro Lírico*, creada en 1931 por la II República Española, presidida por el crítico Adolfo Salazar, y con la finalidad de salvaguardar al *teatro lírico* con la ayuda estatal. La II República compartió también la honda preocupación de nuestro testigo en la decrepitud del género.

Peydró consideró su *ojo crítico* como una pesada carga, desconfiando de su propia capacidad analítica, manifestada en estos términos:

---

<sup>1</sup> BLASCO MAGRANER, J.S.: *La zarzuela costumbrista*, Cuadernos de Bellas Artes CBA/09, Universidad de La Laguna, La Laguna, 2012.

Siempre ha creído que alguien con más autoridad que yo, acometiera tan simpática empresa y hasta esperaba con ilusión que alguno de nuestros escritores (...) se lanzara a ella con entusiasmo. Por desgracia no ha sucedido así.

Sus 34 escritos, -todos publicados en *El Mercantil Valenciano*, salvo 3 que hemos encontrado recientemente en la Biblioteca de Cataluña-, se dividen en varios grupos. Por una parte, 6 ensayos dedicados a profundizar y a meditar en las causas de la crisis de la zarzuela, -que él denomina “*la crisis teatral*”-, y en donde Peydró ofrece una serie de soluciones. Por otro, los 24 artículos escritos entre 1928 y 1931, -durante los años finales de la Dictadura de Primo de Rivera-, bajo el título <*Recuerdos de un músico viejo*>, los cuales se publicaban en las páginas dominicales del rotativo regional. En este segundo grupo de artículos, Vicente Peydró Díez explica el teatro por dentro, diríamos sus *intestinos y procesos gástricos*: desde cómo se componía para el teatro hasta la descripción de profesiones o cometidos teatrales ya desaparecidos y que nadie recuerda, como el *avisador*. Finalmente, una miscelánea elegiaca y panegírica, dedicada a distintas personales valencianas del mundo del proscenio. Con ellos nuestro músico mantuvo un estrecho contacto en distintas etapas de su vida.

Este libro es útil tanto para los historiadores de la música y del teatro en general, así como para cualquier otro lector interesado en conocer nuestro reciente pasado, y que sienta deseos de saber por qué la zarzuela se encontraba “*en fase terminal*”, como manifestarían los galenos.

Los lectores de *El Mercantil Valenciano* le pidieron a Peydró que convirtiese en un libro la colección de artículos que el rotativo de la capital del Turia iba dosificando regularmente. El libro jamás llegó a ver la luz. Nuestras investigaciones han dado como fruto una exhumación y recopilación de los artículos, convenientemente analizados y contextualizados para el público de hoy en día. De esta forma, nuestra misión ha perseguido un doble objetivo: rescatar unos escritos con un más que notable valor histórico, y haber hecho justicia con el propósito de los lectores de aquél tiempo, y, probablemente, con la voluntad del propio Vicente

Peydró Díez; aunque, acaso por su humildad, jamás lo llegó a confesar.

**José Salvador Blasco Magraner**

Universitat de València

**Francisco Carlos Bueno Camejo**

Universitat de València



# Ensayos

## 1.1. Sus opiniones sobre la crisis teatral

### 1.1.1. Rasgos generales. La podredumbre de la sociedad valenciana.

**P**eydró realiza una profunda reflexión sobre la situación de los coliseos durante el reinado de Alfonso XIII y la Dictadura de Miguel Primo de Rivera. Quizás sea necesario recordar cuál era la dedicación de los teatros en aquel momento. Fueron convertidos en cajón de sastre de todo tipo de actividades de ocio: desde las *atracciones* de Micaela R. Alegría, las compañías de dramaturgia y comedias, el género *psicalíptico*, las zarzuelas, las óperas y... las funciones de cinematógrafo. Sí. Desde que el séptimo arte comenzare a difundirse, no habiendo todavía encontrado acomodo en salas propias, compartía espacio en los proscenios teatrales. Imposible competir con el cine, a precios muy asequibles y, seguramente, procurando pingües beneficios a los empresarios teatrales.

Este es el contexto en el que Peydró reflexiona, a través de diversos manuscritos y publicaciones periodísticas:

1. *El Teatro Lírico Valenciano (Breves apuntes)*: manuscrito sin fecha. (Biblioteca de Catalunya)
2. *Consideraciones sobre el estado actual del teatro*: manuscrito sin fecha ni datación precisa. (Biblioteca de Catalunya)
3. “Crisis teatral: el género chico”. Publicado en *El Mercantil Valenciano* el día 6 de septiembre de 1915.
4. “*Crisis teatral: las causas y el remedio*”. Publicado en *El Mercantil Valenciano* el día 8 de septiembre de 1915.
5. “Crisis teatral: la Zarzuela”. Primera entrega de este artículo en forma de diálogo platónico publicado en *El Mercantil Valenciano*, 9 de octubre de 1929.
6. “Crisis teatral: la Zarzuela”. Segunda entrega publicada en *El Mercantil Valenciano*, el día 16 de octubre de 1929.

El republicanismo y anticlericalismo latente en Peydró, -puesto que es un republicano-, se manifiesta en sus *Consideraciones sobre el estado actual del teatro*, en donde nuestro músico censura la beatería femenina, como uno de los males de la sociedad valenciana. Una beatería espoleada por el clero regular y secular:

“La mujer de la aristocracia valenciana, que fue siempre la mayor atracción de los teatros, salones y paseos, se halla ahora fanatizada por el influjo de los curas y los frailes, organizando procesiones por las calles”.<sup>2</sup>

Al tiempo, detesta Peydró las costumbres licenciosas y picaronas que van penetrando con las revistas musicales y el *género ínfimo*. Él las denomina *kursaleras*, otro factor social que incide, en su opinión, en la crisis teatral:

“Los autos y las motos llenan las calles de juerguistas y kursaleras que van por toda la ciudad atropellando al pacífico transeúnte.

---

<sup>2</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: “El Teatro Lírico Valenciano”. En: *Recuerdos de un músico viejo*. Manuscrito sin datación. Biblioteca de Cataluña, MS. 2105.



(...)

Mientras los pollos y los viejos verdes, se embrutecen en los cabarets y los kursales y se emborrachan en los “Bars” de camareras”.<sup>3</sup>

Peydró contempla a una sociedad valenciana holgazana e incivil, bosquejando un retrato casi miserable. Nada que ver con la <Atenas del Mediterráneo>,<sup>4</sup> como se solía denominar *in illo tempore*.<sup>5</sup>

“¡Y dicen que Valencia es la Atenas del Mediterráneo!... Aquí no trabaja nadie. Huelgan los “fematers” y las calles están llenas de basura, no hay un adoquín sano y roban las bocas de riego y hasta las aldabas de las casas. No se respeta a las señoras por las calles, los niños mal educados invaden las plazas y paseos destrozando las plantas y los árboles”.<sup>6</sup>

### 1.1.2. Teatro, educación y tradición cultural

Ha menester afirmar, en primer lugar, que Vicente Peydró Díez es un hombre de teatro. Pero, en su opinión, hay que deslindar los prosenarios -contenedores del teatro lírico y la dramaturgia- del cine y el género *infimo*, o *varietés*, como él lo denomina, una terminología *ad hoc*. Para éstos últimos, debe haber unos recintos, salones y *kursales*:

“Llénense en buena hora salones y kursales para ver películas y aplaudir coupletistas; todos tienen derecho a la vida: pero queden los teatros para centros de cultura, templos de arte y escuelas de buenas costumbres”.<sup>7</sup>

Este párrafo es muy revelador, pues aquí Peydró define las funciones que debe cumplir el teatro.

En primer lugar, el teatro debe *educar*, tener una finalidad *didáctica*. Hunde sus raíces en la noción cartesiana de género escénico, que abrigó una serie de polémicas durante el siglo XVII y la primera mitad del XVIII en Francia entre la ópera francesa y la italiana. Por eso alude al teatro como *escuelas de buenas costumbres*.

---

<sup>3</sup> Idem.

<sup>4</sup> Obviamente, del Mediterráneo Occidental.

<sup>5</sup> Una curiosidad: por esta razón, al buen público valenciano en las óperas el diario “Las Provincias” aludía a ellos como *atenienses*.

<sup>6</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: “El Teatro Lírico Valenciano”, op. cit.

<sup>7</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: “Crisis Teatral: El género chico”, op. cit.

En segundo lugar, es consciente de la calidad creativa del género lírico, en tanto que los teatros son templos de arte.

Pero, y acaso sea el objetivo primordial, el teatro para Peydró, -y la zarzuela en particular- es la tradición de un pueblo, el *centro de cultura*. En este sentido, Peydró se sitúa en el orbe de la pretérita *Renaixença*, pues su propósito es defender el teatro *regional*, el teatro valenciano, en suma, con todos sus agentes, incluyendo los musicales:

“De seguir así, los que sucedan a esta juventud que viene, alejada de toda manifestación artística y emoción estética, acabarán por ignorar que hemos tenido nuestro teatro regional, nuestros artistas líricos, nuestros libretistas y nuestros músicos”.<sup>8</sup>

Dándose cuenta de que es una tradición que se desvanece poco a poco, Peydró es un *homo historicus*, en tanto que tiene una clara consciencia de la historia, y pretende legar estos escritos para contribuir a la elaboración de la *historia del Teatro Lírico Valenciano*:

“A evitar que se pierdan esos recuerdos, y con el fin de facilitar algunos datos al que emprenda algún día la historia del Teatro Lírico Valenciano, van encaminados estos breves apuntes”.<sup>9</sup>

Es reveladora su adscripción *ideológica* a la *Renaixença*. Peydró cita a grandes dramaturgos valencianos con admiración, como es el caso de José Bernat y Baldoví y Francisco Palanca y Roca:

“Influido por el éxito de las primeras obras de José Bernat y Baldoví estrenada en Valencia, un modesto hijo del pueblo (...) al que la naturaleza había dotado de un astro poético admirable (...) abordó con entusiasmo el campo del teatro. A Francisco Palanca y Roca (...) se debe la iniciación de nuestro teatro lírico valenciano.

(...)

Acaso la tonadilla de Bernat y Baldoví “La viuda y el escolà” (...) fue el único antecedente que tuvo Palanca para emprender la tarea de crear el teatro lírico regional”.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: “Breves apuntes sobre el estado actual del teatro”. En: *Recuerdos de un músico viejo*. Manuscrito sin datación. Biblioteca de Cataluña, MS. 2105.

<sup>9</sup> Idem.

### 1.1.3. El cine invade el coliseo

Quizás convenga apuntar un hecho irrefutable: la penetración del cinematógrafo en los coliseos, frente al cual la ópera y la zarzuela no pueden competir como espectáculo por su mayor carestía. Esta fue una de las razones intervinientes en la crisis teatral. Los empresarios oportunistas o menos ambiciosos apostaron por este “invento” debido a que las sesiones del cinematógrafo comportaban menores problemas de organización e infraestructuras, amén de su carácter relativamente novedoso.

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

Esta fiebre por el cinematógrafo salpicó también al Teatro Principal. La temporada teatral de 1921-1922 se inauguró el día 7 de octubre y el cine fue el primer espectáculo que se ofreció.<sup>11</sup>

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

“Ese público del porvenir llegará a la edad madura saturado de (...) un sinfín de películas de crímenes y ladrones, y por lo tanto imposible para la comprensión de otro espectáculo que no sea el que le ha alimentado año tras año dejando seco su corazón a toda emoción estética y artística”.<sup>12</sup>

Peydró evoca una *época dorada* del teatro, que abarca desde la Restauración y la Regencia de María Cristina de Habsburgo-Lorena

---

<sup>10</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: “El Teatro Lírico Valenciano”, op. cit.

<sup>11</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*; op. cit. pág. 40.

<sup>12</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: “Crisis teatral: la zarzuela”, *El Mercantil Valenciano*, 16 de octubre de 1929.

hasta los prolegómenos de la I Guerra Mundial, con la visita del barítono toscano *Titta Ruffo* a Valencia. Una época ya pretérita. Ahora el recinto teatral acoge funciones de *varietés* y de cine:

“En los teatros (hasta en los de primera categoría) donde han actuado todas las celebridades mundiales desde Gayarre, la Patti y Titta Ruffo a Calvo, Vico, la Boldún y la Guerrero; en los escenarios por donde han desfilado Sarasate, Bottesini, Rubinstein y las mejores compañías de zarzuela; en los coliseos donde han triunfado Echegaraym, Benavente, Martínez Sierra y Linares Rivas; donde han dirigido Caballero, Bretón, Chapí y Jiménez, se ha entronizado el “cine”, se han refugiado las “varietés” y en algunos de ellos convertidos más que en cafés, en tabernas, se aplaude a rabiar a esas que se llaman “estrellas” entre el humo del cigarro, los vapores del vino y el vocabulario más soez y repugnante”.<sup>13</sup>

#### **1.1.4. Otras concausas de la crisis teatral. La chabacanería y concupiscencia musical del *género ínfimo*. El nefasto papel de la Sociedad de Autores. La política teatral, inexistente. La falta de talento de los compositores**

También Peydró es enemigo del *género ínfimo*, o, en sus propios labios, las *varietés*. Las razones, en este caso, son múltiples. En primer lugar, por la invasión de ritmos y danzas transoceánicas americanas, que Peydró considera nocivas. Al referirse a algunas de ellas, realiza juegos de palabras: *jocs-trots* (o “juegos con trotes”, traducción castellana), en lugar de foxtrots; o las *matchichas* para aludir a las marchinas. Especialmente negativa es su opinión sobre el tango y, en general, los bailes argentinos:

“Las nuevas generaciones sólo se alimentan de películas o se amamantan en otros espectáculos con el veneno de esos tangos cursis y empalagosos y esos dislocados “Jocs-Trots” con que se está aturdiendo a la humanidad en esta época de frivolidad y de mal gusto”.<sup>14</sup>

(...)

---

<sup>13</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: “Crisis teatral: el género chico”, op. cit.

<sup>14</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: “El Teatro Lírico Valenciano”, op. cit.

“Las “varietés” se habían trasplantado al teatro. Se empezó a abusar del “tango” y del “couplet”, del “Garretín”, el “Kakevalk”, la “Matchicha” y los bailes argentinos”.<sup>15</sup>

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

“¡Todos están a la misma altura! Los empresarios, los artistas, los autores y el público son iguales. Aquí se están representando obras de dejan atrás a las peores de los cabarets y los kursales. Se ha estrenado hace poco un “Sanatorio del amor” (¡vaya un titulito!), que cuando el público ha aplaudido y no han pegado fuego al teatro, es porque ya no queda vergüenza”.<sup>16</sup>

Vicente Peydró Díez no deja títere con cabeza. De la quema no se salva ni la Sociedad de Autores –enfrascada en luchas intestinas- ni los actores, ni el público ni los políticos de la monarquía de Alfonso XIII:

“La Sociedad de Autores despedazándose en luchas intestinas. La Asociación de Actores dividida, y arrastrando una vida lánguida y penosa; los públicos extraviados y frívolos; las empresas desunidas, desalentadas y sin entusiasmo; las autoridades sin energías; los gobiernos sin prestar ninguna protección a los teatros y agobiándolos con sus impuestos. Todos... todos... Todos en él pusimos nuestras manos”.<sup>17</sup>

El ojo clínico de Peydró es muy profundo. Además de la chabacanería del público y la ignorancia de muchos empresarios, Con honestidad, él reconoce que los compositores coetáneos, en general, no tienen talento. Estamos, como en el siglo XVIII, en un erial (si nos referimos a los compositores de música teatral, *pace* Vicente Martín y Soler, por otra parte, allende nuestras fronteras): “Todas estas causas, con ser tan importantes, no lo son tanto como la

---

<sup>15</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: “Crisis Teatral: el género chico”, op. cit.

<sup>16</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: “Consideraciones sobre el estado actual del teatro”, En: *Recuerdos de un músico viejo*. Manuscrito sin datación. Biblioteca de Cataluña, MS. 2105.

<sup>17</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: “Crisis Teatral: el género chico”, op. cit.

carencia de obras de éxito; el desvío del público y la falta de empresas inteligentes y de arraigo”.<sup>18</sup>

## 1.2. Sus opiniones a la solución a la crisis

### 1.2.1. Una apuesta por la educación del público valenciano. El papel de los agentes teatrales: empresarios, cantantes y músicos del foso

El público valenciano, tan denostado por Peydró, entregado a los *kursales* más vulgares y el cinematógrafo policiaco, necesita una reeducación, que es una misión colectiva. Con ello, Peydró vuelve, - en cierto sentido- a la función *cartesiana* del teatro, en tanto que educador de buenas costumbres:

“¿Hay que educar al público? ¡Qué duda cabe! El público es siempre menor de edad, es niño, y por lo tanto es deber de autores, artistas, empresarios y autoridades el encauzarle por los derroteros de la moral, el buen gusto y el verdadero arte”.<sup>19</sup>

A la hora de aludir al papel de los empresarios, Peydró distingue entre los propietarios y los arrendatarios. Los primeros, deben vigilar a quiénes alquilan sus teatros, procurando que los arrendatarios ofrezcan óperas y zarzuelas de calidad. Los segundos, por su parte, tienen que contratar compañías con buenos programas y un mínimo de *pedigree*. No estaría de más, crear un comité evaluador en el caso de las obras de estreno:

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

(...)

Está en las empresas, que deben también unirse para su defensa y formar compañías con artistas de mérito y repertorio, poniendo su confianza en

---

<sup>18</sup> Idem.

<sup>19</sup> Idem.

directores de escena y maestros de prestigio y autoridad, base de la buena marcha del trabajo y garantía de éxito de los estrenos. En no doblegarse ante las recomendaciones para admitir nulidades artísticas y obras que no reúnan condiciones para la escena, lo cual aparte de hacer perder el tiempo inútilmente, es causa de la muerte de los negocios, y nombrar, si es preciso, un Comité de lectura, formado por personas idóneas e imparciales que, bajo su responsabilidad, rechacen todo aquello que pueda redundar en menoscabo del arte y del buen nombre del teatro”.<sup>20</sup>

Otro de los agentes musicales son los *representantes* de los cantantes, o *agentes*, a los que alude nuestro compositor a través de la “*Sociedad de Actores*”. Desde la gran eclosión de los castrados en el siglo XVIII, a propósito de la ópera seria barroca de modelo *metastasio*, los divos acostumbraban a disponer de un representante o *agente*. Recuérdese, a este respecto, cómo el representante de Carlo Broschi, *Farinelli*, era su propio hermano, también compositor: Riccardo Broschi. En opinión de Vicente Peydró Díez los *representantes*, cantantes frustrados, tratan de hacer el máximo negocio posible. Primero, porque cobran unos *cachettes* desorbitados. Segundo, porque –para obtener más beneficios– presionan para aumentar el número de funciones operísticas, y, además, sin importarles la calidad de las obras.<sup>21</sup> Obviamente, las óperas que se escenifican se hacen con precipitación y pocos ensayos, un aspecto éste que ya nos lo hubo apuntado Francisco Carlos Bueno Camejo en la ópera valenciana. Peydró pide un esfuerzo para los *agentes* muy difícil, casi utópico: ser una profesión vocacional y, además, con una formación histórico-cultural:

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

---

<sup>20</sup> Idem.

<sup>21</sup> Recuérdese, asimismo, a este respecto, que esa errónea política de *representantes* y *castrados* fue una de las razones por las que Benedetto Marcello censuró la ópera barroca *metastasio* en su libro “*Il Teatro alla moda*”.

disciplina y teniéndose mutuamente más respeto y menos envidia y rencores”.

Otro factor, y no es el menos baladí, son los músicos del foso escénico. Durante la monarquía de Alfonso XIII, los profesores, asociados en el Ateneo Musical, ofrecieron comportamientos obstruccionistas muy sonados, como la famosa representación de *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini con ocasión de la visita de la gran soprano Elvira de Hidalgo, que luego sería profesora de María Callas. Peydró no sólo apunta el carácter díscolo de los instrumentistas, sino también una cierta pereza y su falta de compromiso:

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

Como colofón a este epígrafe, Peydró también responsabiliza a la Sociedad de Autores, de rabiosa actualidad. En su opinión, la Sociedad de Autores actúa con usura en los cánones de los derechos de propiedad teatrales, al tiempo que, al monopolizar los estrenos, impide la difusión de las obras en proscenios más populares. En el fondo, Peydró culpa a la Sociedad de Autores de colaborar para abortar el resurgimiento de un teatro lírico nacional, que por aquellos días estaba tan en boga, y cuyas consecuencias alcanzarían la II República Española, cuando el gobierno de Don Manuel Azaña, en 1931, fundaría la célebre Junta Nacional del Teatro Lírico, con el fin de potenciar la creación de una producción lírica autóctona:

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



### 1.2.2. Otros factores: la prensa y los políticos

Peydró apuesta por una crítica musical imparcial y una prensa honesta, no estando maniatada a los influjos de los empresarios y los *representantes*. Implícitamente, reconoce el papel catalizador de la crítica musical en el público:

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

Finalmente, los políticos. Peydró, simplemente, demanda a los gobiernos que ejerzan su mecenazgo, subvencionando el *género lírico*, amén del fomento cultural integral y la manumisión de las cargas impositivas a los proscenios. En suma, se adelanta tres lustros a la acción del gobierno republicano de Don Manuel Azaña:

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

Tres lustros después, Peydró reposa sus ideas, ahora más condensadas, llevadas a la luz en un artículo publicado en *El Mercantil Valenciano* el día 9 de octubre de 1929. Además de las consabidas concausas de la *crisis teatral*, -los proscenios convertidos en un *cajón de sastre* por albergar el cinematógrafo, con un erosivo impacto sobre el *género lírico*; la chabacanería de las *varietés*, el obstruccionismo de los músicos del foso, los elevados estipendios de los cantantes, *et cetera*-, Vicente Peydró concluye con dos corolarios fundamentales:

1. La necesidad de la educación del público.
2. La resolución del conflicto entre el público y el empresario.

Éste último, en primer lugar, debe mantener unas *temporadas teatrales* estables. Claro, Peydró apunta esta solución porque durante la monarquía de Alfonso XIII los coliseos cambiaban frecuentemente sus carteles, y óperas y zarzuelas duraban muy poco en la escena; es decir, el número de representaciones era escaso, y la temporada de una compañía en su conjunto también. Para el caso de la ópera, se consideró insólita ese mismo año de 1929 en el Teatro Principal la larga temporada que ofreció el empresario Pordomingo, como lo ha demostrado Francisco Carlos Bueno Camejo. Pero es que, además, las óperas y zarzuelas que se representaban a menudo lo hacían quintaesenciadas o extractadas –hoy lo llamaríamos un *highlight*, como si fuese un disco-, y con constantes cambios de programación, provocando la lógica desorientación del público. En segundo lugar, los empresarios son *legos* en la materia, y arribistas codiciosos. Deben tener una cultura y gusto artísticos encomiables, y, -como los *médicos de especialidades de un consultorio*-, emplazados en un teatro y especializados:

“El problema es solamente educativo, y a ustedes, los empresarios toca la mayor parte de culpa del desvío de foso público que poco a poco ha ido abandonando los teatros por falta de atractivo” (...) Y vamos ahora a mirar el conflicto entre el público y el empresario, que son los dos factores que al estar más en contacto influyen grandemente en lo que ustedes han dado en llamar crisis teatral, y que tan sólo es unos de los periodos de decadencia, como se han presentado en el teatro, en distintas épocas y con más o menos proporciones.

(...)

Sabe usted muy bien que muchos de los empresarios actuales se han lanzado a la ventura en las lindes teatrales, sin tener siquiera una idea aproximada de lo que es un negocio de esta índole, y muchas veces sin haber pisado en su vida un escenario.

(...)

El verdadero empresario ha de ser a largo plazo, y a ser posible siempre dentro del mismo coliseo, y dedicado a una especialidad, como los médicos”.

Una semana después, Peydró redactará un opúsculo postrero sobre la crisis teatral. Publicado el 16 de octubre de 1929 en el diario *El Mercantil Valenciano*, este último ensayo está centrado en la zarzuela.

Permítanos el lector que contextualicemos adecuadamente este opúsculo postrero. A fines de 1929 se había producido en España la recuperación de la *zarzuela grande*, de la mano de compositores como Federico Moreno Torroba y otros; mientras que languidecía el *género chico*. Vicente Peydró Díez es consciente de ello. Sin embargo, piensa que los compositores de esta *zarzuela grande* son mediocres y no escriben obras que atraigan verdaderamente al público. Con ellas se mantienen algunas obras del repertorio de los maestros de antaño, en la *época dorada* de la *zarzuela grande*: Gaztambide, Arrieta y Oudrid; amén de las generaciones posteriores, Chapí, Caballero, Jiménez, Bretón y Amadeo Vives.

Quizás en sintonía con la importancia que la mujer adquiriría durante la II República Española,<sup>22</sup> y sabedor de que las féminas atraen a su campo gravitatorio a los varones, Peydró sostiene que es necesario primero educar y recuperar a las mujeres en el género lírico, para que luego éstas actúen de reclamo con los hombres.

Finalmente, en el cóctel habitual de concausas a las que Peydró recurre para explicar la crisis teatral en general, existen algunos nuevos ingredientes. Por un lado, sabemos ahora que Peydró desdeñaba la banalización de óperas y zarzuelas en las plazas de toros. Por otro, y a título de curiosidad, en su *index* o catálogo de bailes americanos *modernos* reprobables, lo amplía ahora al *charleston*, el mejor exponente de la *Belle Époque* de los años 20 que llegaba a su fin precisamente ahora, con la crisis de 1929, *The Great Crash*. Por otro lado, junto a los *kursales* y *cabarets*, ahora la nómina se amplía a los *bares de camareras*:

“- ¿Ignora usted que uno de los motivos de la crisis (tal vez el mayor) es la carencia de estrenos de verdadera fuerza?”

---

<sup>22</sup> Hoy sabemos que fue decisiva la concesión del voto femenino con ocasión de las elecciones municipales que dieron el triunfo a los partidos republicanos durante la *dictablanda* del General Berenguer, y provocó el éxodo del rey Alfonso XIII. El voto femenino fue en mayor medida a parar a las formaciones republicanas.

(...)

- Da pena ver que algunas empresas gastan miles y miles de duros para montar revistas pornográficas sin pies ni cabeza, sin argumento alguno y con una musicuilla ramplona y chabacana, con uso y abuso del “fox-trot” y el “charleston”, que ya da náuseas, mientras los públicos ignoran que existe una zarzuela de espectáculo en tres actos titulada “Sueños de oro”, con un limpio e interesante libro, escrito literariamente por el insigne Larra y con música del maestro Barbieri, que puesta en escena a la moderna, (...) tanto contribuyen hoy al esplendor de las obras, podría ser la base de una brillante temporada.

- ¿Me dirá usted que se ha perdido la verdadera tradición del género grande? Pues no importa. Hay que volver a ella a costa de los más grandes sacrificios, y cuando las empresas y los artistas modernos conozcan los libretos de José Picón, Olons, Narciso Serra, Larra, Eusebio Blasco y Puente y Brañas; cuando oigan las hermosas partituras de Gaztambide, Arrieta, Oudrid, Caballero, Nieto y Acebes, y dándolas al público logren encauzar de nuevo el género. (...)

- El mismo género chico guarda ya en el olvido los graciosísimos libretos (...) que contribuirían al mantenimiento de los teatros por secciones.

- (...)

- Y gracias que algunas obras del gran Chapí, del inspirado Caballero, del españolísimo Jiménez, del profundo Bretón y del insigne Vives, van siendo el único baluarte en que se defienden las pocas compañías de zarzuela que hoy van actuando con trabajo, porque si Dios no lo remedia, también la tradición de este repertorio va a desaparecer muy prontamente, y no se va a encontrar un director de escena ni un maestro de responsabilidad que se atreva a montar dignamente una “Bruja”, una “Marsellesa”, una “Tempranica”, una “Dolores” o un “Don Lucas del Cigarral”.

- (...)

- No olvidamos tampoco que la mujer ha sido la mayor atracción de los teatros, y que por desgracia va ya ausentándose de ellos por muchas causas que ahora no son del caso analizar.

- (...)

- Hay que atraerla a los teatros.

- (...)

- La mujer es el imán que atrae al hombre. Cuando la mujer vuelva a ocupar su sitio en los teatros, el hombre la seguirá indudablemente. Tal vez entonces vuelvan al redil muchos maridos descarriados; tal vez se regeneren muchos jóvenes que hoy, apartados del teatro, se embrutecen en los “cabarets” y los “kursales” o se emborrachan en los “bares” de camareras.

- (...)

- No se dé el triste caso de presenciar en las plazas de toros representaciones de ópera y zarzuela, mientras funcionan en los teatros compañías de *variétés* y circo, se proyectan películas y se lidia con frecuencia un “toro vivo” en algunas obras.

- Queden para siempre en los cines, circos, cabarets y kursales los espectáculos que no debieron salir nunca de ellos y vuelvan los teatros a ser “escuelas de buenas costumbres”, templos del arte donde cumpliendo la sagrada misión de “enseñar deleitando” se difundan y propaguen en el público la ilustración y la cultura”.





## Artículos periodísticos

Los cuatro artículos periodísticos de Vicente Peydró, publicados en el diario *El Mercantil Valenciano*, están dedicados a tres personajes vinculados al mundo de la música: Vicente García Valero, José Manuel Izquierdo y Ruperto Chapí. La relación de amistad de todos ellos con el compositor valenciano es bien conocida. Estos artículos se titulan:

1. “Vicente García Valero”. Publicado en *El Mercantil Valenciano* el día 25 de octubre de 1927.
2. “José Manuel Izquierdo y la Orquesta Sinfónica”. Publicado en *El Mercantil Valenciano* el día 8 de abril de 1918.
3. “Ruperto Chapí. En conmemoración del XX aniversario de su muerte”. Publicado en *El Mercantil Valenciano* el día 24 de marzo de 1929.

4. “El Ayuntamiento y la Orquesta Sinfónica de Valencia que dirige el maestro Izquierdo”. Publicado en *El Mercantil Valenciano* el día 15 de julio de 1930.

La finalidad de estos artículos es didáctica, puesto que el objetivo es dar a conocer o resaltar el incuestionable valor humano y artístico de estas tres personalidades en sus distintas especialidades (escritor, director y compositor), situándoles como referentes desde el punto de vista profesional y ejemplos dignos de imitar. Dos de ellos, en rigor, son obituarios elegiacos: Vicente García Valero y Ruperto Chapí. Al loarlos, una vez más, Peydró demuestra su compromiso personal y desinteresado para encumbrar a otros artistas e impedir que éstos caigan en el olvido de la memoria colectiva.

El primer artículo está dedicado al actor y autor Vicente García Valero, quien había fallecido el día 8 de ese mismo mes de octubre del año 1927. Peydró y García Valero se conocieron en su juventud y estuvieron unidos toda la vida. No en vano, Valero fue el libretista de la primera obra para teatro que Peydró compuso titulada *Agradar es el Propósito* (1883), un *juguete lírico*.

Después de una introducción en donde Peydró enaltece el patriotismo valenciano y la grandeza literaria del finado, pasa a centrarse en su biografía, subrayando en todo momento que los triunfos y reconocimientos que García Valero cosechó no lograron apartarle jamás de sus orígenes:

“García Valero, á pesar de los muchos años que vivió ausente de Valencia, no perdió nunca su amor a la patria chica, ni el cariño que sentía por sus amistades verdaderas. Valenciano de corazón, cambiaba todos sus triunfos en Madrid por una charla en Monteolivét o una merienda en nuestra playa”.<sup>23</sup>

Peydró se sirve de este preámbulo para denunciar que algunos profesionales no veían con buenos ojos que los artistas realizasen dos tareas distintas a la vez. Así, por ejemplo, un actor cómico no podía trabajar al mismo tiempo como autor dramático, y tampoco estaba

---

<sup>23</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: “Vicente García Valero”, *El Mercantil Valenciano*, 25 de octubre de 1927.



bien visto que los compositores escribiesen los libretos de sus propias zarzuelas, algo que el mismo Peydró sufrió en sus propias carnes:

“De todos es sabido que durante algunos años (y cuando los públicos de Madrid hilaban muy delgado) se les declaró una guerra sin cuartel a todos los que, acusando una doble personalidad, compartían al mismo tiempo con las tareas del cómico las del autor dramático. Aquello de “Juan Palomo, yo me lo guiso yo me lo como”, y cobrar por dos conceptos diferentes sacaba de quicio a ciertos profesionales que se ensañaban con los que escribían comedias y las representaban, y contra los que componían a la vez el libro y la música de zarzuelas”.<sup>24</sup>

El propio García Valero tuvo que recurrir a *cortinas de humo* para no ver truncada su estimada labor literaria según explica Peydró:

“De aquellas salpicaduras no se vio libre García Valero, y puesto en el caso de tener que renunciar a sus aficiones literarias, adoptó el pseudónimo de “Vi-gar-va”, anagrama formado por las primeras sílabas de su nombre y apellidos”.<sup>25</sup>

No sería este el único artículo que Peydró dedicaría a la figura de García Valero en el diario *El Mercantil Valenciano*. Apenas un año después, nuestro músico comenzó la redacción de la serie de 24 artículos titulados “Recuerdos de un Músico Viejo”. Es de destacar que el segundo de todos ellos, fechado el 5 de agosto de 1928, llevaba el título del libreto de zarzuela *Agradar es el Propósito*, y estaba destinado a la memoria de este su libretista.

Peydró compara a García Valero con otros reputados escritores: “En ese género de literatura, en la que se han distinguido Flores García, Francos Rodríguez, Felipe Pérez, Díaz de Escobar y Sinesio Delgado”.<sup>26</sup>

Ambos autores mantuvieron una rica correspondencia epistolar durante muchos años. Vicente García Valero escribió cartas, poemas,

---

<sup>24</sup> Idem.

<sup>25</sup> Idem.

<sup>26</sup> Idem.

sonetos e incluso realizó un “auca” dedicada al autor de *Les Barraques*:<sup>27</sup>

Por su parte Peydró enviaba también cartas a García Valero escritas en verso:

“Sento, m’has adoquinat

Sento, yo no sé que dirte

Sento, mai podré agrairte

Sento, lo que m’has alsát

(...)

Recibix un apretó

De mans y un abras ben fort

Del que et vol hasta la mort

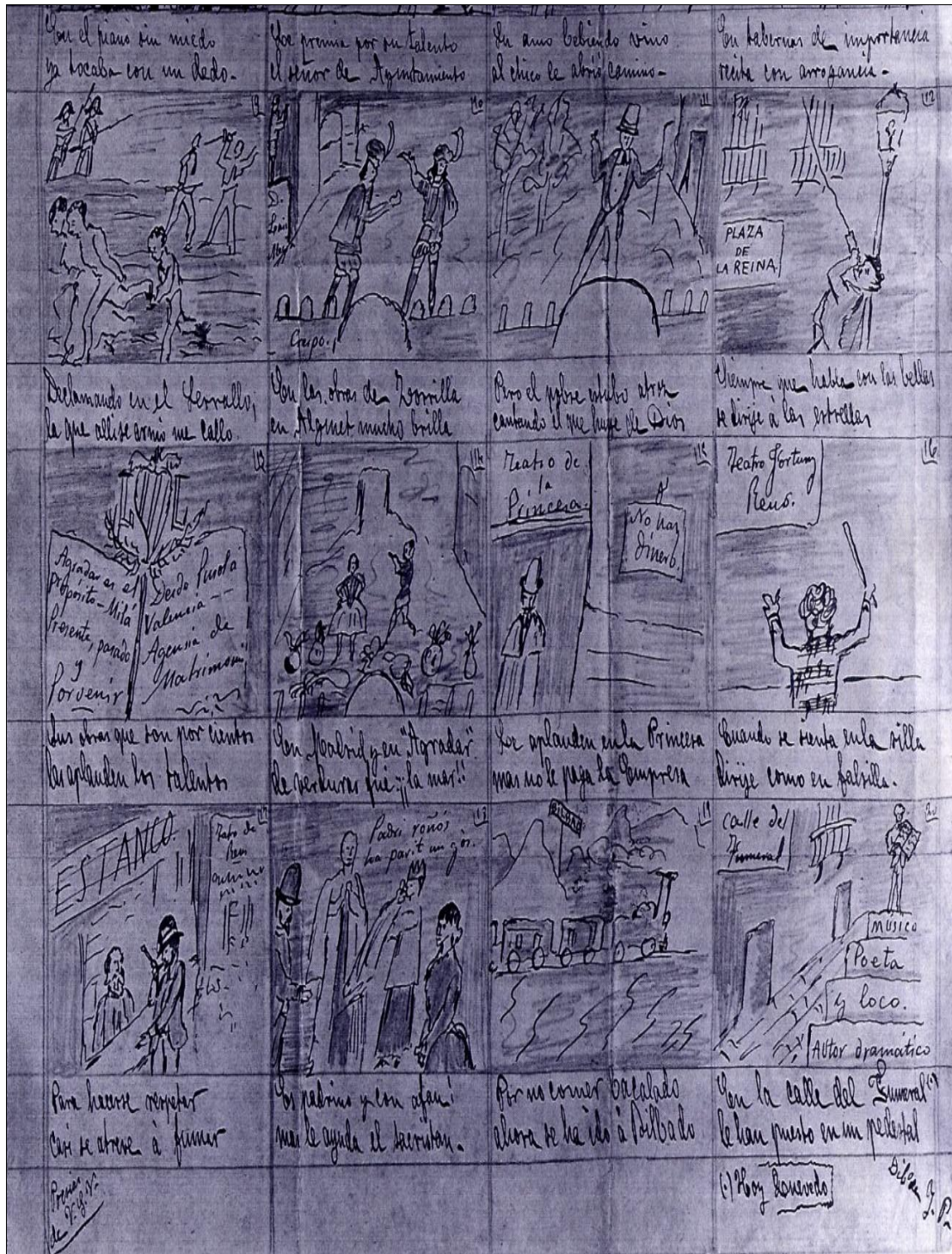
Y no t’olvida

Peydró”<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Una fórmula que habían utilizado Guillaume Apollinaire y los simbolistas.

<sup>28</sup> Archivo de la Diputación de Valencia, Legado de Peydró, Caja 2.



El segundo artículo tiene por objeto la defensa de la labor, al frente de la recién creada Orquesta Sinfónica de Valencia, del director José Manuel Izquierdo y de los profesores que conforman este conjunto orquestal: “invité al amigo *Fidelio* para que iniciara en El Mercantil una campaña a favor de nuestra orquesta sinfónica y de su joven e inteligente director”.<sup>29</sup>

En este capítulo Peydró recuerda la falta de tradición instrumental y sinfónica que Valencia había sufrido durante muchos años. Baste recordar que las sinfonías de Beethoven y de Mozart no se escucharon en Valencia hasta finales del siglo XIX.<sup>30</sup>

Desde la creación de la “Sociedad de Conciertos”<sup>31</sup> por parte del gran José Valls, que marca el inicio en Valencia de una actividad sinfónica regular frente al carácter ocasional que había imperado hasta entonces, y del meritorio papel de su continuador Andrés Goñi Otermín (1865-1906), nadie había tomado el relevo en esta manifestación tan importante del campo musical -la de los conciertos *a grande orquesta*-, hasta la aparición de este conjunto orquestal conducido por el maestro Izquierdo.

A partir de los inicios del siglo XX se produce un incremento apreciable de la vida orquestal. Adolfo Salazar señalaba la creciente importancia de los conciertos sinfónicos motivados por la creación de conjuntos orquestales que según él: “fueron distrayendo paulatinamente al público de óperas y llevándole a las sesiones orquestales en una progresión rápida”.<sup>32</sup>

Formaciones orquestales como la Sinfónica de Madrid, dirigida por Enrique Fernández Arbós o la Filarmónica de Madrid, dirigida

---

<sup>29</sup> *El Mercantil Valenciano*, 8 de abril de 1928. (Ha menester recordar que el pseudónimo de *Fidelio* corresponde al crítico musical Bernardo Morales San Martín).

<sup>30</sup> GONZÁLEZ, C.: “La música orquestal”, en AA. VV.: *Un Siglo de música en la Comunidad Valenciana*, Valencia, Unidad Editorial / Editora de medios de Valencia, Alicante y Castellón, 1998, pág. 39.

<sup>31</sup> La Sociedad de Conciertos celebró su primer concierto el 12 de mayo de 1878.

<sup>32</sup> SALAZAR, A.: *La música contemporánea en España*, Ediciones La Nave, Madrid, 1930, pág. 218.

por Bartolomé Pérez Casas fueron creadas en 1904 y 1915 respectivamente.

En Valencia la Orquesta Sinfónica se constituyó en 1916. Hasta ese momento la vida sinfónica valenciana se había limitado a los conciertos ocasionales interpretados por las orquestas de teatros, a excepción de la orquesta de Andrés Goñi Otermín. Esta agrupación ofreció su primer concierto el 1 de junio de 1890 y siguió realizando conciertos de manera estable hasta el año 1900, momento en que el conjunto se hallaba en franca decadencia tras la marcha de Goñi a Portugal en febrero de ese mismo año. Esta formación concentró prioritariamente sus esfuerzos en la temporada anual de conciertos: “no desdeñará su colaboración en determinados actos o eventos, como serenatas, funciones religiosas festivos benéficos y patrióticos, o bailes de Carnaval, entre otros.”<sup>33</sup>

No debemos olvidar tampoco la fecunda labor del prolífico Eduardo López Chavarri Marco (1871-1970), quien en 1903 fundó una pequeña e improvisada orquesta, a través del Círculo de Bellas Artes, que se convertirá en la futura Orquesta de Cámara de Valencia creada en diciembre de 1915, y de la Sociedad Filarmónica de Valencia que fundará en 1904 en un intento de arraigar el género sinfónico en la ciudad del Turia.

Desde 1903 hasta 1916, carente la ciudad de un conjunto sinfónico estable, el sinfonismo en Valencia no puede entenderse sin la fecunda labor de la Asociación de Profesores de Orquesta cuyo primer concierto se verificó en el Teatro Principal el 1 de abril de 1903 bajo las batutas de Salvador Giner y José Valls. La Asociación cumplió la eficaz misión de suministrar los efectivos instrumentales a cuantas iniciativas privadas surgieron en favor del género sinfónico durante estos años.<sup>34</sup>

Gracias a todas estas actividades, el público valenciano pasó de un desconocimiento casi total de la música sinfónica centroeuropea a familiarizarse con el repertorio contemporáneo.

---

<sup>33</sup>SANCHO GARCÍA, M.: *El sinfonismo en Valencia durante la restauración (1878-1916)*, op. cit. pág. 115.

<sup>34</sup> *Ibidem*, pág. 171.

Finalmente, la Orquesta Sinfónica de Valencia se creó el 9 de febrero de 1916.<sup>35</sup> Esta agrupación y el maestro Izquierdo dieron su primer concierto en el Teatro Principal el 13 de mayo de 1916. El acontecimiento no obtuvo toda la afluencia de asistentes que cabía esperar, hecho éste que refleja la poca costumbre que el público valenciano tenía de asistir a eventos de esta índole:

“¡Si el público se diera cuenta de lo que supone el trabajo realizado en el concierto de ayer por nuestros músicos! Por la mañana, a veces, desde antes del amanecer, hay que ir a ejecutar misas y música religiosa en las festividades del caso; luego hay que ir a ensayar; luego al teatro, o al cine, o a dar lecciones a los sitios donde precisa obtener el sustento cotidiano, y apenas sin tiempo para cenar (a veces sin poder hacerlo), volver de nuevo al teatro, al café, al cine, hasta la una de la madrugada... y vuelta a levantarse con el alba (...) El concierto de ayer fue, pues, rico en promesas y en realidades. Hay masa excelente para una orquesta como Valencia debe tener de un modo continuo, por decoro propio”.<sup>36</sup>

Peydró, sabedor de la precariedad y posible fugacidad en la que se encontraba la orquesta, siente la obligación de dirigirse a los políticos valencianos para que éstos se conviertan en el sostén de este puñado de artistas. Un puñado de artistas, hay que decirlo, que conformen un prestigioso conjunto, cuya actividad no sea efímera y pueda asentarse sobre unos sólidos cimientos. Peydró cita algunos ilustres valencianos como Blasco Ibáñez, Palau, Chavarri, Bellver, Querol, Badenes e Iturbi, ejemplarizándolos y afirmando que, al igual que estos preclaros hijos de Valencia, la Orquesta Sinfónica debe ser también motivo de orgullo de la ciudad.

También presiona a las autoridades para que se decidan sin reservas a apoyar a la figura del maestro Izquierdo, invirtiendo el dinero necesario para ahondar en la formación de este músico que, como todo artista, necesita enriquecerse, a través de viajes al extranjero y asistencia a los ensayos de otras formaciones, y así vivir

---

<sup>35</sup> MIÑANA JUAN, J. M.: *La Orquesta Sinfónica de Valencia desde su creación hasta la Guerra Civil Española*, Trabajo de Investigación, Valencia, Universitat de València, 2000, pág. 34.

<sup>36</sup> *Las Provincias*, 14 de mayo de 1916.

en carne y hueso la experiencia de escuchar y aprender de los mejores conjuntos orquestales europeos, y de los directores más prestigiosos.

Peydró recalca la labor cultural de la Banda Municipal de Valencia desde su fundación y afirma que la misión de la Orquesta Sinfónica de Valencia debe ser educativa. Además no desaprovecha la ocasión para criticar algunas inversiones que él considera absurdas; ya que no son empresas culturales o educativas:

“Aquí donde no faltan capítulos para emprender empresas descabelladas, y se construyen kursales y cabarets; aquí, donde se edifican cines monumentales y se explotan constantemente espectáculos taurinos; aquí, donde se gasta una fortuna en construir un stadium en el cauce del rio para que luego arrastre la corriente tantos miles de duros empleados”.<sup>37</sup>

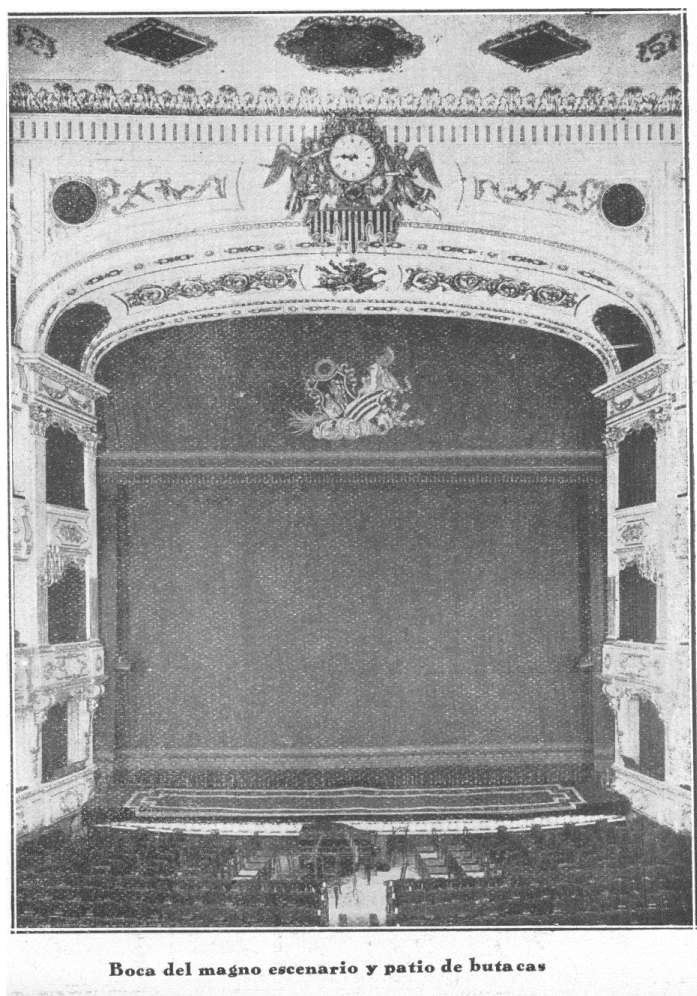


Foto: Archivo José Huguet

---

<sup>37</sup> Idem.

Permítanos el lector que nos vayamos ahora al análisis del cuarto artículo, por abordar la misma temática de este segundo que hemos acabado de glosar. El cuarto artículo está publicado 12 años después del primero y su título “*El Ayuntamiento y la Orquesta Sinfónica de Valencia que dirige el maestro Izquierdo*”, es revelador por sí sólo; ya que Peydró incluye al Ayuntamiento de Valencia como un modo de reconocer su respaldo económico a la ya consolidada formación orquestal. Para ello, Peydró no duda en aportar información referente al último contrato firmado por la Orquesta Sinfónica con su respectiva dotación económica:

“A propuesta de don Francisco Catalá, la Comisión Permanente, en sesión presidida por el alcalde señor Macastre, aprobó el contrato de la Orquesta Sinfónica que dirige el maestro Izquierdo para celebrar doce conciertos en los jardines del real (Viveros Municipales) durante la temporada de verano, a razón de 2000 pesetas por concierto”.<sup>38</sup>

Peydró destaca el inmenso trabajo llevado a cabo por la agrupación sinfónica desde su creación. Para ello cita una serie de músicos de prestigio internacional que han participado con la Orquesta Sinfónica de Valencia, entre los cuales se encuentran los grandes pianistas Rubinstein e Iturbi y los maestros Arbós, Glazunov, Ravel, Granados y Pérez Casas.

Lamenta, no obstante, que 12 años después de su nacimiento la orquesta no disponga de un local fijo para ensayar. Además pide el apoyo de la Diputación, apelando a su misión educadora, para que proporcione medios que allanen el camino, en aras de conseguir metas más altas para este conjunto.

Finalmente, el artículo dedicado a Ruperto Chapí, con motivo de los 20 años de su muerte, es un panegírico al hombre que se convirtió en un referente para Peydró durante toda su vida. El villenense desarrolló su actividad teatral en Madrid. Allí revitalizó la zarzuela dando a conocer obras como *La Tempestad* (1882), *La Bruja* (1887), *El Rey que Rabió* (1891), *El Tambor de Granaderos* y *La Revoltosa* (1897), *et cetera*.

---

<sup>38</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: “El Ayuntamiento y la Orquesta Sinfónica de Valencia que dirige el maestro Izquierdo”, op. cit.



Peydró ve en la figura de Chapí el ejemplo a seguir porque éste jamás antepuso sus intereses personales a los artísticos:

“Chapí murió pobre, pudiendo haber dejado una fortuna (...) pudo aprovecharse cuando todos los teatros de España y las Américas vivían de su repertorio (...) Sus obras se pagaron siempre por las tarifas ordinarias; no exigió nunca número de representaciones; no cobró primas ni concedió exclusivas a las empresas, porque antepuso siempre los intereses comunes a sus propios intereses, y miró más por el esplendor y engrandecimiento de nuestro teatro lírico, que por su medro personal”.<sup>39</sup>

Para Peydró, esta manera de proceder sería la que todo artista debería aspirar. Él mismo siguió su ejemplo y mantuvo siempre una conducta ejemplar con las empresas y los teatros con los que se vinculó durante toda su vida: “Pudo aprovecharse cuando todos los teatros de España y las Américas vivían de su repertorio, y sin embargo ni le cegó la ambición ni le embriagaron los éxitos.”<sup>40</sup>

Por último, la admiración desde el punto de vista estrictamente musical que Peydró siente por el que fue su maestro y amigo, también queda patente cuando cita los estrenos en Valencia de algunas de las más célebres zarzuelas del compositor de Villena y las aportaciones que estas obras supusieron para el teatro lírico:

“En el Principal sonaron por primera vez en Valencia las notas incomparables de “La Bruja”, obra que marcó un nuevo rumbo a la zarzuela. En Apolo “La Tempestad”, “El Milagro de la Virgen”, “Curro Vargas” y “La Cara de Dios”. En la Princesa las de esa “Revoltosa” y esa “Chavala”, modelos primorosos de música española nata y castiza. Allí se oyeron también por vez primera los acordes de ese tercer acto de “El Duque de Gandía”, monumento de puro y noble arte español, que con “La Venta de don Quijote” serían bastante para inmortalizarle,

(...)

Ruzafa tuvo las primicias de “María de los Ángeles”, “El Barquillero”, “¿Quo Vadis?” y “El Alma del Pueblo”.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: “Ruperto Chapí. En conmemoración del XX aniversario de su muerte“, op. cit.

<sup>40</sup> Idem.

<sup>41</sup> Idem.





## Recuerdos de un músico viejo

**E**ntre los años 1928 y 1931, Vicente Peydró escribió una serie de artículos periodísticos en el diario *El Mercantil Valenciano*, en el cual él trabajaba como redactor. Llevan por título “Recuerdos de un músico viejo”. Son un total de 24 artículos, y podían leerse en la sección del periódico denominada “El Teatro” que se publicaba todos los domingos. Estos artículos son los siguientes:

1. Figuras del teatro. El avisador Reguera
2. Los aficionados. Agradar es el propósito (a la memoria de Vicente García Valero)
3. Los aficionados. Agradar es el propósito (conclusión)
4. Las funciones de inocentes
5. Las funciones de inocentes (continuación)

6. Las funciones de inocentes (continuación)
7. Las funciones de inocentes (continuación)
8. Las funciones de inocentes (continuación)
9. Las funciones de inocentes (conclusión)
10. Figuras del teatro. Gonzalo cantó
11. Ruperto Chapí y “La Bruja”
12. Cómo escribía el maestro Chapí sus partituras
13. Cómo escribía el maestro Chapí sus partituras
14. Cómo escribía el maestro Chapí sus partituras
15. Cómo se escribieron “Carceleras” (a mis colaboradores del “Portfolio” Vicente Fe Castell y Maximiliano Thous)
16. Cómo se escribieron “Carceleras” (continuación)
17. Cómo se escribieron “Carceleras” (continuación)
18. Cómo se escribieron “Carceleras” (continuación)
19. Cómo se escribieron “Carceleras” (final)
20. Ricardo Benavent Feliu
21. “La gatita blanca” y “La fiesta de la campana”. (A José María López dedica este capítulo de sus “Recuerdos de un músico viejo”, su amigo y compañero Vicente Peydró)
22. “La gatita blanca” y “La fiesta de la campana”
23. “La gatita blanca” y “La fiesta de la campana”
24. “La gatita blanca” y “La fiesta de la campana”

Los ensayos tuvieron gran importancia en su época por los muchos lectores que se aficionaron a ellos. El mismo Peydró suplicaba al

rotativo valenciano que diera las gracias en su nombre a los muchos seguidores que, bien por escrito o por palabra, se habían interesado en la aparición de estas crónicas retrospectivas del teatro; al tiempo que, -deseando complacer a los muchos que lo habían solicitado-, estaba estudiando la posibilidad de recopilar en un libro o en forma de folletín encuadernado.<sup>42</sup>

Por desgracia ni el libro ni el folletín lograron ver la luz. Sin embargo, además de estos artículos periodísticos que fueron publicados por el diario *El Mercantil Valenciano*, Peydró redactó otras crónicas con el mismo nombre que no llegaron a ver la luz y que actualmente se encuentran en la Biblioteca Nacional de Cataluña.

Los “Recuerdos de un músico viejo” son una verdadera fuente de información de gran valor sobre el mundo del teatro, de la cultura y de una serie de personalidades pertenecientes a una época dorada para el arte escénico. El hecho de que estén firmados por el propio Peydró les confiere un valor doble: por una parte, porque están escritos por un hombre de teatro, con gran experiencia en este campo y que hubo sido testigo directo de muchas de las historias y anécdotas que aparecen en ellas. Por otra parte, integran asimismo la rica obra literaria que posee nuestro músico, confiriéndole otra dimensión más a la ya dilatada creación de este genial autor valenciano.

De los 24 artículos, siete llevan por título el nombre de personalidades relacionadas con el teatro, cuyos caminos se entrelazaron con el de Vicente Peydró. Así, el nº 1 “Reguera”, el nº 10 “Gonzalo Cantó”, los nº 11, nº 12, nº 13 y nº 14 “Ruperto Chapí”, y el nº 20 “Ricardo Benavent”. Tres son elegiacos y dedicatorios (nº 2 “A la memoria de Vicente García Valero”, nº 15 “A mis colaboradores del *Portfolio* Vicente Fe Castell y Maximiliano Thous” y nº 21 “A José María López”). Seis centran su argumento en las populares funciones de inocentes (nº 4, 5, 6, 7, 8 y 9). Otros cinco explican con todo detalle las circunstancias en las que Peydró compuso la más célebre de sus zarzuelas: *Las Carceleras* (nº 15, 16, 17, 18 y 19). Por último, los cuatro restantes llevan por título el nombre de dos populares zarzuelas: *La Gatita Blanca* y *La Fiesta de la Campana* (nº 21, 22, 23 y 24).

---

<sup>42</sup> *El Mercantil Valenciano*, 4 de octubre de 1931.

Peydró dedica su primer artículo a todos aquellos trabajadores que hacen posible el buen funcionamiento de los coliseos y permanecen anónimos para el espectador que asiste a las funciones teatrales. De entre todos estos oficios destaca el trabajo de *avisador*, rememorando la figura del avisador del Teatro de la Zarzuela de Madrid llamado Reguera:

“Hay una especie en la familia teatral en la que el público no suele fijar mientes, y que sin embargo llena un papel tan importante y es su concurso tan necesario, que la complicada maquinaria del reloj de la farándula se vería en grave aprieto si en sus funciones le llegara a faltar esa rueda pequeña (...)

A esa especie anónima y desheredada pertenecen el avisador, el fijador de los carteles, el mozo que lleva al teatro la ropa de los artistas, el cabo de comparsas, y hasta los asistencias de guardarropía encargados de poner la mesa, las sillas, el piano y las luces para los ensayos. Del avisador, que en muchas ocasiones ha pasado por todos estos cargos y en algunos teatros los ha desempeñado a un tiempo todos, es del que voy a ocuparme en estas líneas”.<sup>43</sup>

De entre todos los quehaceres que llevaba a cabo el avisador de un teatro, Peydró destaca la función de “*avisar*” a los cantantes; es decir, presentarse en casa de éstos cuando no acudían a los ensayos. El avisador era una especie de mediador entre los empresarios, el director de orquesta y los intérpretes. En una época en la que el *divismo* se encontraba institucionalizado, y los cantantes echaban un pulso a las compañías teatrales para tratar de mejorar los extenuantes contratos a los que hallaban sometidos, el humilde avisador podía llegar a convertirse en la figura clave capaz de equilibrar la balanza de la frágil sociedad teatral en la que se encontraba inmerso.

Peydró describe las cualidades que un buen avisador debía poseer, a través de la figura de Reguera:

“Modelo de fidelidad para las empresas, de complacencia y de bondad para los artistas, trataba con idéntico cariño a las primeras figuras del teatro que al último de los coristas o al más insignificante de los comparsas. Nunca se valió de la adulación para halagar a las empresas, ni jamás puso de relieve las faltas cometidas por los artistas o dependientes

---

<sup>43</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Figuras del Teatro: El avisador Reguera*, “Recuerdos de un músico viejo”. En: *El Mercantil Valenciano*, 29 de julio de 1928.

de la casa. Al contrario, siempre procuraba atenuarlas para calmar el enojo de los directores y empresarios, demostrando en todas ocasiones estar siempre a favor del débil o el caído (...) Sumiso y respetuoso, era a la vez inflexible con las visitas inoportunas, que tanto abundan en los cuartos de los artistas, y que en la mayor parte de los casos sólo sirven para conspirar contra las empresas, creándolas disgustos y conflictos”.<sup>44</sup>

Es de señalar que Peydró no hace distinción alguna entre cantantes, compositores, músicos, libretistas, avisadores, fijadores de carteles o mozos de guardarropía. Todos son imprescindibles en el engranaje de la complicada mecánica teatral. Para él, lo más importante era la manera en la que cada uno de estos profesionales ejercía su profesión, y recalca, ante todo, la humildad y la lealtad que el trabajador debía adoptar con la empresa en la que desempeñaba su actividad profesional.

El trabajo de avisador hubo desaparecido de los coliseos hace mucho tiempo. Quede como prueba este testimonio de Peydró, que, ante todo, se veía a sí mismo como un hombre que vivía por y para el teatro.

La segunda y la tercera parte de estos “recuerdos” están dedicados al actor cómico y escritor Vicente García Valero (1855-1927), amigo íntimo de Vicente Peydró desde la infancia y autor de una obra que dio a conocer el año 1910, y cuyo título -“Crónicas retrospectivas del teatro por un cómico viejo”<sup>45</sup>- recuerda mucho al de la actual serie de artículos periodísticos de Peydró. Además de estos dos artículos que nuestro músico redactó en memoria del insigne autor, actor y cronista con motivo de su fallecimiento, recuérdese que el compositor valenciano escribió otro artículo, con fecha del 20 de octubre de 1927, que fue publicado por *El Mercantil Valenciano* cinco días después.

En este caso, los dos capítulos centran su interés no tanto en la vida de García Valero sino en la forma en la que éste y Peydró escribieron el *juguete Agradar es el Propósito*. Fue su *opera prima* en el proscenio.

---

<sup>44</sup> Idem.

<sup>45</sup> GARCÍA VALERO, V.: *Crónicas Retrospectivas del Teatro por un Cómico Viejo*, Librería Gutenberg, Madrid, 1910.

La primera parte empieza con el reconocimiento de Peydró a los llamados “teatros de aficionados”, verdadera cantera que nutría posteriormente a los grandes coliseos de actores dramáticos y líricos, y que proliferaban en aquella época:

“Los teatros de aficionados en Valencia han dado en todas épocas (y siguen dando en la presente) tal contingente de artistas a los grandes teatros, que bien puede decirse que gracias a su misión educadora y al culto que al arte se rinde constantemente en ellos, han amamantado generaciones de cómicos, tanto dramáticos como líricos, los cuales, al calor del teatrito de Sociedad y copiando a los profesionales, cuyos modelos estudian con entusiasmo, han llegado a escalar los primeros puestos, alcanzando gran renombre y dando días de gloria y esplendor a nuestra escena”.<sup>46</sup>

Después, Peydró explica el atrevimiento y la inexperiencia, cualidades típicas de la juventud, de las que hicieron gala él y Valero para que se decidiesen a componer el *juguete* cómico-lírico en un acto *Agradar es el Propósito*.

“García Valero, que también tenía sus pujos de autor, había escrito una zarzuelita en prosa, titulada “Agradar es el propósito”. La obrilla no carecía de gracia, y Valero, que en sus comienzos no pudo nunca hacer una redondilla, acudió a mí para que le verificara los cantantes y le pusiera música. Enjareté unos numeritos como Dios me dio a entender, y a los pocos días se leyó en El Iris, procediendo al reparto de papeles”.

Peydró recuerda la forma en la que la obra acabó formando parte de la cartelera del Teatro de la Princesa de Valencia:

“Ventura de la Vega, en la que figuraba como representante, y creo que también como parte de la empresa, un señor llamado don Emilio Martínez. Dicho señor, que era amigo de García Valero, había comprado la propiedad de “Agradar es el propósito” con la idea de que durante la temporada se estrenase.

¡Ya ves - me decía Valero- si hemos hecho mal negocio! La obrilla, si llega a representarse, no pasará de la primera noche, y en tanto a nosotros ya no hay quien nos quite estas pesetas. La cosa llegó a formalizarse. Empezaron a los pocos días los ensayos en la Princesa, y por fin se anunció el estreno para la noche del 15 de diciembre de 1883. En la

---

<sup>46</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Los aficionados: Agradar es el propósito*, “Recuerdos de un músico viejo”. En: *El Mercantil Valenciano*, 5 de agosto de 1928.



impresión de “El Avisador Valenciano”, que regentaba mi hermano Pepe, y en la que se imprimían los carteles y programas de casi todos los teatros de Valencia, estaban extendidos y colgados en unas cañas para secarse los del Teatro de la Princesa. No era ilusión. Allí decía en letras de molde “Agradar es el propósito”.

La obra, que fue calificada por el propio Peydró como “esperpento”, logró no sólo un elevado número de representaciones sino que, además, consiguió fijarse en el repertorio habitual de los populares “teatros de aficionados” debido a su sencilla coreografía, bajo coste y limitado reparto. Pero más importante todavía fue que este hecho supuso el punto de inflexión de Vicente Peydró y García Valero de sus respectivas carreras profesionales; ya que les demostró que el camino a recorrer desde aquél momento para ambos no era otro que no fuese la senda de la escena teatral:

“Se dieron de ella un número de representaciones, que para aquellos tiempos era verdaderamente extraordinario. Ventura de la Vega siguió poniéndola después en las capitales donde actuaba; la estrenaron más tarde otras compañías, y por fin llegó a ser el caballo de batalla de los aficionados, pues debido a su poco reparto y a las facilidades para ponerla en escena, llegó a quedar de repertorio. Aquel fue el gran negocio que hicimos los autores. Escapar de un fracaso casi cierto”.

(...)

(...)

“Agradar es el propósito”, estrenado por unos modestos aficionados, fue motivo para García Valero y para mí de medir nuestras primeras armas en la escena. Una amistad de largos años nos unió después, cuando en el curso de la vida y como profesionales luchamos juntos, compartiendo las glorias y fatigas, las alegrías y sinsabores que este engañoso y halagador arte del teatro lleva consigo. Sirvan estos “recuerdos” como testimonio de cariño a la memoria del compañero inseparable desaparecido y como prueba, en fin, de una amistad que nada ha podido truncar más que la muerte”.<sup>47</sup>

El artículo nº 10 está dedicado a Gonzalo Cantó, amigo y antiguo colega de Peydró, con quien tantas jornadas de gloria compartió y dio

---

<sup>47</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Los aficionados: Agradar es el propósito. (conclusión)*.

“Recuerdos de un músico viejo”. En: *El Mercantil Valenciano*, 19 de agosto de 1928.

al teatro valenciano. Peydró denuncia la precaria situación por la que está pasando el poeta, quien se hallaba sumido en el umbral de la pobreza. Después ensalza la meritoria trayectoria artística de Gonzalo Cantó, nombrando alguna de sus obras, entre las que se encuentra la zarzuela *Educandas y Dragones* (1916), a la que el mismo Peydró puso música, y citándonos algunos de los premios y felicitaciones que Cantó recibió de personalidades o entidades tan distinguidas como el propio Rey de España, Alfonso XIII, o el Círculo de Bellas Artes de Madrid:

“En 1808, el Círculo de Bellas Artes de Madrid le encargó la letra de un himno para conmemorar el Centenario de la Independencia.

(...)

El himno se cantó con música del maestro Bretón en la plaza de la Armería, con la presencia de la real familia, del gobierno y las autoridades. El Rey, al felicitarle, le dijo estas palabras: “Llevas la voz cantante de toda España”.<sup>48</sup>

Según Peydró los homenajes y reconocimientos *en loor* de gloriosas y antiguas figuras artísticas son insuficientes, a menos que vayan acompañados de un estipendio suficiente que les permita disfrutar de la senectud de una forma digna:

“Esos banquetes, esos homenajes a los viejos artistas necesitados, no debieran organizarse nunca si al propio tiempo no van acompañados de algo práctico que pueda resolver por lo menos en parte sus más apremiantes necesidades. Cuando la vejez llama a las puertas de estos desheredados del arte, cuando las fuerzas ya no acompañan a estos luchadores, que caen rendidos en el surco, si mayor homenaje que puede hacerse a su talento es aliviarles los últimos años de su existencia”.<sup>49</sup>

Desconocemos la deuda que Peydró tenía contraída con Cantó para que llegase a dedicarle uno de sus artículos. Sabiendo la manera de proceder del maestro valenciano, es de presumir que Peydró sólo procuraba, una vez más, ayudar al amigo o compañero en apuros sin esperar nada a cambio, haciendo un ejercicio de puro altruismo y

---

<sup>48</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Figuras del Teatro: Gonzalo Cantó*. “Recuerdos de un músico viejo”. En: *El Mercantil Valenciano*, 11 de noviembre de 1928.

<sup>49</sup>Idem.

llamando, de paso, la atención de las corporaciones municipales para que éstas se decidiesen a intervenir en aquel delicado asunto:

“Cantó no tiene hoy más patrimonio que quince duros mensuales del Montepío de la Sociedad de Autores. Esta Sociedad, sus amigos y colaboradores estoy seguro que no han de abandonar al viejo poeta y compañero. El Ayuntamiento de Alcoy no debe olvidar tampoco al que ha proclamado su “hijo predilecto”.<sup>50</sup>

Concluye Peydró apelando a la conciencia de todos para que el nombre de Gonzalo Cantó no se sume a la extensa lista de autores que a lo largo de la historia han sido entronizados cuando ya era demasiado tarde: “Al que pide un pedazo de tierra alcoyana para descansar después de muerto, bien estará se le conceda un pedazo de pan cuando está aún vivo”.

El artículo nº 11 está dedicado a Ruperto Chapí y consta de dos partes. En la primera Peydró encumbra la figura del compositor villenense presentándolo como el verdadero regenerador de la música en España.

En este sentido *La Bruja* es su obra maestra, en donde confluyen las distintas tendencias compositivas que se daban en la música española del momento:

“Toda la gracia y espontaneidad de “Música Clásica”; todo el castizo españolismo de la “Fantasía morisca” y las nuevas tendencias, que ya apuntaban en la partitura de “La Tempestad” y “El milagro de la Virgen”, tuvieron en “La Bruja” su punto culminante en expansión y desarrollo, y la nueva modalidad del maestro estalló rápidamente y con tal pujanza, que desde su aparición en la zarzuela, rompiendo moldes y saltando vallas, marcó a la música española un nuevo rumbo”.<sup>51</sup>

Peydró cita algunos de los grandes compositores de zarzuela como Gaztambide, Arrieta, Barbieri y Caballero, los cuales parecían no tener sucesores a quien legar en sus manos el futuro de la “zarzuela grande”, hasta la llegada de Chapí:

---

<sup>50</sup> Idem.

<sup>51</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Ruperto Chapí y La Bruja*. “Recuerdos de un músico viejo”. En: *El Mercantil Valenciano*, 18 de noviembre de 1928.

“Gaztambide, Arrieta, Barbieri y Caballero fueron sus mantenedores principales, pero sus formas se iban anticuando, su repertorio estaba ya agotándose de puro conocido, y nadie recogía la verdadera tradición de la zarzuela grande. Por fin apareció el hombre esperado, y Chapí, con su fuerza innovadora, con sus modernos procedimientos, su artístico temperamento y el admirable tesón que le caracterizaba, fue la figura culminante destinada a sostener durante largos años la zarzuela”.

Asimismo, tiene palabras de reconocimiento para el maestro Bretón, a quien la necesidad de crear la ópera española le distanció de la senda por la que discurrían los derroteros de la zarzuela:

“Un compositor de grandes condiciones y talento, el maestro Bretón, consagrado a su bello ideal de implantar la ópera española, se separó del camino que tal vez hubiera sido su fortuna, y pasaba en silencio su calvario, esperando ver realizados sus ensueños”.

El maestro salmantino tuvo siempre el ideal de crear la anhelada ópera española, cometido éste que acabó convirtiéndose en una obsesión para él y para otros compositores destacados:

“Venía siendo la ópera española un encendido anhelo y una perseverante aspiración de nuestros más ilustres compositores durante la primera mitad del siglo XIX y siguió siéndolo, con más tesón y ahínco, durante la segunda mitad”.<sup>52</sup>

Obsesión ésta que fue también compartida por los musicógrafos de la época:

“Hay que oponer lo español á lo extranjero. Tenemos que españolizarnos si hemos de ser algo, si hemos de valer algo en el porvenir.

(...)

En nuestro Conservatorio debería existir, como en el de París existe, una clase de ópera cómica nacional”.<sup>53</sup>

Después de esta pequeña introducción que justifica históricamente la aportación de Chapí a la *zarzuela grande*, Peydró se centra en explicar con minuciosidad de detalles cómo se llevaron a cabo los ensayos

---

<sup>52</sup> SUBIRÁ, J.: *Historia de la música teatral en España*, Ed. Labor, Barcelona, 1945, pág. 186.

<sup>53</sup> PEÑA Y GOÑI, J.: *La Ópera Española y la Música Dramática en España*, Imp. El Liberal, Madrid, 1881, págs. 674-675.

finales y el día del estreno de *La Bruja*. Él rememora con emoción el momento en que realizó la lectura de los papeles de orquesta, recreándose aquél ambiente que tan pocas veces se da en los teatros y que antecede a los mágicos eventos:

“El maestro Chapí se colocó en el escenario al lado de la concha. Soler y yo al otro lado, colocamos la parte de apuntar sobre la mesa del apuntador, y nos sentamos dispuestos a escuchar. El maestro Jiménez empuñó la batuta; cesaron los profesores de afinar sus instrumentos, y un silencio sepulcral, ese silencio que suele preceder a los grandes acontecimientos, reinó en todo el recinto del teatro. Chapí, arqueando enormemente las cejas por arriba de las lentes, no podía ocultar su emoción. Soler y yo le observábamos atentamente. Pasaron unos segundos, y cuando ya iba a atacar la orquesta, dijo Chapí en voz baja dirigiéndonos una mirada penetrante: ¡Dios mío! ¿Qué es lo que habré hecho yo aquí?”.<sup>54</sup>

En la segunda parte, Peydró trata de inmortalizar con gran nostalgia su encuentro en Madrid -muchos años después del estreno de *La Bruja* en el Teatro de la Zarzuela-, con Ramón Carrión y Almerinda Di-Franco, dos de los cantantes que llevaron a cabo la *prèmiere* de la mencionada zarzuela en la temporada 1887-1888. Ellos siempre la denominaron “*la temporada de La Bruja*”. Peydró parece emocionarse todavía cuando evoca aquella época. No en vano ellos tres eran los únicos supervivientes de la compañía que estrenó la obra de Chapí:

“Uno a uno fuimos repasando la larga lista de los compañeros que habían muerto, y al cabo vinimos a parar a la ya lejana fecha del estreno de *La Bruja*. Sólo tres - dijo Guerra, quedamos que yo sepa de los que estrenamos la zarzuela: Almerinda Soler Di-Franco, tú y yo”.

Los tres artistas se homenajearon a sí mismos, reviviendo viejos y dichosos tiempos de antaño en los que hacían música, y se deleitaron interpretando piezas que tanto brillo y fulgor obtuvieron en otra época:

“Pensamos lo que más fácilmente y de memoria podríamos recordar del repertorio, y Almerinda Soler Di-Franco, el ídolo de la Zarzuela, la intérprete feliz de tantas obras memorables, cantó con voz sonora y el

---

<sup>54</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Ruperto Chapí y La Bruja*. “Recuerdos de un músico viejo”. En: *El Mercantil Valenciano*, 18 de noviembre de 1928.

correcto estilo que siempre fue en ella peculiar la salida de Pianeta de “Bocaccio” y la romanza del acto tercero de “Jugar con fuego”. ¡Con que emoción oí vibrar aquellas notas!... ¡Con que pena pensé que ya tal vez no volvería más a oírlas!... Ramón Guerra estaba nervioso e impaciente. Conocí que también estaba necesitado de un desahogo, y al preludiarle en el piano las primeras notas de la canción del abate de “Pan y Toros”, de Barbieri, se arrancó como en sus mejores tiempos pletórico de voz y con tal fibra, que para sí la desearían la mayor parte de los que hoy pasan por tenores. Nos despedimos. Un nuevo abrazo volvió a juntarnos a los tres. Aquel abrazo parecía el lazo de unión de los únicos supervivientes de un naufragio, que se reúnen en la playa después de una catástrofe”.

Los artículos 12, 13 y 14 están encabezados por el mismo título: “Cómo escribía el maestro Chapí sus partituras”, y tienen como objetivo ensalzar la figura del ilustre maestro villenense, explicando algunas interesantes anécdotas de la forma en la que éste concebía y escribía sus partituras. Peydró resalta, de entre las extraordinarias dotes musicales de Chapí, la rapidez en la que daba luz a sus composiciones; así como la transparencia y diafanidad que lograba conferir a sus instrumentaciones, debido al enorme conocimiento que poseía de la paleta orquestal:

“Desde que estrenó Chapí sus primeras obras ya se vio claramente que su dominio de la técnica era extraordinario, pues los copistas que tenían a su cargo sacar los papeles de orquesta de sus partituras estaban asombrados de la rapidez con que iba trasladando al papel sus orquestaciones. Sabido es de todo el mundo que la paleta colorista de Chapí, la diafanidad de su instrumentación y la sobriedad con que ha sabido trasladar a la orquesta sus ideas musicales, fue siempre una de las notas culminantes que adornaron a tan admirable compositor.

(...)

No hay más que recorrer una por una las hojas de sus partituras más famosas para convencerse de la seguridad con que fijaba allí las notas y del conocimiento absoluto que tenía de todos los timbres de la orquesta.”<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Cómo escribía el maestro Chapí sus partituras*. “Recuerdos de un músico viejo”. En: *El Mercantil Valenciano*, 31 de marzo de 1929.

Para Peydró, la singular facilidad y fecundidad compositiva de Chapí, unida al hecho de que este autor cultivó los más variados géneros y estilos, era paradigmática entre los compositores españoles:

“La facilidad de su fuerza creadora no ha tenido en España rival entre los compositores, ni es posible en menos tiempo producir el sinnúmero de obras de todos los géneros y dimensiones que brotaron de su pluma”.<sup>56</sup>

Zarzuelas como *Música Clásica*, *Los Mostenses*, *El Duque de Gandía*, *Mujer y Reina* o el poema sinfónico *Los Gnomos de la Alhambra* sirven de ejemplo para describir la inusitada facilidad con la que Chapí era capaz de instrumentar y componer sus partituras sin descanso y en un espacio de tiempo imposible para el resto de los mortales:

“Cincuenta y tantas hojas de partitura fueron instrumentadas en veinte horas, sin descansar un sólo minuto y con un chocolate en el cuerpo por todo alimento. Fumando puros sin cesar, envuelto en una densa nube de humo, febril y nervioso, dio fin a su fantástico poema sin darse cuenta del tiempo transcurrido y sin que el cansancio agotara sus fuerzas ni se debilitara su cerebro. Aquella noche preguntamos Miguel Soler y yo en el teatro, como de costumbre, a Ramos Carrión por el maestro. ”Ya ha terminado (nos contestó). Hoy le he arrancado de aquella silla y de la mesa donde ha permanecido tantas horas llenando hojas y más hojas de papel con millones de notas, y después de llevarle por esas calles a respirar un poco de aire puro (que buena falta le hacía), le he dejado en la cama descansando”.<sup>57</sup>

*Curro Vargas* es otro ejemplo de la rapidez con la que el maestro Chapí escribía sus partituras. Según Peydró, ésta era la obra más trascendental del maestro villenense y fue compuesta en un plazo inferior de tres semanas. Peydró reproduce con exactitud un fragmento del diálogo que mantuvo con Chapí la noche del estreno en Valencia de la mencionada zarzuela:

“Querido don Ruperto: esta vez han corrido parejas la cantidad y la calidad. Yo no tengo autoridad bastante para juzgar sus producciones;

---

<sup>56</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Cómo escribía el maestro Chapí sus partituras (conclusión)*. “Recuerdos de un músico viejo”. En: *El Mercantil Valenciano*, 20 de mayo de 1929.

<sup>57</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Cómo escribía el maestro Chapí sus partituras*, “Recuerdos de un músico viejo”. En: *El Mercantil Valenciano*, 31 de marzo de 1929.

pero creo que hasta ahora, esta es su obra más trascendental, su zarzuela cumbre. ¿Es usted de mi opinión? No estoy descontento de ella – me contestó –, y a decir verdad, es el esfuerzo mayor que he realizado, pues encariñado con su asunto, di fin a ese rimero de papel pautado en veinte días justos”.<sup>58</sup>

De nuevo asoma aquí la gran admiración que nuestro músico sentía por Ruperto Chapí, quien se convirtió en su figura referencial, tratando toda su vida de imitarle como músico y como hombre. Aspectos como la humildad, el trabajo y el esfuerzo sin lamentación, la dedicación absoluta a su arte, la honestidad, la humanidad (posponiendo sus intereses propios en favor del bien común), la fidelidad a la compañía teatral en la que trabajaba y la búsqueda de la gloria y no del enriquecimiento personal, son sólo algunos de los ideales que aprendió de Chapí. Este fue el código ético que Peydró siguió toda su vida.

“Todo lo sacrificó siempre en aras del arte, de ese arte que hoy se ha convertido en el comercio más vergonzoso, pues con tal de llegar a la recaudación más elevada se atropella por todo, dejando a un lado la seriedad, el prestigio y el buen nombre, cualidades que aquel que se llamó Ruperto Chapí supo conservar incólumes en todas ocasiones y que fueron el más preciado florón de su corona artística”.<sup>59</sup>

Vicente Peydró fue no sólo testigo de excepción en cada una de las situaciones que describe, sino además confidente personal de Chapí y colega muy respetado por éste. El maestro de Villena no dudaba en confiarle la dirección de sus obras:

“En la temporada de primavera de 1889 actuábamos en el Tívoli de Barcelona la compañía de zarzuela del Teatro de Jovellanos de Madrid. Chapí y Ramos Carrión fueron a la capital del Principado para dirigir los últimos ensayos de “La Bruja”, y cuando Chapí (que dirigió la orquesta) se vio libre de las tareas y preocupaciones del estreno, me llamó una tarde a la salida del teatro, e invitándome a dar un paseo por las Ramblas,

---

<sup>58</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Cómo escribía el maestro Chapí sus partituras (conclusión)*, “Recuerdos de un músico viejo”. En: *El Mercantil Valenciano*, 20 de mayo de 1929.

<sup>59</sup> Idem.



me dijo poco más o menos lo siguiente: “Desde esta noche va usted a encargarse de dirigir La Bruja”.<sup>60</sup>

Él cuenta que Chapí no gustaba de dirigir sus propios estrenos y prefería encomendar dicha tarea a sus maestros predilectos, entre los que se encontraban Jerónimo Giménez y Narciso López. Bien podría Peydró haberse citado a él mismo.

Al igual que Barbieri hizo anteriormente, -y siempre en opinión de Peydró-, Chapí era el músico moderno que mejor había sabido aprovechar el folklore musical español en sus composiciones:

“pues aparte de las nostalgias levantinas y de las cadencias árabes de los andaluces, llevaba también las brumas de los cánticos del norte, la bravura de las jotas de Aragón y de Navarra y los más castizo de los cantares madrileños”.<sup>61</sup>

Al artículo número 20 es uno de los más interesantes porque lo dedica Peydró a una figura singular: Ricardo Benavent y Feliu con motivo de su fallecimiento.

Nacido en Valencia el 2 de junio de 1848,<sup>62</sup> Peydró concluyó este capítulo exactamente un mes después de la muerte de su amigo, el día 16 de agosto de 1929. Efectivamente, Benavent fue un prohombre de la cultura española. En este sentido, se codeó con los grandes intelectuales de su época, como Marcelino Menéndez y Pelayo –quien le reconocía su proverbial memoria y genialidad-, destacados músicos extranjeros de fama mundial como el francés Camille Saint-Saens y músicos españoles de primera línea como Ruperto Chapí, y Tomás Bretón. Era un hombre enciclopédico, algo parecido al *homo universalis* del Renacimiento; pues además de ensayista y filósofo era historiador del arte y compositor, faceta esta última más ignota. Abogado de profesión, pasó su infancia en la localidad alicantina de Benissa, Peydró glosa todos estos rasgos de la

---

<sup>60</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Cómo escribía el maestro Chapí sus partituras*, “Recuerdos de un músico viejo”. En: *El Mercantil Valenciano*, 31 de marzo de 1929.

<sup>61</sup> Idem.

<sup>62</sup> LLOBET LLEÓ, E.: *Recepción wagneriana en Valencia, 1874-1914*, Tesis Doctoral, dirigida por el doctor Francisco Carlos Bueno Camejo, Inédita, Universitat de València, Valencia, 2011, pág. 637.

personalidad de Ricardo Benavent en su panegírico. Entre sus ensayos destacan las siguientes publicaciones:

-*Aida. Estudio Crítico de Verdi y sus obras (un tomo).*<sup>63</sup>

-*La Obra de Wagner. Estudio Crítico.* Valencia, Imprenta Francisco Vives Mora, 1895.

-*Haydn, Mozart y Beethoven. Su personalidad y desarrollo de su actividad en todas las distintas esferas del arte músico.* Valencia, Imprenta Ripollés, 1897.

-*Un paseo por Europa Central y Meridional.* Gandía, Imprenta Luís Catalá i Serra, 1899.

-*El Arte. Consideraciones Estéticas sobre las Bellas Artes en general y especialmente sobre la Música.* Gandía, Imprenta Luís Catalá i Serra, 1903.

-*Las catedrales de España principales (románicas y góticas). Ensayo crítico y descriptivo.* Valencia, Imprenta Hijos de Francisco Vives Mora, 1913.

-*Historia crítico-filosófica del Arte Arquitectónico desde las civilizaciones más remotas hasta la presente y en su continua evolución.* Valencia, Imprenta Hijos de Francisco Vives Mora, 1920.

Entre sus colaboraciones en prensa destacan sus escritos en el Boletín Musical, publicado en Valencia, a partir de 1892, con periodicidad mensual, al principio y luego quincenal; y el semanario *El Arte de Madrid*.

De todos los escritos y libros publicados de Ricardo Benavent y Feliu destaca su estudio sobre Wagner. De acuerdo con Enrique Llobet Lleó, Benavent muestra gran conocimiento de la teoría wagneriana. Aunque no está de acuerdo con las concepciones que el compositor alemán posee sobre el drama y sobre la música, sin

---

<sup>63</sup> No tenemos referencia exacta de la datación y del lugar de su publicación.

embargo, Benavent le reconoce a Wagner la habilidad para llevar a la práctica sus planteamientos estéticos.<sup>64</sup>

Por lo que respecta a su labor como compositor, dejemos que sea el propio Peydró el que relacione todas sus obras, destacando sus obras orquestales, su música sacra y sus obras para piano:

“Sus principales composiciones son: “Sombras y luz” (poema sinfónico), “Felicidad” (andante de estilo clásico), “Rondó. Estudio sinfónico. Vals” (Flor de azahar); “Preludio y romanza sin palabras”, “Scherzo”, varias melodías de salón, dos misas, un “Salutaris” y un “Eterno genitor”.

La amistad entre ambos autores se fraguó en casa del compositor alcoyano José Espí Ulrich, autor de la famosa zarzuela *El Recluta*. A la ciudad alicantina acudían lo más granado del mundo de la música valenciana:

“Sólo en las reuniones particulares se rendía por entonces verdadero culto a la música, y en una de ellas, en la que se celebraba casi todos los domingos en el domicilio del lustre maestro alcoyano don José Espí, en la plaza del Príncipe Alfonso, tuve ocasión de conocer a Benavent. Congregábase allí por aquella época la flor del profesorado valenciano: Salvador Giner, Eduardo Ximénez, José Fornet, Manuel Penella, José Jordá, Agustín Payá, Amancio Amorós y otros muchos que escapan ahora a mi memoria”.<sup>65</sup>

Peydró subraya las inquietudes culturales que acompañaron desde siempre a Benavent, entre las cuales se hallaba el divino arte de los sonidos. Inquietudes que le llevaron a matricularse en la asignatura de piano con el eminente maestro Justo Fuster llegando a convertirse -a pesar de no ser la música su principal ocupación- en un aceptable pianista:

“Desde muy joven se despertó en él la afición al divino arte de la música, y aquí comenzó sus estudios con aquel maestro de maestros y gran pedagogo don Justo Fuster, árbitro por entonces en Valencia de las

---

<sup>64</sup> LLOBET LLEÓ, E.: *Recepción wagneriana en Valencia, 1874-1914*, Ibidem, pág. 640.

<sup>65</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Ricardo Benavent Felim*, “Recuerdos de un músico viejo”. En: *El Mercantil Valenciano*, 27 de octubre de 1929.

enseñanzas pianísticas. Discípulos predilectos de don Justo fueron Roberto Segura, Arturo Lliberós, José Valls y Ricardo Benavent.

(...).

Lliberós y Benavent no cultivaron la música más que por afición; pero no por eso decayó nunca su entusiasmo, llegando a ser admirados como pianistas excelentes en salones y tertulias y considerados por su valer de los mismos profesionales y de los “dilettantis” valencianos”.

Peydró destaca también, entre las numerosas cualidades de Benavent, la increíble memoria que éste poseía al mismo nivel de grandes figuras como el erudito Menéndez Pelayo:

“Su memoria era prodigiosa. Asombra pensar que con sólo unas notas tomadas al vuelo en sus excursiones, pudiera luego con la ayuda de su poderosa retentiva escribir esa voluminosa obra en dos tomos titulada “Un viaje por Europa Central y Meridional”, y esa joya modelo de encantadoras descripciones y de amena y documentada crítica que se llama “Las Catedrales de España”.

(...)

Marcelino Menéndez Pelayo, la primera mentalidad de España, y cuya memoria (como la de Castelar el gran tribuno) fue el asombro de propios y extraños, conversando una vez con Benavent, le hizo varias preguntas, a las que éste contestó con tal prontitud y con tantos detalles, citas y fechas, que hicieron exclamar al gran polígrafo: “Yo creía que era una de las mejores memorias, pero veo que usted no se queda atrás”.

Peydró recuerda que Benavent Feliu fue miembro de prestigiosas instituciones y anduvo galardonado con numerosas distinciones:

“El gobierno de Sagasta le concedió una condecoración. El Conservatorio de Valencia le nombró profesor honorario. Perteneció a la Asociación de Escritores y Artistas de Madrid, al Centro de Cultura Valenciana y a la Academia General de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba”.

Los ensayos 4, 5, 6, 7, 8 y 9 tienen como objeto explicar en qué consistían las “funciones de inocentes” que, como su nombre indica, se llevaban a cabo el día 28 de diciembre de cada año.

Peydró denuncia la chabacanería de los artistas del momento que unida a su falta de originalidad, gracia y capacidad de

improvisación -cualidad ésta indispensable para conducir a buen puerto cualquier magna inocentada que se representase-, hacían difícil la perpetuidad de esta clase de funciones. Después cita algunos de los cómicos más destacables de este género, todos ellos pertenecientes a la época en que Peydró desempeñaba su labor compositiva al frente de los Teatros de la Princesa y del Ruzafa. Son, en la mayoría de los casos, artistas con los que colaboró en numerosas ocasiones:

“si las funciones de Inocentes han de quedar reducidas a cambiar de sexo los artistas en lo que a la indumentaria se refiere, como ya va ocurriendo de algunos años a esta parte, y el ingenio y la gracia no acompaña a los encargados de representarlas, valiera más se desterrasen por completo. Para organizar con fruto esas funciones hace falta mucha autoridad, gran inventiva y sobre todo facilidad para su improvisación.

(...)

“Perico García, Ascensio Mora, Arderius, Zamacois, Julio Ruíz, Cerbón, Manolo Rodríguez, Patricio León y Pepe Ángeles han sido los artistas que más se han especializado en este género”.<sup>66</sup>

La escasez de calidad de las obras que se representaban, propias de los tiempos que corrían, hacía que algunas de ellas alcanzasen un elevado número de representaciones. Obras que en otro tiempo hubiesen sido únicamente admitidas como “inocentadas” por su escasa categoría artística y su mediocridad:

“¿Cuántas y cuántas obras que hoy se aplauden, llegando a centenarias en los carteles, hubieran sido protestadas en otros tiempos, en que tales desahogos no se admitían más que en los estrenos llamados de “Noche buena” o en las funciones de Inocentes?”.<sup>67</sup>

Peydró repasa la lista de ilustres nombres que se encargaban de confeccionar el texto de los “programas de inocentes” de antaño, autores todos que además trabajaron asiduamente con él como libretistas de sus zarzuelas:

“La confección y redacción de los programas de Inocentes ha contribuido siempre al buen ingreso de la taquilla en esta clase de

---

<sup>66</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Las funciones de inocentes*, “Recuerdos de un músico viejo”. En: *El Mercantil Valenciano*, 19 de agosto de 1928.

<sup>67</sup> Idem.

funciones, y para muchas de las representadas en Valencia los escribieron en prosa y verso Eduardo Navarro Gonzalvo, Eduardo Escalante (hijo), Maximiliano Thous, Vicente Fe Castell, el que esto escribe y algunos otros autores”.<sup>68</sup>

Otro factor importante que ha sido nocivo para el devenir del teatro es, según Peydró, el haber transgredido la barrera infranqueable entre el artista y el público para asegurar un respeto y una correcta relación recíproca:

“Hoy escasean los cómicos graciosos; las costumbres en el teatro han cambiado mucho, y como el público sabe tanto de las interioridades de la escena como los mismos representantes, se va haciendo difícil entretenerle una noche entera en clase de inocente”.<sup>69</sup>

En el artículo nº 8, Peydró procede a narrar los detalles previos al estreno de la más popular de sus inocentadas que llevaba por título *Don Juan y Don Luis Bégica*. Esta obra alcanzó un éxito mayúsculo y se convirtió en una pieza habitual en las funciones de Inocentes de los teatros de Valencia:

“El mamarracho (pues no se le puede calificar de otra manera) alcanzó un éxito de risa tan grande, que tuvo que repetirse muchas noches, siendo después el final obligado de los lunes populares, en que se daban las funciones a beneficio del público. “Don Juan Treneta” siguió siempre sin el nombre del autor en el cartel, y aunque gran parte del público quiso averiguar la paternidad de aquel infundio, la consigna entre los que estaban en el secreto era ocultarla a todo trance. Pepe Sainz, apuntador de la compañía, en vista de los muchos pedidos de ejemplares que le hacían algunos amigos y aficionados, me pidió permiso para hacer copias del libro que vendía a muy buen precio, y luego, copiándola unos de otros, llegaron a popularizarla, representándola en teatritos caseros y Sociedades. ¡Cuántas veces por la calle he oído recitar sus parlamentos a las gentes del pueblo, que bien ajenas a que el propio autor las escuchaba daban rienda suelta a los comentarios más sabrosos!...”<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Las funciones de inocentes (continuación)*, “Recuerdos de un músico viejo”. En: *El Mercantil Valenciano*, 9 de septiembre de 1928.

<sup>69</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Las funciones de inocentes*, “Recuerdos de un músico viejo”. En: *El Mercantil Valenciano*, 19 de agosto de 1928.

<sup>70</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Las funciones de inocentes (continuación)*, “Recuerdos de un músico viejo”. En: *El Mercantil Valenciano*, 7 de octubre de 1928.

El Teatro Princesa durante esta época era uno de los más reputados de toda Valencia y el punto de encuentro de los más distinguidos autores. Su público sentía especial debilidad por el género lírico español y por ciertos compositores, entre los que se encontraba nuestro músico. El reparto artístico del teatro, con José Valls a la cabeza, era excelente y todos trabajaban unidos sin otro fin que no fuese conseguir el beneplácito del público y asegurar el cumplimiento de exigencia y calidad artística de las producciones que subían al proscenio del coliseo. Valores artísticos que Peydró considera perdidos por la actual generación:

“El saloncillo de la Princesa (“El Tranvía”, como todos le llamábamos) era por entonces el punto de reunión de los autores valencianos. Eduardo Navarro Gonzalvo, Ricardo Flores, Eduardo Escalante (hijo), Maximiliano Thous, Cerdá, Vicente Fe, Pont, Sotillo, Trilles, José María López, Pepe Bellver, Fillol, Fayos, Guzmán Guallar, el pintor Legua y otros muchos presididos por el maestro don José Valls, alma y vida de aquellas inolvidables temporadas, alegraban las veladas de “El Tranvía”, sobre todo en las noches de estreno, debuts de artistas y demás acontecimientos teatrales.

(...)

(...)

Más que compañía de zarzuela era aquello una verdadera familia, y unidos todos por igual en los éxitos y las derrotas, en las temporadas de abundancia como en las de penuria, ni se reparaba en el dinero ni nos guiaba otro interés que alcanzar los favores del público, que aún conservaba su buena fe tan proverbial cuando asistía a las representaciones”.

Los escritos que van desde el número 15 hasta el 19 sirven para esclarecer el contexto en el que Peydró dio a luz la más célebre de todas sus zarzuelas: *Las Carceleras*.

No es de extrañar que Peydró escribiese 14 artículos antes de decidirse a introducir en estas crónicas algún dato autobiográfico. Cualquier otro artista hubiese empezado sus “recuerdos” hablando previamente de sí mismo, no se hubiese fijado en otras personas y, menos aún, en un simple *avisador* del teatro. A fin de cuentas, esta serie de artículos hacía referencia a las remembranzas artísticas de un

viejo músico. ¿Quién, pues, mejor que él, y qué mejor ocasión que ésta para hablar de sí mismo?

Sin embargo, Peydró prefiere centrarse en otras cuestiones que él considera más relevantes que su propia causa. Asuntos imprescindibles que los artistas de las nuevas generaciones deben conocer. La modestia de Peydró se refleja en la necesidad que siente por justificarse en la introducción del primero de estos cinco artículos.

“Atendiendo la indicación de algunos amigos que leen mis crónicas y me han suplicado dedique una de ellas a relatar cómo se escribieron “Carceleras”, debo confesar ante todos en descargo de mi conciencia, y para que no se me tilde de presuntuoso, que en esta ocasión mis “Recuerdos de un músico viejo” van a resultar un autobombo a fuerza de recordar glorias y aplausos”<sup>71</sup>.

Por si esta aclaración no fuere suficiente, el autor de *Las Carceleras* continua disculpándose ante el lector por dirigirse a éste en primera persona: “Confieso ante todo que hablar en primera persona constantemente es para mí de una extremada violencia”.<sup>72</sup>

Peydró pasa inmediatamente después a explicar el contexto en el que se gestó su drama lírico *Las Carceleras*. Era la época en la que figuraba el contestano José Valls (1847-1909) al frente del Teatro de la Princesa. Valls, después de dirigir en el Teatro de la Zarzuela y efectuar giras por el norte de España en compañía del tenor Berges, regresó a Valencia; donde se propuso aumentar el número de conciertos sinfónicos.<sup>73</sup> En la capital del Turia fundó el Conservatorio de Música y elevó la categoría profesional de los cantantes, compositores y músicos. Grande es el reconocimiento y profundo el respeto que siente por el que fuere, sin duda alguna, el verdadero artífice del desarrollo musical en Valencia y su mentor personal:

---

<sup>71</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Cómo se escribieron Carceleras*, “Recuerdos de un músico viejo”. En: *El Mercantil Valenciano*, 14 de julio de 1929.

<sup>72</sup> Idem.

<sup>73</sup> 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, pág. 35.



“A Valls debe Valencia la iniciación de su desarrollo musical. Él, a fuerza de su trabajo y entusiasmo, fundó el año 1878 la primera Sociedad de Conciertos, dándonos a conocer un repertorio, que aunque no de gran altura en sus comienzos, sirvió para preparar al público a los platos fuertes que saboreó más adelante, formando su gusto y aficionándose a la música clásica, casi desconocida por entonces en Valencia, sobre todo en lo que a orquesta se refiere. Con sus compañeros Giner, Úbeda y Segura, puso a contribución sus admirables energías y sus dotes de organizador, fundando el Conservatorio, del que llegó a ser director, y en el que desempeñó durante muchos años una de las cátedras de piano. Vuelvo a repetir que Valls fue en Valencia el iniciador de su movimiento musical, de aquella vida artística que desde los buenos tiempos de El Liceo se hallaba dormida y que gracias a sus esfuerzos empezó a revivir y sirvió de base y cimientos para los que luego, secundando sus iniciativas, han llegado a colocar el divino arte de la música a la envidiable altura que hoy todos reconocemos. Él reunió los elementos dispersos que aquí ocultos e ignorados y sin dar señales de vida permanecían en el olvido. Él dignificó a los profesores de orquesta, a los cantantes y a los autores, que en Valencia atravesaban una gran crisis; les sacó de su marasmo y marcó los primeros pasos de esa senda que ya luego han recorrido con facilidad y desahogo”.<sup>74</sup>

Peydró rememora una época dorada para el teatro lírico regional valenciano, al repasar los nombres más ilustres de los distintos artistas que frecuentaban el Teatro de la Princesa junto a los títulos más destacados que éstos produjeron. Títulos que en nada tenían que envidiar a las más exitosas piezas que subían a los principales prosenios de Madrid:

“Entre los que frecuentaban El Tranvía, eran los más asiduos los libretistas Navarro Gonzalvo, Eduardo Escalante (hijo), Ricardo Flores, Maximiliano Thous, Vicente Fe, Juan Pont, Guzmán Guallar, Jose María López y algunos otros, que unidos al venerable compositor don Salvador Giner (que también asistía algunas veces), y a los maestros Fayos, Bellver, Úbeda, García Sola y el que esto escribe, sostenían el fuego sagrado en aquel escenario, trabajando sin descanso con la fe y entusiasmo de la juventud. De ello son prueba palpable los éxitos del gran número de zarzuelas que se disputaban con las mejores estrenadas en Madrid el favor del público, y entre las que se encuentran “Foc en l’era”, “La Chent de Tró”, “Les Barraques”, “El portfolio de Valencia”, “Nit

---

<sup>74</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Cómo se escribieron Carceleras*, “Recuerdos de un músico viejo”. En: *El Mercantil Valenciano*, 14 de julio de 1929

d'albaes”, “Les viudes de la plaseta”, “La senserrà”, “De Valensia al sel” y otras de feliz recordación”.<sup>75</sup>

No obstante, los tiempos han cambiado y Peydró lamenta la forma de funcionamiento de las compañías teatrales en los últimos años del reinado de Alfonso XIII y la dictadura de Primo de Rivera. Denuncia los malos repartos, la improvisación habitual y la precipitación en que las obras se representaban en los coliseos. Nada que ver con la manera de trabajar de las compañías de su época:

“Aquellas compañías de antaño, y especialmente las que se formaron durante muchos años en la Princesa, estaban tan disciplinadas, que rara vez se dio el caso de que se devolviera un papel a la dirección, y si se devolvía, ya sabía el artista al dar tal paso, que su baja del personal de la compañía era segura e inevitable”.<sup>76</sup>

La precariedad de las condiciones de los estrenos, a la que se refiere Peydró, no se circunscribe únicamente a los coliseos que se dedican en mayor medida al ámbito de la zarzuela. Es que incluso el Teatro Real de Madrid, templo de la ópera, también pasaba durante los años 20 por una amarga y cruda realidad:

“Montadas en condiciones precarias, sin apenas ensayos, con la enemiga de las *troupes* italianas que dominaban el Real, con decorados y vestuarios tomados de producciones del repertorio y sin que casi nadie, y menos la orquesta y los coros, se supieran su papel, resulta imposible que obtuvieran gran éxito en un ambiente previamente hostil”.<sup>77</sup>

Además, y por si todo esto fuera poco, Peydró hace responsable a los sindicatos de artistas de haber radicalizado a cantantes, coristas, profesores de orquesta y empresarios; quienes no velan por los intereses de las empresas en las que desempeñan su labor, sino que únicamente miran por sí mismos; haciendo más difícil, si cabe, la buena convivencia artística de la familia teatral. Tomás Marco agrega, asimismo, la preocupante falta de formación cultural de la mayoría de los artistas:

---

<sup>75</sup> Idem.

<sup>76</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Cómo se escribieron Carceleras (continuación)*, “Recuerdos de un músico viejo”. En: *El Mercantil Valenciano*, 21 de julio 1929.

<sup>77</sup> MARCO, T.: *Historia de la música española. Siglo XX*. Vol. 6. Col. Alianza Música, nº 6. Alianza Editorial, Madrid, 1983, pág. 44.

“Con empresas protectoras de tiples y coristas, divas y divos que no se dejan dirigir y la falta de cultura en los artistas (que hoy es la nota característica, salvo pocas excepciones), no se puede sacar a flote ningún negocio teatral”.<sup>78</sup>

Peydró, sin embargo, era un autor comprometido hasta el final con la compañía teatral en la que desempeñaba su actividad artística. En su opinión, no era posible otra fórmula válida para el correcto funcionamiento de la empresa y del negocio y no aprobaba ni se acomodaba a los nuevos tiempos teatrales.

Un ejemplo del compromiso personal de Peydró lo constituye el hecho de que después del estreno de *Las Carceleras*, Valls le preguntó si podría tener acabada su zarzuela *El Presilari* y esta última obra ser la base, junto con la primera, de la temporada en el Tívoli de Barcelona. Así se evitaba tener que disolver la empresa y de ese modo se podía continuar con el negocio en la ciudad Condal.

Peydró, al igual que Chapí, tenía una gran capacidad de trabajo. De él dependía que la compañía alargase la temporada unos meses más y, por tanto, el sustento de las familias. No lo pensó más y se puso a trabajar sin cesar con febril dedicación hasta ver concluida la partitura:

“Encerrado en mi despacho durante cuatro días con sus noches, venciendo el sueño a fuerza de tazas de café, y descansando sólo algunos ratos en una mecedora, llegué por fin al último pliego de la partitura a las once y media de la noche del martes de Carnaval”.<sup>79</sup>

El progresivo declive de la actividad operística y de zarzuela se puso especialmente de manifiesto a partir de los años 1920. El *Almanaque de Las Provincias* calificó aquel momento como: “la espantosa crisis de producciones teatrales”.<sup>80</sup>

A partir de esos años entramos en una coyuntura caracterizada por una crisis teatral mundial generalizada, que obviamente se notó más en la ópera, por ser ésta un espectáculo internacional:

---

<sup>78</sup> Idem.

<sup>79</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Cómo se escribieron Carceleras (continuación)*, “Recuerdos de un músico viejo”. En: *El Mercantil Valenciano*, 21 de julio 1929.

<sup>80</sup> Almanaque de Las Provincias, 1923.

“Antes del eclipse (que corresponde aproximadamente a la época comprendida entre comienzos de los años 20 y los primeros años de postguerra), la ópera había atravesado periodos de gran éxito entre un público muy numeroso”.<sup>81</sup>

La aparición del cinematógrafo influyó, asimismo, en la decadencia de los espectáculos teatrales debido a su menor coste y por el hecho de que las funciones de cinematógrafo comportaban menores problemas organizativos y de infraestructuras, amén de su carácter relativamente novedoso.<sup>82</sup>

Sumamente interesante es también el impresionante elenco de nombres que intervinieron, de una manera u otra a lo largo de los años, en las representaciones de *Las Carceleras* por toda la geografía española.<sup>83</sup>

Todos estos nombres van unidos a la triunfadora historia de *Las Carceleras*, y, si hacemos caso a Peydró, deben ocupar con justicia el lugar que les corresponde en las más ilustres páginas de la historia de nuestro teatro lírico regional.

Al estudiar pormenorizadamente las representaciones llevadas a cabo en los prosenios de los teatros de Valencia durante más de 35 años, llama la atención que los cantantes de aquella época

---

<sup>81</sup> LEIBOWITZ, R.: *Historia de la ópera*. Taurus Humanidades. Madrid, 1990, pág. 12.

<sup>82</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*, op. cit. pág. 40.

<sup>83</sup> Cantantes como José Capsir, Antonio Domingo, José Talavera, Servando Cerbón, Alfredo Suárez, Valentín González, Enrique Lacada, Patricio León, Pepe Ángeles, Gómez Roselí, Tormo, Paco “Tomás”, Julio Casinos, Lucio Aristi, Guillot, Hervás, Pinedo, Carmen Domingo, Filomena García, Antonia Segura, Teresa Bordás, Josefina Cháfer, María Piquer, Marina Gurina, Concha García Ramírez, Vicenta Bonastre, Teresita Lacarra, Consuelo Taberner, “Trini”dad Rosales, Sabina Lamuela, Clotilde Rovira, la “Salvador”, la Calvo, “Lola” Millanes, Pilar Martí, Amparo Taberner, Pepita Alcácer; empresarios como Emilio López del Toro, Servando Cerbón, Antonio López, Guardón, Fuentes, Ignacio y Juan Elías; representantes de compañías teatrales como Fernando Angla y Pepe Guallart; compositores como Rafael Calleja; profesores de orquesta como el trombonista Carlos y escritores como Ricardo Flores, López Silva, Maximiliano Thous y Vicente Fe Castell.

interpretasen repertorios tan amplios. Hay que tener en cuenta que la especialización tipológica vocal, aunque se percibía y pergeñaba de manera progresiva, no estaba totalmente conformada, con respecto a la actualidad. En ocasiones, en las compañías pequeñas, las sopranos abordaban papeles encomendados a *mezzos*; por lo que no debe extrañarnos la conversación entre Ricardo Flores y Vicente Peydró, al terminar la composición de *Las Carceleras* y comprobar que la tesitura no se adaptaba en absoluto a las características vocales de Lola Millanes, cantante encargada de interpretar a “Soleá”:

“Hay que desistir y darle a Lola una explicación que la convenza – dije a Flores.

Está muy bien – contestó éste -; pero, ¿quién le pone el cascabel al gato?”.<sup>84</sup>

A pesar del éxito conseguido con *Las Carceleras*, Peydró siguió fiel a sus inquebrantables principios humanos y artísticos, haciendo gala de una modestia y humildad fuera de lo común. Así, por ejemplo, nada dice el maestro valenciano en estos cinco artículos del éxito internacional que la obra estaba cosechando desde prácticamente el año de su composición. En la contabilidad de los derechos de representación cobrados por las obras de Vicente Peydró de la Sociedad de Autores Españoles, se puede comprobar que la obra se había venido representando, de forma ininterrumpida en Latinoamérica durante casi 30 años.<sup>85</sup>

Sí recuerda, en cambio, que al contrario de lo que se había convertido en algo habitual en aquel entonces por empresarios, compositores y cantantes de teatro, no dictó jamás ningún tipo de condiciones a las empresas que subieron la obra a los prosenios de sus coliseos:

“A nadie exigimos número de representaciones, ni cobramos primas, ni dimos exclusivas como en estos tiempos modernos se acostumbra. Mucho dinero hemos ganado los autores, pero también hemos dado a ganar mucho dinero”.<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Cómo se escribieron Carceleras*, “Recuerdos de un músico viejo”. En: *El Mercantil Valenciano*, 14 de julio de 1929.

<sup>85</sup> Archivo de la Diputación de Valencia, Legado de Peydró, Caja 6.

<sup>86</sup> *El Mercantil Valenciano*, 25 de agosto de 1929.

Los cuatro últimos artículos (nº 21, 22, 23 y 24) llevan por título el nombre de dos zarzuelas: *La Gatita Blanca* y *La Fiesta de la Campana*. La primera, original de José Jackson Veyán y Jacinto Capella, y música de los maestros Amadeo Vives y Jerónimo Giménez, se había estrenado con gran éxito el 23 de diciembre de 1905 en el Teatro Cómico de Madrid.

La segunda, se estrenó al año siguiente, el 24 de febrero de 1906, en el Teatro Apolo de Madrid y fue recibida con frialdad por el público; hecho éste que provocó la demanda de Peydró para que la obra fuese retirada inmediatamente de la cartelera.

Las historia de la *première* de ambas partituras es el reflejo de los derroteros por los que discurría la escena teatral en los primeros años de principios de siglo XX, en los que el género *psicalíptico* hacía furor entre el público que acudía a presenciar los espectáculos teatrales. Zarzuelas como *La Gatita Blanca* o *Enseñanza Libre* (esta última obra estrenada el 11 de diciembre de 1901 en el Teatro Eslava de Madrid) provocaban la hilaridad de una gran masa de espectadores, sin cultura ni educación teatral, que asistían a los espectáculos simplemente por pasarlo bien. Está claro que zarzuelas serias como *La Fiesta de la Campana* no tenían cabida para esta muchedumbre de burgueses adinerados, quienes veían en el teatro un instrumento para satisfacer sus necesidades de tipo social e imponer su ideología liberal.

Peydró relata un ejemplo de la noble rivalidad que existía entre las compañías de los teatros de Apolo y Ruzafa, templos de la zarzuela, por hacerse con los derechos de los títulos que triunfaban en los coliseos matritenses. El Teatro Apolo, con José Valls a la cabeza, y el de Ruzafa, con su amigo Vicente Peydró, no escatimaban en gastos, ni en número de representaciones con tal de poseer la exclusividad de *La Gatita Blanca*. A este respecto, Peydró relata la reunión que mantuvo con los empresarios del Ruzafa, Samper y Bigné:

“Hemos decidido – dijo don Ramón Bigné – que salga usted inmediatamente para Madrid, y no regrese hasta traerse la autorización de los autores para estrenar “La gatita blanca”. ¿Tiene usted algún inconveniente?

- Ninguno – le contesté.

- Pues queda usted autorizado para todo – continuó -. Puede ofrecer hasta 100 representaciones si es preciso. Si alguna otra empresa de Valencia quisiera también estrenarla, está usted facultado para ofrecer diez o veinte representaciones más de las que ofrezca otro teatro”.<sup>87</sup>



Patio de butacas del teatro Ruzafa. Archivo José Huguet.

Peydró aprovecha su estancia en Madrid para visitar a sus amigos y colegas Jerónimo Giménez (1852-1923) y Ruperto Chapí (1851-1909). Su relato es de suma relevancia por el respeto y aprecio que ambos compositores demuestran tener con el autor de *Les Barraques* y *Las Carceleras*. Jerónimo Giménez no duda en conceder la exclusiva de *La Gatita Blanca* a Vicente Peydró, en un momento en el que las relaciones del compositor sevillano con la empresa del Ruzafa eran de todo menos cordiales:

- “Amigo Jerónimo: he venido a verle porque necesito de usted un favor muy señalado. ¿Está usted dispuesto a concedérmelo?

- En seguida – contestó el maestro – Dígame usted de qué se trata.

---

<sup>87</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: *La Gatita Blanca y La Fiesta de la Campana*, “Recuerdos de un músico viejo”. En: *El Mercantil Valenciano*, 11 de octubre de 1931.

- Se trata – añadí – de que conceda usted la exclusiva de “La gatita blanca” a la empresa del Teatro de Ruzafa de Valencia.

- Aunque mis relaciones con aquella empresa – contestó – no son del todo francas, siendo usted el que me lo pide, pueden desde ahora darlo por hecho.”<sup>88</sup>

Chapí, por su parte, no vacila en recorrer los más importantes escenarios de Madrid, como el Teatro de la Zarzuela y el Teatro Apolo, recomendando la admisión y puesta en escena de *La Fiesta de la Campana*, en plena temporada. De este modo, se corría el peligro de llegar al estreno muy al final del mismo, dado el número de novedades que se tenían ya en la cartelera. Finalmente, la obra se estrenó en el Teatro Apolo, el más acreditado de la época, donde Sinesio Delgado era el asesor de la empresa:

“Efectivamente, al día siguiente volví al teatro con la desconfianza de que un hombre como Sinesio Delgado, sobre el que siempre pesaban muchos compromisos, hubiera tenido tiempo de ocuparse de aquella lectura, vi con sorpresa que sacando el manuscrito de uno de los bolsillos del gabán, empezó a darme cuenta tan detallada de la obra, e hizo tan atinadas observaciones sobre ella, que comprendí en seguida lo justificado de su cargo, y la formalidad y corrección que presidían todos sus actos”.<sup>89</sup>

En el momento del reparto, Peydró recuerda que tuvo un instante de debilidad y no fue capaz de negarle el papel del “cura” de su zarzuela *La Fiesta de la Campana* al actor cómico Emilio Carreras, quien se sentía un tanto hastiado de cantar y bailar “couplets”:

“Aquella noche quedó ultimado el reparto en el Teatro de Apolo, y Emilio Carreras me pidió con insistencia el papel consabido. Tuve un momento de debilidad, y en mi nombre y en el de mi compañero Flores le fue concedido. ¡Qué caras suelen pagarse en el Teatro las debilidades!...”<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> Idem.

<sup>89</sup> 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.

<sup>90</sup> Idem.





Imagen del patio de butacas del teatro Apolo de Madrid. Archivo José Huguet



Teatro Apolo de Madrid a principios de siglo XX. Archivo José Huguet

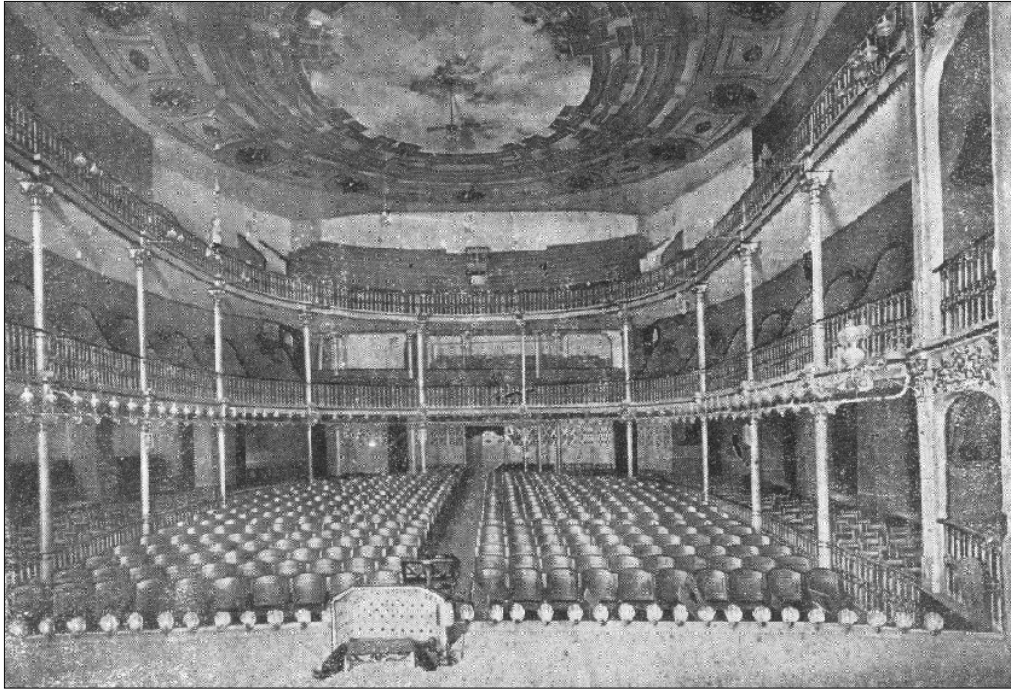
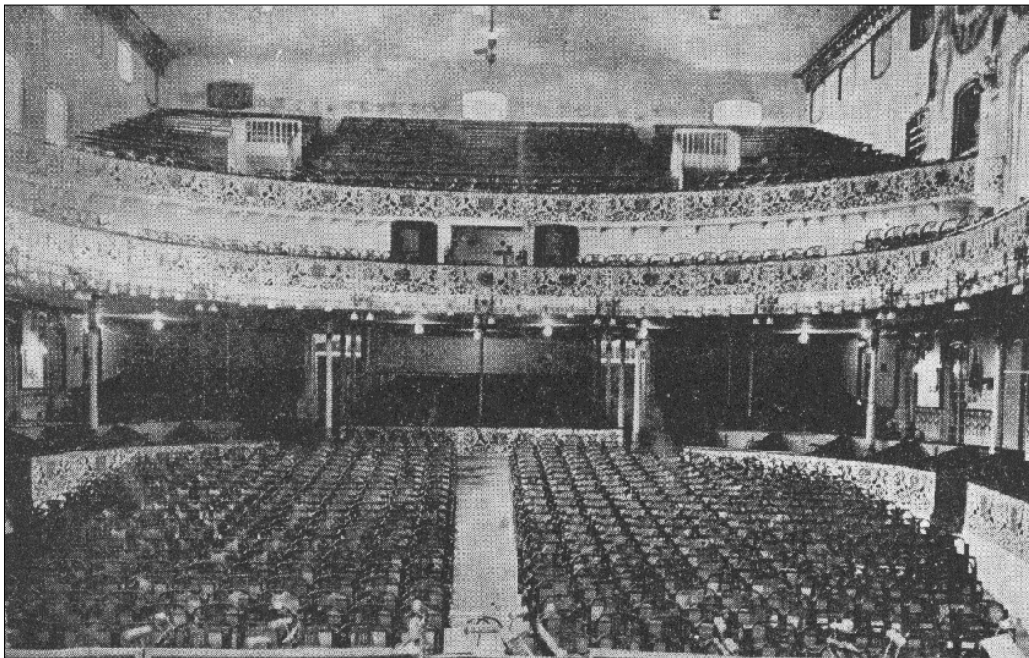


Imagen del patio de butacas del teatro Ruzafa de Valencia. Archivo José Huguet



Patio de butacas del teatro Apolo de Valencia. Archivo José Huguet

Esta debilidad fue determinante para el fracaso del estreno de la obra en dicho coliseo:

“Se aplaudió una “conseja” cantada por Isabel Bru, acompañada por el coro, y apareció en las pocas escenas vestido de cura Emilio Carreras, al que el público no conoció en el primer momento. Al oír sus primeras palabras, una risa prolongada invadió todos los ámbitos del teatro. ¡Cuánto nos vamos a divertir! – pensaría el auditorio -; pero a medida que los parlamentos de aquel cura de aldea viejecito y bonachón fueron convenciéndoles de que el personaje era “semiserio”, que no cantaba “couplets”, ni se arrancaba con su bailecito correspondiente, se vieron defraudados y un murmullo suave manifestó claramente el desencanto de aquel público idólatra de Carreras, que no podía tomarle en serio ni concebía a su actor predilecto de otro modo que haciendo tipos de sainete o personajes como “El pobre Valbuena” y “El terrible Pérez”.<sup>91</sup>

A pesar de las circunstancias un tanto excepcionales en las que se estrenó la obra y de los intentos de Chapí y de los empresarios del Apolo para convencer a Peydró en aras de que éste concediese una segunda oportunidad a la obra, nuestro músico no demostró ningún tipo de compasión consigo mismo, y exigió que *La Fiesta de la Campana* fuese inmediatamente retirada de la cartelera del mencionado coliseo:

“Por primera vez vi terminar una obra mía sin la música halagadora del aplauso, y confieso que sentí más el fracaso por Chapí que por mí mismo. El había patrocinado mi zarzuela, y también sintió como cosa propia el contratiempo. Tanto el maestro como la empresa procuraron convencerme de que la obra reaccionaría en noches sucesivas, y citaron ejemplos de otras muchas, ruidosamente protestadas, que después habían alcanzado larga vida.

Yo agradezco la buena intención – les dije -; pero no puedo consentir que continúe en el cartel “La fiesta de la Campana” contra la opinión del público, y por lo tanto, ruego a ustedes que cuanto antes la hagan desaparecer.

Es usted de los pocos autores – dijo Arregui - que piensan de ese modo”.<sup>92</sup>

Es posible que Peydró se equivocase al retirar la obra tan apresuradamente. No en vano, ha menester recordar que *La Fiesta de*

---

<sup>91</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: *La Gatita Blanca y La Fiesta de la Campana (conclusión)*, “Recuerdos de un músico viejo”. En: *El Mercantil Valenciano*, 1 de noviembre de 1931.

<sup>92</sup> Idem.

*la Campana* subió al proscenio del Teatro Ruzafa de Valencia en octubre de ese mismo año, consiguiendo un total de 30 representaciones. Asimismo, esta zarzuela se representó con éxito en el Teatro Tívoli de Barcelona, donde se interpretó en 20 ocasiones.<sup>93</sup>

---

<sup>93</sup> BLASCO MAGRANER, J.S.: *Vicente Peydró Díez: vida y obra*; Tesis Doctoral, Universidad Católica de Valencia, Valencia, 2012, pág..



## Recopilación de todos sus escritos

### 4.1. Ensayos

#### 4.1.1. Breves apuntes sobre el estado actual del teatro

##### El Teatro Lírico Valenciano (breves apuntes)

“**E**n varias ocasiones he intentado coger la pluma para escribir una serie de artículos sobre nuestro teatro lírico, y siempre he desistido ante lo difícil del trabajo y pensando al propio tiempo que todo lo que no fuera hacer una historia verdadera de dicho género, había de resultar una obra incompleta, falta de consistencia y sin las condiciones de sana crítica, erudición e investigación que son del caso en esta clase de trabajos.

Siempre ha creído que alguien con más autoridad que yo, acometiera tan simpática empresa y hasta esperaba con ilusión que alguno de nuestros escritores valencianos se lanzara a ella con entusiasmo. Por desgracia no ha sucedido así. El tiempo va pasando;

el teatro atraviesa por una de las crisis más tremendas, la falta de obras de verdadera fuerza y de artistas que las representen va siendo cada día mayor, y las nuevas generaciones sólo se alimentan de películas o se amamantan en otros espectáculos con el veneno de esos tangos cursis y empalagosos y esos dislocados “Jocs-Trots” con que se está aturdiendo a la humanidad en esta época de frivolidad y de mal gusto.

De seguir así, los que sucedan a esta juventud que viene alejada de toda manifestación artística y emoción estética, acabarán por ignorar que hemos tenido nuestro Teatro regional, nuestros artistas líricos, nuestros libretistas y nuestros músicos.

A evitar que se pierdan esos recuerdos, y con el fin de facilitar algunos datos al que emprenda algún día la historia del Teatro Lírico Valenciano, van encaminados estos breves apuntes.

Venciendo escrúpulos de modestia (pues he sido repetidas veces parte interesada en estos relatos) me decido a “darlos a luz”, confiando en que mis lectores me perdonarán las omisiones de autores, títulos y fechas que escapen a mi ya cansada memoria, en gracia a la buena intención que me ha guiado.”

Allá a mediados del pasado siglo y acaso influido por el éxito de las primeras obras de José Bernat y Baldoví estrenadas en valencia, un modesto hijo del pueblo hornero de oficio al que la naturaleza había dotado de un astro poético admirable y que por no saber escribir tenía que dictar los versos, abordó con entusiasmo el campo del teatro.

A Francisco Palanca y Roca, (que así se llamaba nuestro poeta) se debe la iniciación de nuestro teatro lírico valenciano. Antes que él, pocas o ninguna tentativa de obras valencianas con música se había hecho en nuestra ciudad, o por lo menos ninguna había arraigado en el público hasta hacerse popular, ni a mi conocimiento ha llegado título alguno que lo justifique.

Acaso la Tonadilla de Bernat y Baldoví “La viuda y el escolà”, imitación de “El sacristán y la viuda” fue el único antecedente que tuvo Palanca para emprender la tarea de crear el teatro lírico regional.

El estreno de “Un casament en Picaña” efectuado en el Teatro de la Princesa la noche del 26 de noviembre de 1859 vino a abrir el camino a un género que nadie había intentado hasta entonces llevar a nuestras típicas costumbres, y sobre todo al pintoresco lenguaje de la gente de la huerta”.<sup>94</sup>

#### 4.1.2. Consideraciones sobre el estado actual del teatro

“Yo no puedo olvidar las temporadas, los años que hemos estado unidos, sufriendo las mismas penas, gozando las mismas alegrías y luchando llenos de fe y entusiasmo por este arte del teatro, que aunque ingrato, ha sido para nosotros en todas ocasiones una religión y un sacerdocio.

Hoy da pena pensar que todo se ha convertido en un negocio inmoral, en un comercio infame y vergonzoso.

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

En cambio han venido cuatro solistas de la capilla Sixtina, que han dado una serie de conciertos en Olympia y no ha ido nadie a oírles.

Los cuatro aficionados que nos reuníamos allí todas las noches estábamos afrentados.

¡Y dicen que Valencia es la Atenas del Mediterráneo!...Aquí no trabaja nadie. Huelgan los “fematers” y las calles están llenas de basura, no hay un adoquín sano y roban las bocas de riego y hasta las aldabas de las casas. No se respeta a las señoras por las calles, los niños mal educados invaden las plazas y paseos destrozando las

---

<sup>94</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: “*El Teatro Lírico Valenciano*” (*Breves apuntes*). Manuscrito sin fecha precisa.

plantas y los árboles. Los autos y las motos llenan las calles de juerguistas y kursaleras que van por toda la ciudad atropellando al pacífico transeúnte y ni hay respeto al principio de autoridad, ni autoridad que sepa hacerse respetar.

Si se anuncia una compañía de ópera, no se abona nadie. El teatro está completamente vacío en las representaciones de ópera, en los conciertos y en todo lo que signifique arte. La mujer de la aristocracia valenciana que fue siempre la mayor atracción de los teatros, salones y paseos, se halla ahora fanatizada por el influjo de los curas y los frailes, organizando procesiones por las calles, mientras los pollos y los viejos verdes, se embrutece en los cabarets y los kursales, y se emborrachan en los “Bars” de camareras. Cada círculo en una timba; cada casino una casa de fuego, donde se despluma a los incautos a ciencia y paciencia de las autoridades, y todo conflicto por grande y trascendental que sea, queda olvidado y preterido ante el anuncio de una corrida de toros, novillada o mojjiganga, que llena la plaza de bote en bote.

¡Qué vergüenza tan grandel!”...<sup>95</sup>

#### **4.1.3. Crisis teatral: el género chico**

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

Mucho se ha dicho, pero aún queda mucho que decir. La temporada se acerca, y es llegado el momento de dar la batalla.

---

<sup>95</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Consideraciones sobre el estado actual del teatro*, Manuscrito sin fecha precisa.



¿Qué se necesita para empezar? Unión, fuerza de voluntad, abnegación y buena fe.

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

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

¡Esto es inaudito! Sencillamente vergonzoso.

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

La Sociedad de Autores despedazándose en luchas intestinas. La Asociación de Actores dividida, y arrastrando una vida lánguida y penosa; los públicos extraviados y frívolos; las empresas desunidas, desalentadas y sin entusiasmo; las autoridades sin energías; los gobiernos sin prestar ninguna protección a los teatros y agobiándolos con sus impuestos. Todos...todos...

Todos en él pusimos nuestras manos.

Pero hagamos un poco de historia, y no adelantemos acontecimientos.

No voy a hablar de las compañías de declamación que gracias a su mejor organización, menos presupuesto y el repertorio estrenado estos últimos años, pueden hoy por hoy aún defenderse. Vamos a los

teatros de zarzuela, y sobre todo a lo que la gente ha dado mal en llamar “género chico”.

Periodos de postración y decadencia los hemos sufrido en varias épocas, y de más o menos duración.

Aquellos tiempos venturosos para el teatro lírico, en que se sucedían los estrenos y los éxitos, gracias a los prestigios de Gaztambide, Barbieri, Arrieta y Caballero, pasaron para no volver.

Empezaron luego a traducirse las operetas de Leccoq y de Offenbach, creó Arderius el “género bufo” y tras aquella época de ficticio resurgimiento, se produjo la primera crisis.

Un hombre insigne, el maestro Chapí, logró con “La Tempestad” dar nuevo rigor a la zarzuela y vida algunos años a las compañías.

Se inició otra crisis y “La Bruja” salvó la situación por algún tiempo. Cayó de nuevo el género y “El rey que rabió” volvió a dar vida al decaído teatro zarzuelero, creando la verdadera opereta española y preparando el terreno al “género chico” (en grande) con procedimientos nuevos y mayor desarrollo.

Aquel pequeño y modesto teatro por horas sostenido por Chueca, Valverde, Rubio y Espino, sufrió una gran transformación con Chapí, Caballero, Bretón, Nieto, incansables.

Chapí, aquella gran figura que a sus prestigios de compositor eminente unió una vasta ilustración, un gran carácter y una voluntad de hierro, fundó con Sinesio Delgado la Sociedad de Autores Españoles, adquirió archivos, tomó en arriendo teatros, formó compañías, y agrupando a su lado a una juventud estudiosa y entusiasta, un nuevo plantel de compositores surgió a la palestra.

Guiados por sus lecciones y consejos, al calor de su fe y de sus entusiasmos, se formaron esa pléyade de maestros que se llaman Serrano, Lleó, Calleja, Barrera, Penella, Luna, Quislant, Foglietti y otros que tanto han contribuido al sostenimiento de nuestro género.

Viendo que el “cine” empezaba a obtener el favor del público; convencidos algunos autores de que los números de “varietés” extendían su radio de acción en los salones y kursales que con frecuencia se construían, pensaron que apartarían al público de aquellos centros, dándoles en el teatro algo parecido y hasta fustigando y caricaturizando el género.

Fueron intercalando en las obras números de “varietés” y hasta haciéndolos a la medida para explotarlos. El éxito fue grande, pero los resultados (triste es confesarlo) contraproducentes.

Los “varietés” se habían trasplantado al teatro. Se empezó a abusar del “tango” y del “couplet, del Garretín”, el “Kakevalk”, la “Matchicha” y los bailes argentinos; las “estrellas” de varietés (cobrando sueldos estupendos) alternaron con nuestros artistas; los públicos se olvidaron del respeto y compostura que hay que guardar en los teatros, y la barrera infranqueable que debe existir entre el espectador y los artistas quedó rota.

Después hemos caído (como no podía menos de suceder) en un estado de lamentable postración, y la crisis más grande, la más tremenda que hemos sufrido, nos amenaza ya de muerte.

El público estragado, sin rumbo fijo, sin una orientación, ha perdido toda noción de arte sano. Su voracidad es insaciable. Las obras ya no duran en los carteles. Algunas que años atrás hubieran resistido cien representaciones, pueden.....y el querer producir en competencia con el “cine” ha dado al traste con nuestra genuina y clásica zarzuela. Si. Nuestra zarzuela clásica, pues tan grande es el “género chico” que cuenta en su repertorio “La Revoltosa”, “La venta de Don Quijote”, “El dúo de La Africana”, “La Tempranica”, “Bohemios” y “La verbena de la Paloma”, como aquellas de nuestros más famosos zarzueleros que se titulan “Jugar con fuego”, “Pan y toros”, “Marina”, “La Marsellesa” y “Los Madgyares”.

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

¿Hay que reformar nuestras costumbres, la organización de nuestros teatros y hasta los elementos que a darle vida contribuyen? Indudablemente.

¿Cómo se podría alcanzar esto? La empresa es ardua, pero no imposible.

Estudiemos primero alguna de las causas de la enfermedad y luego veremos si se da con el remedio”<sup>96</sup>.

#### **4.1.4. Crisis teatral: las causas y el remedio**

“Las causas son tantas y tan complejas, que el estudiante llenaría muchas páginas.

La incultura de gran parte de nuestros artistas que a nuestro género se dedican; el sinnúmero de sociedades y teatros de aficionados, restando público a los teatros; la dificultad en organizar compañías que puedan interpretar óperas, operetas, zarzuela grande y chica al propio tiempo; las exigencias de autores y actores; la ignorancia de muchos empresarios; el gran número de los que asisten gratis o con entrada de favor a los teatros; la imposibilidad de rebajar los precios, dados los gastos e impuestos que pesan sobre las empresas, para poder competir con cines y kursales; todas estas causas, con ser tan importantes, no lo son tanto como la carencia de obras de éxito; el desvío del público y la falta de empresas inteligentes y de arraigo. Los pocos empresarios de prestigio que nos quedan van desapareciendo poco a poco, cansados de luchar y de perder sus intereses.

Hay que impedir a todo trance que esto suceda. Hay que ayudar a estas empresas, para que puedan hacernos recordar sus buenos tiempos.

Ningún buen aficionado puede olvidar las campañas de Arregui y Aruej en Madrid, Elías y Molas en Barcelona, Valls, Díaz y la

---

<sup>96</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Crisis Teatral: El género chico*. En *El Mercantil Valenciano*, 6 de septiembre de 1915.

Teatral Moderna en Valencia, Urizar y Vivancos en Bilbao, López del Toro en Sevilla, Ruiz en Santander y algunos otros, que posponiendo el arte al lucro, hicieron de sus respectivos teatros verdaderos centros de cultura.

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

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

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

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

Aquellos públicos que asistan con respeto y atención a las representaciones teatrales, protestando todo aquello que era digno de censura y aplaudiendo de buena fe lo que era de su agrado, han desaparecido. Hoy van al teatro indiferentes y fríos a pasar el rato. No se indignan, no protestan cuando la obra o los artistas no les gustan; pero “se van” y “no vuelven”. ¡Eso es lo peor! Protesta e indignación significaría al menos interés y entusiasmo.

Hay que formar el buen público y atraerlo. Hay que poner remedio. ¿El teatro es un enfermo de gravedad? ¿El peligro es inminente?

Pues ¿a qué andar con paños calientes y paliativos?...Procedamos con valentía.

¿Hay que amputarle un brazo o una pierna? Pues se le amputa; pero sin perder tiempo, antes que se nos quede entre las manos. ¿Entre todos le hemos herido de muerte? Pues unámonos todos

también para salvarle. ¿Dónde está el remedio? ¿Lo hay para conjurar esta crisis? ¡Sí!

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

Está en la Sociedad de autores, en la Asociación de Actores, en los profesores de orquesta, en las empresas y propietarios de los teatros, en la prensa, en las autoridades, y sobre todo en los gobiernos.

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

Está en la Asociación de Actores, rebajando los grandes sueldos que algunos disfrutaban haciendo imposible la vida de las empresas.

No dejándose explotar por muchos de esos artistas fracasados que se erigen en empresarios, representantes y arregladores de negocios. Prestando más su apoyo a las empresas de buena fe, no resignándose a hacer un enorme número de representaciones sin tiempo material para ensayarlos, con detrimento de sus fuerzas físicas y en perjuicio de las obras representadas.

Uniéndose para el mejoramiento de la clase, ilustrándose mucho, haciendo de la profesión un sacerdocio, guardando la más grande disciplina y teniéndose mutuamente más respeto y menos envidia y rencores.

Está en los profesores de orquesta, no creando dificultades a los empresarios.

Procurando que los profesores unan a sus buenas condiciones musicales, las de perfecto caballero. Asistiendo con puntualidad a

ensayos y representaciones, y compaginando sus intereses con los de las empresas.

Está en las empresas, que deben también unirse para su defensa y formar compañías con artistas de mérito y repertorio, poniendo su confianza en directores de escena y maestros de prestigio y autoridad, base de la buena marcha del trabajo y garantía de éxito en los estrenos.

En no doblegarse ante las recomendaciones para admitir nulidades artísticas y obras que no reúnan condiciones para la escena, lo cual aparte de hacer perder el tiempo inútilmente, es causa de la muerte de los negocios, y nombrar, si es preciso, un Comité de lectura, formado por personas idóneas e imparciales que, bajo su responsabilidad, rechacen todo aquello que pueda redundar en menoscabo del arte y del buen nombre del teatro.

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

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

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

Muerto el maestro Chapí, dedicados con preferencia nuestros insignes Bretón, Pedrell, Vives y Serrano (D. Emilio) a la ópera, de la

que son esforzados paladines y defensores; tras ellos la nueva pléyade de compositores ilustres, los Usandizaga, Conrado del Campo, Villar, Turina, Falla, Guridi, Villa, Casas, Saco del Valle, Manrique de Lara y otros cuya esfera de acción debiera ser el Real subvencionado de manera Nacional por el gobierno.

¿Cómo puede salvarse la angustiosa situación que nos abate? Ya se ha dicho antes. Con la unión, la fuerza, la voluntad, el desinterés, la abnegación y el trabajo constante.

¿No tenemos en Madrid muchos y buenos libretistas y compositores? ¿No los hay en provincias, que han probado cien veces su suficiencia alcanzando grandes éxitos?

Pues a trabajar todos. Los más grandes, descendiendo alguna vez de la ópera a nuestro género. Los más modestos, produciendo sin cesar, puestos los ojos, más que en el dinero, en el años propio y en la gloria.

Imitemos a aquel muerto ilustre, a aquel Chapí, que sacrificó en tantas ocasiones fortuna y bienestar en aras del progreso, la amistad y el patriotismo, y quiera Dios que ayudados por artistas, empresas, prensa y público, podamos poner todas nuestras energías y entusiasmos al servicio del arte, fomentando de ese modo al desarrollo y la prosperidad de nuestro teatro”<sup>97</sup>.

#### 4.1.5. Crisis teatral: la Zarzuela

- Desengáñese usted – me decía un conocido empresario de zarzuela -. Ustedes los antiguos o ven las cosas de otro modo distinto de nosotros, o se han empeñado en demostrarnos por sistema aquello de que “Todo tiempo pasado fue mejor”.

---

<sup>97</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Crisis Teatral: El género chico*. “El Mercantil Valenciano”, 8 de septiembre de 1915.



- Ustedes; en cambio – le contesté -, como no han conocido aquellos tiempos no los pueden comparar con los presentes y achacan tan sólo la crisis porque atraviesan actualmente los teatros a la carencia de dinero, a la mala suerte en los negocios o a la indiferencia del público, que no acude como debiera a los espectáculos teatrales. Pues no hay nada de eso.

El problema es solamente educativo, y a ustedes, los empresarios toca la mayor parte de culpa del desvío de foso público que poco a poco ha ido abandonando los teatros por falta de atractivo, de verdadera consistencia en las obras y carencia de artistas de mérito que las interpreten. Claro que esa culpa alcanza también a los autores, a la prensa y a las autoridades; pero dejemos para otra ocasión el estudiar detenidamente la cuestión bajo tales aspectos, y vamos ahora a mirar el conflicto entre el público y el empresario, que son los dos factores que al estar más en contacto influyen grandemente en lo que ustedes han dado en llamar crisis teatral, y que tan sólo es uno de los periodos de decadencia, como se han presentado en el teatro, en distintas épocas y con más o menos proporciones.

- No me negará usted que el “cine” y las “varietés” han herido de muerte los teatros por la baratura de sus precios, la constante variación de sus programas y la comodidad de las horas en que sus espectáculos se representan.
- Algo han influido en parte, pero no en absoluto.

Si los teatros hubieran continuado explotando su negocio como tales teatros; si no se hubiera dado entrada en sus escenarios a las películas y al “género ínfimo”; si los empresarios en vez de mirar tan sólo por los fueros del arte, no se hubieran convertido en explotadores de toda clase de atracciones, no hubiera llegado esta decadencia a tomar tal incremento.

- Ya sabe usted que desde los buenos tiempos del teatro hasta el presente han cambiado las cosas de

tal modo, que hoy es casi imposible defender negocio alguno, sobre todo en cuanto al arte lírico se refiere. Las exigencias de los artistas, por una parte; la lucha con los “sindicatos”, federaciones y demás sociedades, por otra, y la desorientación del público como causa primordial, han dejado al espectáculo en condiciones tales, que es imposible acometer empresa alguna.

- De esta desorientación del público son responsables las empresas.

Es cosa probada que la estabilidad de los empresarios contribuye grandemente a la buena y próspera marcha de los negocios. Los dueños y empresarios del teatro (salvo algunas excepciones muy honrosas), a fuerza de tanteos y probaturas han acabado por perder la brújula.

El público que acude a un teatro a presenciar un espectáculo de zarzuela y paga unos precios y va a unas horas determinadas, se encuentra a los pocos días con otra compañía en el cartel, con otros precios y otras horas, y sin darle tiempo para enterarse del espectáculo que se representa, se ve en seguida sorprendido con los carteles de propaganda de una “película”, o con unas funciones de ópera, género chico, declamación, varietés o circo.

Tan pronto se le da el espectáculo por secciones, como por función entera, como se funciona tarde y noche o se suprime la sección “vermouth”. ¿Puede saber el público a qué carta quedarse con este procedimiento? ¿Es posible que tenga orientación? En cuanto a los sueldos exagerados de los artistas y a las exigencias de los autores, los empresarios son los que han contribuido mayormente a que aquellos colmaran la medida de los abusos.

¿Que un autor pide una prima y un crecido número de representaciones por la exclusiva de una obra? Pues con unirse las empresas y no acceder a tan injustas pretensiones, ya estaríamos de otro lado. ¿Que un “divo” o “diva” de los de hoy en uso pide un sueldo mayor del que merece? Pues no se le contrata, y en paz.

Lo que hay es que en vez de agruparse los empresarios para la defensa de sus intereses, sólo se preocupan de arrebatarse unos a otros los artistas y hasta las compañías enteras, estableciendo una competencia suicida, que es la que ha llevado a los tetaros al lamentable estado en que se encuentran. Añadamos a esto la ignorancia de la mayor parte de los que se dedican a las empresas teatrales, y vendremos a parar en que la misión del empresario no es precisamente la que casi todos se figuran. Sabe usted muy bien que muchos de los empresarios actuales se han lanzado a la ventura en las lides teatrales, sin tener siquiera una idea aproximada de lo que es un negocio de esta índole, y muchas veces sin haber pisado en su vida un escenario. A éste le ha inducido el meterse en tales aventuras lo alegre y atractivo del espectáculo. Al otro el haber heredado unas pesetas y verse de la noche a la mañana convertido en empresario. Al de más allá le ha metido en las troles de bastidores el afán de encumbrar a una tiple (llamémosla así), con la que sostiene relaciones amorosas. ¿Es posible que todos estos “arribistas” que no tienen el menor indicio de lo que es un teatro, y que tampoco se dejan aconsejar por personas experimentadas, puedan llevar a cabo un negocio tan difícil y complejo como la explotación de una temporada teatral y contribuir a la educación de ese público, que siempre es menor de edad, y al que tan difícil es separarle de la senda del buen gusto y de los verdaderos derroteros del arte?

El empresario que quiera merecer el nombre de tal, ha de tener siempre gran altura de miras, un gusto artístico depurado, y no olvidar, que siendo el teatro escuela de buenas costumbres, el compendio y la unión de todas las bellas artes, a él ha de dedicar todos sus esfuerzos, todos sus afanes y todas sus energías, contribuyendo con su entusiasmo a darle la vida y esplendor que se merece.

El verdadero empresario ha de ser a largo plazo, y a ser posible siempre dentro del mismo coliseo, y dedicado a una especialidad, como los médicos.

¿Qué opinaría usted del industrial o el comerciante que a los pocos días de abrir un establecimiento, y con todos los estantes de la tienda repletos de sombreros, y en vista de que el público a los pocos

días de emprender aquel negocio no le favorecía con sus compras, sin esperarse a acreditar la casa poco a poco, cambiase de repente la sombrerería en taller de calzado, y después convirtiera la zapatería en almacén de comestibles, en bazar de juguetes o en una confitería finalmente?

Pues que el público, a fuerza de tanto y tanto cambio como había sufrido aquel local, no volvía a acordarse de la casa, ni del dueño, ni del santo de su nombre.

Los teatros son como las tiendas. La taquilla y los carteles de sus puertas son los escaparates donde se exhiben los géneros, que a fuerza de su bondad y de la constancia de sus dueños acaban por acreditarse, consiguiendo una buena y numerosa clientela.

- Insisto en que los Sindicatos y Federaciones han inutilizado por completo los teatros.
- Pues yo insisto en que la constitución de la primitiva “Sociedad de artistas dramáticos y líricos”, y después la formación del “Sindicato de actores”, tuvieron por principal motivo el defenderse de los empresarios de taquilla, que dejaban con frecuencia de pagar a las compañías, dejando en el mayor desamparo a los artistas, y muchas veces aún después de una brillante temporada, solían de la noche a la mañana desaparecer con el santo y la limosna.

¿Qué los sueldos de los coristas resultan cada vez más excesivos? También los precios de las localidades se han aumentado extraordinariamente. ¿Qué lógica ni qué razón existía hace algún tiempo para que un profesor de orquesta, que tenía una carrera adquirida al cabo de muchos años de estudio, ganase un sueldo insignificante, mientras cualquier tenor, tiple o barítono improvisados, sin preparación alguna y en muchas ocasiones sin saber siquiera lo más rudimentario del solfeo, cobrara una nómina fabulosa?

¿Era justo que las pobres coristas cantaran, bailaran y se cambiaran de ropa veinte veces durante una función, para ganar

sueldos de dos y tres pesetas, cuando para cintajos, polvos de arroz, medias y calzado no les bastaba el jornal entero de la semana?

Aquellas injusticias han traído estas represalias, y así han acabado por unirse todos contra las empresas, a las que consideran como enemigas que las explotan, cuando debieran mirarlas como amigas verdaderas y protectoras.

Cuanto he dicho de los profesores de orquesta y los coristas, puedo repetirlo en lo que a los maestros y apuntadores se refiere. Los directores de orquesta han sido durante largos años víctimas de la más tremenda de las explotaciones.

El maestro era el primero en acudir al teatro para ensayar los coros, preparar luego a los artistas y a la orquesta, para seguir después con los ensayos de conjunto y acabar, por fin, dirigiendo las representaciones.

Aquella labor penosa, aquel esfuerzo intelectual y físico enseñando a viva voz las partituras a cantantes y coristas, cuya mayor parte no conocían las notas del pentagrama, era recompensada con un sueldo mezquino e irrisorio, mientras que los que a ellos debían sus enseñanzas disfrutaban de pingües sueldos, recibiendo la gloria y los aplausos, sin acordarse casi nunca de los maestros, que eran los únicos responsables ante el público y la prensa de todo cuanto ocurría en las representaciones.

Los apuntadores, verdaderos desheredados del teatro, salvación de muchos cómicos que nunca estudian sus papeles, han tenido, como los maestros, que agruparse para sacudir el yugo que han sufrido tanto tiempo. Todo esto tenía que llegar por fuerza. Claro que este estado de cosas tiene también sus inconvenientes, y que estas sociedades y agrupaciones han venido a favorecer a los ineptos, que hoy, gracias a sus reglamentos y estatutos, disfrutan de iguales beneficios que los que verdaderamente los merecen. Pero todo se andará. Estamos en un periodo de transición, y es de esperar que cuando todo se reforme y consolide, vuelva el teatro a renacer, recobrando su esplendor y su pujanza.

Mientras tanto, a ustedes, los empresarios de buena fe, a los que a sus conocimientos teatrales unen una formalidad y un entusiasmo a toda prueba, es a los que toca educar y encauzar por buen camino a nuestros públicos. En sus manos está el porvenir de los espectáculos teatrales, y bien merece la pena imponerse el sacrificio de su regeneración.

- ¿Ignora usted?...
- Por hoy he dicho bastante. Otro día reanudaremos esta conversación.

#### **4.1.6. Crisis teatral: la Zarzuela (continuación)**

- Ya le dije a usted en mi última entrevista, que a ustedes los empresarios de zarzuela inteligentes, probos y entusiastas del género lírico son a los que está reservada la sagrada misión de guiar por el buen camino al público y regenerar el espectáculo.
- ¿Pero es justo que nosotros nos impongamos ese sacrificio a costa de nuestros intereses y del esfuerzo que supone la lucha contra ese monstruo de las mil cabezas llamado público?
- Pues, amigo mío, no hay más remedio. A ustedes nadie les obliga a imponerse tal sacrificio; pero hay que “herrar o quitar el banco”. Ese es el dilema. O imponerse esa obligación con todas sus consecuencias, o dejar el campo libre a los que se crean con arrestos para conjurar o combatir el mal con energía.
- ¿Ignora usted que uno de los motivos de la crisis (tal vez el mayor) es la carencia de estrenos de verdadera fuerza?
- No lo ignoro; más yo le aseguro que se pueden defender muy bien algunas temporadas de zarzuela grande y chica, sin más ayuda que

algunas obras del repertorio que están en el olvido, y que son desconocidas de la generación presente.

Da pena ver que algunas empresas gastan miles y miles de duros para montar revistas pornográficas sin pies ni cabeza, sin argumento alguno y con una musiquilla ramplona y chabacana, con uso y abuso del “fox-trot” y el “charleston”, que ya da náuseas, mientras los públicos ignoran que existe una zarzuela de espectáculo en tres actos titulada “Sueños de oro”, con un limpio e interesante libro, escrito literariamente por el insigne Larra y con música del maestro Barbieri, que puesta en escena a la moderna, con los medios que la electricidad, la luz, la pintura, los trajes y los trucos, tanto contribuyen hoy al esplendor de las obras, podría ser la base de una brillante temporada, en que se dieran a conocer también esas joyas que se llaman “Pan y toros”, “Los comediantes de antaño”, “Mis dos mujeres” y tantas y tantas como forman el hermoso florón de nuestra antigua y clásica zarzuela.

¿Me dirá usted que se ha perdido la verdadera tradición del género grande? Pues no importa. Hay que volver a ella a costa de los más grandes sacrificios, y cuando las empresas y los artistas modernos conozcan los libretos de José Picón, Olons, Narciso Serra, Larra, Eusebio Blasco y Puente y Brañas; cuando oigan las hermosas partituras de Gaztambide, Arrieta, Oudrid, Caballero, Nieto y Acebes, y dándolas al público logren encauzar de nuevo el género, ya no podrá pasar de matute tanto infundio que ahora nos dan con el pomposo título de zarzuela, y que no son más que una exhibición de formas de mujer con acompañamiento de “jazz-banda”.

El mismo género chico guarda ya en el olvido los preciosísimos libretos de “El hombre es débil”, “El lucero del alba”, “El pañuelo de hierbas”, “Sensitiva” y cientos de juguetes (la mayor parte sin coros), que podrían ser base para muchas formaciones de cuarteto, y que contribuirían al mantenimiento de los teatros por secciones.

No hay más que hojear el catálogo de la Sociedad de Autores, que alcanza todo lo estrenado en España desde Lope de Rueda a nuestros días, para convencerse de que sólo la rutina y la ignorancia

son culpables del olvido en que ha caído lo más florido de nuestro copioso repertorio.

Y gracias que algunas obras del gran Chapí, del inspirado Caballero, del españolísimo Jiménez, del profundo Bretón y del insigne Vives, van siendo el único baluarte en que se defienden las pocas compañías de zarzuela que hoy van actuando con trabajo, porque si Dios no lo remedia, también la tradición de este repertorio va a desaparecer muy prontamente, y no se va a encontrar un director de escena ni un maestro de responsabilidad que se atreva a montar dignamente una “Bruja”, una “Marsellesa”, una “Tempranica”, una “Dolores” o un “Don Lucas del Cigarral”.

A los pocos directores y maestros de prestigio que van quedando hay que encomendar que esa tradición no se pierda del todo. Ellos son los únicos que pueden sostener el fuego sagrado del arte lírico, pues conociendo a fondo el repertorio, con su autoridad y su constancia lo harían accesible a la comprensión de los modernos artistas de la zarzuela.

No olvidamos tampoco que la mujer ha sido la mayor atracción de los teatros, y que por desgracia va ya ausentándose de ellos por muchas causas que ahora no son del caso analizar.

Hay que procurar que ocupe de nuevo el lugar preferente que tuvo en otro tiempo y que por su rango tiene merecido.

Hay que atraerla a los teatros para que luzca en ellos su hermosura, su elegancia y sus encantos. Para ello es preciso evitar a toda costa la costumbre de dejar los coliseos en tinieblas. Bastantes oscuridades le proporciona el cine.

Luz, mucha luz. Hay que desterrar esa tristeza que imprime a los espectáculos la carencia absoluta de luces en la sala.

Déjese la oscuridad para cuando lo exija el efecto momentáneo de una decoración; pero vuelva en seguida a reinar la luz y la alegría.

La mujer es el imán que atrae al hombre. Cuando la mujer vuelva a ocupar su sitio en los teatros, el hombre la seguirá indudablemente. Tal vez entonces vuelvan al redil muchos maridos



descarriados; tal vez se regeneren muchos jóvenes que hoy, apartados del teatro, se embrutecen en los “cabarets” y los “kursales” o se emborrachan en los “bares” de camareras.

- ¿Pero es que somos los empresarios los únicos responsables de la inconstancia y extravíos de los públicos?
- No son ustedes solos. Sin la tolerancia de la prensa, la apatía de las autoridades y los desaciertos de las empresas, nunca se hubiera llegado a tal extremo.

Todos han contribuido al decaimiento actual del arte lírico, al desquiciamiento, a la anarquía y la falta de disciplina que reina en las compañías de zarzuela.

Nunca como ahora se ha echado de menos la buena organización de éstas. Nunca como hoy se ha notado la falta de autoridad de los directores, la ausencia de respeto y sumisión en los artistas y la carencia de entusiasmo, desinterés y sacrificio en los autores. Un mercantilismo, un afán de lucro y medro personal, un egoísmo refinado han hecho del teatro un comercio indigno incompatible con el arte. Se atiende más a producir en cantidad que en calidad. Se mira más por el interés que por el amor propio y, el buen nombre, y ese exceso de producción ha acabado por engrandar en nuestros públicos el aburrimiento y el hastío.

En cuanto a esos públicos que tan fieros parecen a primera vista, yo le aseguro que son muy inocentes y con facilidad se les engaña. Yo siempre he considerado al público irresponsable de sus faltas. La culpa de esas faltas está en los encargados de educarle y dirigirle. Repito que el problema del engrandecimiento del teatro es un problema de educación tan sólo.

Ese público que asiste lleno de reconocimiento y de respeto a los conciertos y a la ópera; ese público que acude entusiasmado a las comedias y zarzuelas en los teatros, es el mismo que alborota en las plazas de toros y escandaliza en los “kursales”. No es el público, no. Es el ambiente que respira; es la atmósfera que le rodea; es el espectáculo que se le da. Sin la poca aprensión de algunos

empresarios, que a la explotación de espectáculos artísticos y dignos, prefieren por su egoísmo ganar unas pesetas a costa de la moral y del buen orden que debe reinar en los teatros, no se hubiera llegado al lamentable caso de ver algunos escenarios convertidos en burdeles y profanados y rebajados como el peor centro de corrupción.

- ¿Luego ese público sabe portarse como debe según el espectáculo que presencia?
- El público ya formado sí. Pero hay una gran parte de público; hay una juventud que se educa con los géneros que hoy imperan, que se está amamantando con los espectáculos de ahora, y que se desarrollará e irá creciendo sin saborear las bellezas de nuestra literatura teatral ni la música de nuestros mejores compositores, y ese público del porvenir llegará a la edad madura saturado de “tangos” y “couplets”, “foxtrots” y “charlestons” y sin más argumentos en la cabeza que un sinfín de películas de crímenes y ladrones, y por lo tanto imposible para la comprensión de otro espectáculo que no sea el que le ha alimentado año tras año dejando seco su corazón a toda emoción estética y artística. A salvar a ese público insustancial y frívolo es a lo que se ha de caminar con todo esfuerzo poniendo ante sus ojos por todos los medios imaginables las joyas de nuestro teatro incomparable.  
¿Qué los espectadores están desquiciados? Pues hay que hacer que vuelvan a su quicio.  
Deslindense los campos.

No sé de el triste caso de presenciar en las plazas de toros representaciones de ópera y zarzuela, mientras funcionan en los teatros compañías de varietés y circo, se proyectan películas y se lidia con frecuencia un “toro vivo” en algunas obras.

Queden para siempre en los cines, circos, cabarets y kursales los espectáculos que no debieron salir nunca de ellos y vuelvan los

teatros a ser “escuelas de buenas costumbres”, templos del arte donde cumpliendo la sagrada misión de “enseñar deleitando” se difundan y propaguen en el público la ilustración y la cultura.<sup>98</sup>

## 4.2. Artículos periodísticos

### 4.2.1. Vicente García Valero

Actor distinguido, aplaudido autor, cronista ameno y narrador graciosísimo e interesante, nos ha abandonado para siempre. Retirado hace algunos años del teatro y recluso en su casa de la calle del Ave-María de Madrid, frecuentaba ya muy poco los teatros, cafés y saloncillos, donde tanto brillara en otros tiempos entre la gente de letras y los artistas dramáticos y líricos.

Sólo le sacaba de su retiro la visita de alguna de sus antiguas amistades (sobre todo de los valencianos que llegaban a la corte), o sus viajes a nuestra ciudad, que verificaba casi siempre durante la Feria de julio, de la que era un admirador ferviente y entusiasta.

García Valero, á pesar de los muchos años que vivió ausente de Valencia, no perdió nunca su amor a la patria chica, ni el cariño que sentía por sus amistades verdaderas.

Valenciano de corazón, no cambiaba todos sus triunfos en Madrid por una “charla” en “Montolivet” o una merienda en nuestra playa.

El disparo de una traca en la Alameda o la “mascletá” en alguno de los pueblos de la huerta tenía para él un encanto irresistible. Hablaba nuestro pintoresco dialecto como en sus juveniles años, y su admiración hacia nuestras tradicionales costumbres le hacían conservar un verdadero culto a Escalante y su teatro, a Liern, Balader y demás autores valencianos de los que conocía muy a fondo el repertorio.

---

<sup>98</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Crisis Teatral: la zarzuela*. En *El Mercantil Valenciano*, 16 de octubre de 1927

No fue sólo un actor de conciencia; era también un erudito. Su cultura, su gran memoria, sus años de práctica y sus profundos conocimientos en asuntos teatrales, le llevaron a cultivar la literatura, dándose a conocer como autor dramático primero y como cronista y narrador ameno de las cosas del teatro últimamente.

Suyos son los interesantes libros “Crónicas retrospectivas”, “Memorias de un comediante”, “Dentro y fuera del teatro”, “Páginas del pasado”, “Relatos de un vejancón”, “El sexto todo lo charla” y gran número de artículos publicados en los diarios de Madrid y en la hoja teatral de El Mercantil Valenciano.

A él se deben los libretos de las zarzuelas “Agradar es el propósito”, “A matabalho”, “Con mi nombre y apellido”, “El vermouth de Nicomedes”, “Fuegos artificiales”, “El tío Charra” y otros que firmó con el anagrama de “Vigarva”, entre ellos “El diablo del molino”, estrenado en Eslava de Madrid y que alcanzó centenares de representaciones.

De todos es sabido que durante algunos años (y cuando los públicos de Madrid hilaban muy delgado) se les declaró una guerra sin cuartel a todos los que, acusando una doble personalidad, compartían al mismo tiempo con las tareas del cómico las del autor dramático.

Aquello de “Juan Palomo, yo me lo guiso yo me lo como”, y cobrar por dos conceptos diferentes sacaba de quicio a ciertos profesionales que se ensañaban con los que escribían comedias y las representaban, y contra los que componían a la vez el libro y la música de las zarzuelas.

A Julianito Romea le costó ciertos disgustos su triple aspecto de actor, músico y libretista. Muchas gentes ignoran que escribir para el teatro requiere dotes especiales, y sobre todo una práctica de la escena y un conocimiento de los públicos que el comediante culto e ilustrado tiene casi siempre a su favor.

Shakespeare en Inglaterra, Molière en Francia y Lope de Rueda en España (por no nombrar otros muchos) fueron a un tiempo famosos representantes y eminentes autores dramáticos. Si aquellos públicos les hubieran negado sus aplausos tan sólo porque

ostentando un doble mérito podían “guisárselo y comérselo”, como Juan Palomo, las generaciones que les han sucedido no hubieran admirado el “Hamlet” y “Otelo” del trágico inglés: “El avaro” y “El misántropo” del comediógrafo francés, y la “Eufemia” y “El paso de las aceitunas” del verdadero creador de nuestro incomparable teatro español.

De aquellas salpicaduras no se vio libre García Valero, y puesto en el caso de tener que renunciar a sus aficiones literarias, adoptó el pseudónimo de “Vi-gar-va”, anagrama formado por las primeras sílabas de su nombre y apellidos, estrenando algunas obras por sorpresa, hasta que descubierta la añagaza y resuelto a no luchar por más tiempo contra “Enemigos ocultos” (título de una de sus comedias), optó por seguir trabajando como actor y cultivar las letras como cronista de teatros.

Sus libros, escritos con gran sencillez y desenfado, cautivan por su interés y amenidad.

Ellos nos muestran toda una época de la vida teatral.

Sus entretenidas páginas se leen con fruición: sus historias y sus anécdotas son los recuerdos de un tiempo que pasó para no volver y que gracias a su memoria prodigiosa él hace revivir y palpar ante nosotros. En ese género de literatura, en la que se han distinguido Flores García, Francos Rodríguez, Zamacois, Felipe Pérez, Díaz de Escobar y Sinesio Delgado, puede figurar dignamente García Valero. El tiempo se encargará de dar todavía más valor a sus crónicas, pintura exacta de usos y costumbres de la gente de la farándula y efemérides viva de los principales acontecimientos del teatro en España durante la segunda mitad del siglo anterior y el primer cuarto del presente.

Nació García Valero en Valencia el 24 de julio de 1865.

Hijo de un modesto adornista del teatro (cargo ya desaparecido en nuestros días), pasó sus primeros años entre los bastidores del Principal, donde sirvió su padre durante muchas temporadas al lado de aquellas dinastías de empleados que se sucedían, unos a otros en

nuestro primer coliseo y que se componían de las familias Alós, Pla, Vidal, Ruíz y García.

En aquel ambiente de arte se fue desarrollando su inteligencia, y su pasión por el teatro se manifestó desde muy niño.

Tuvo por modelos al gran Perico García, gracioso de la buena cepa, que durante muchos años actuó en el Principal: a Mariano Fernández, a Ascensio Mora, a Torromé y otros tantos actores cómicos de aquella época que desfilaron por nuestra escena y a los que andando el tiempo, llegó a sustituir en ocasiones.

“El florero”, (nombre con que se designaba al adornista en valenciano y que ahora desempeñan los guardarropas y mueblistas) era el encargado de colocar los cortinajes, las arañas y demás adornos en la escena. Don Narciso García llegó a poner a gran altura su establecimiento de la calle de la Sequiola, hoy de Don Juan de Austria. Habitaba una planta baja de la casa que ahora ocupa el teatro Apolo, y además de servir a los teatros, adornaba los altares de los templos con damascos y tapices, como era costumbre en Valencia y pueblos de la provincia durante las funciones religiosas, siendo el obligado arreglador de las fiestas de calle, tan en boga en esta capital durante la última mitad del siglo XIX.

García Valero, acompañado de su hermano mayor Narciso, recorría los pueblos cercanos ayudando a su padre en el adorno de las iglesias y las casas de los clavaros. Como también en el teatro se ocupaba de tales menesteres, pronto le conocieron todos por “Visentico el florero”, y así se le llamó mientras empezó a hacer comedias como aficionado y aún al principio de ejercer como profesional en el teatro.

Pronto llegó a hacerse señalar por lo bien que cantaba y declamaba las zarzuelas y comedias que se representaban en el teatro y la manera como imitaba a los artistas más en boga de aquel tiempo, sobre todo al célebre don Pedro García y a sus dos preciosísimos hermanos Domingo y Pepe, de los que conservó siempre sus maneras y ademanes. Todos admiraban su afición y las inmejorables condiciones que reunía para brillar sobre la escena menos su padre, que bien sea porque conocía a fondo la azarosa vida de los artistas de

teatro o porque quisiera dedicarle como a su hermano a su misma profesión, no veía con buenos ojos su inclinación por las comedias.

A pesar de aquella oposición, no cesó en su empeño, y en los años de su juventud frecuentó todas las Sociedades y teatros caseros de Valencia (que eran muchos por aquellas fechas), representando dramas, comedias, zarzuelas y sainetes.

Después ingresó como empleado en la sección de Hacienda y en las oficinas del Templo desempeñó con idoneidad su cargo.

Los expedientes, las minutas y demás zarandajas de de la prosa oficinesca no se avenían con su espíritu inquieto y soñador, y aunque tuvo que adaptar su carácter a la monotonía de los números y al papel sellado para ganarse la vida con su modesto empleo, no desaprovechaba sin embargo las horas que éste le dejaba libre para estudiar comedias, y los días festivos para representar en las Sociedades y los teatros de los pueblos.

Muchas veces tuvo que solicitar permisos y fingir enfermedades para justificar sus escapatorias, y no pocas, adoptando un nombre supuesto, para que sus jefes no se enterasen de sus aficiones, tomaba parte en funciones de beneficio en los teatros de Valencia, y sustituía a los actores en casos de enfermedades y de apuros.

Allá por el año 1876 el empresario don Alberto Bernís, que explotaba el teatro Principal le contrató como galán joven de la compañía de declamación que dirigían el primer actor don Enrique Martínez y el célebre gracioso Mariano Fernández.

Decidióse a abandonar Valencia, y con la misma empresa salió para Madrid el mismo año, contratado también como galán joven en el teatro Circo de la plaza del Rey, con el eminente actor Rafael Calvo, su hermano Ricardo y el popular don Mariano Fernández. Del 77 al 78 trabajó en el Principal de Barcelona con la misma compañía, donde actuaba de primer actor cómico don Domingo García, hermano del incomparable Perico. En 1879, en el mismo teatro, ya figuró como actor cómico con don Alfredo Maza y doña Matilde Díez.

A ruegos de su familia tuvo que regresar a Valencia, donde volvió a su empleo del Temple, más sin dejar de trabajar en funciones

benéficas en los teatros o con sus antiguos amigos los aficionados Pepe García y Pepe Peydró.

Después de algunas cortas temporadas en la Marina del Cabañal, el Principal y la Princesa, donde se contrató sin abandonar su antiguo trabajo de la oficina, tuvo por fin que renunciar a ellos para abrazar del todo la vida del teatro.

Del 82 al 89 actuó contratado por Tomás Rico en la compañía de don Juan de Alba y don Francisco Domingo, que actuaban en el Principal, y del 83 al 84 como primer actor cómico de la del eminente Pedro Delgado en el ya desaparecido Circo Colón. Trasladado a Madrid definitivamente, y cuando el género lírico invadía los teatros por secciones, tuvo que evolucionar por fuerza para procurarse un porvenir más desahogado. Allí trabajó durante largas temporadas en todos los teatros; alternó con los artistas más notables y estrenó lo más florido del género chico.

Creó muchos papeles, que le dieron fama, y su nombre va unido a la mayor parte de nuestro repertorio. Sus actuaciones en Eslava, la Zarzuela y Apolo son de todos conocidas y admiradas.

Los públicos no han podido olvidar al caja sordo de “La alegría de la huerta”, al tuerto de “La mala sombra” y otra infinidad de tipos y personajes, a los que dio vida sobre las tablas. Desde 1875 hasta 1922 última temporada que trabajó en Apolo, su labor fue intensa, y sus campañas en Madrid y provincias le proporcionaron grandes triunfos.

García Valero no fue un artista de gran vía cómica, ni descendió nunca al terreno de las exageraciones, tan al uso por desgracia hoy en el teatro; fue un actor de estudio y de conciencia, que educado en la escuela de aquellos graciosos de otros tiempos, que se llamaron don Pedro García y don Mariano Fernández, pudo luchar con los mejores de su época por su ilustración y su cultura.

Su buen humor no le abandonó jamás, aún en medio de las mayores tribulaciones. Enfermo ya de cuidado y amenazado de muerte, aún nos escribía cartas graciosísimas (casi todas en verso) a los amigos de la Peña del Suizo.



Prometió visitarnos si escapaba con vida de una terrible operación, y cumpliendo su promesa, vino a Valencia durante el mes de julio último.

Volvió remozado, alegre y decididor, y aún nos amenizó las veladas del café con su charla inagotable, sus historias y sus recuerdos.

Regresó en agosto a Madrid, y allí ha fallecido el 8 del presente mes de octubre.

Ordenado y metódico, no se contagió de aquella bohemia teatral de los Julio Ruíz, Manolo Rodríguez y Riquelme, que ganaron grandes sueldos y los gastaron alegremente, para morir después poco menos que en la miseria. García Valero había ahorrado una regular fortuna, y a pesar de las mermas que hicieron en ella los desastres financieros de la pasada guerra, aún le quedó lo bastante para hacer frente a las necesidades de la vida y disfrutar en su retiro de un modesto bienestar. Con él desaparece uno de los últimos representantes de aquellos actores cómicos que llenaron toda una época de feliz recordación y de la que sólo queda en el presente Pepe Moncayo, que viejo y luchando con los reveses de la suerte, aún defiende con tesón los fueros de su arte por los escenarios de los teatros de Madrid.

Triste condición la de actor, que no deja tras de él más rastro de su talento y de su arte que el recuerdo, que borra el tiempo poco a poco.

García Valero podrá ser olvidado pronto como actor: pero sus libros se encargarán de hacerle recordar constantemente.

Valencia, 20 de octubre de 1927”.

#### 4.2.2. José Manuel Izquierdo y la Orquesta Sinfónica<sup>99</sup>

Con motivo del concierto dedicado a Wagner por la Orquesta Sinfónica de Valencia, que dirige el maestro Izquierdo, y en la reseña que de dicho festival ha publicado en estas columnas el ilustrado periodista don Bernardo Morales San Martín, he sido aludido por este señor con frases que, aunque estoy muy lejos de merecer, le agradezco de todo corazón, pues sólo la buena amistad y el cariño que me profesa pueden habérselas dictado.

Verdaderamente invité al amigo “Fidelio” para que iniciara en El Mercantil una campaña a favor de nuestra Sinfónica y de su joven e inteligente director, y al propio tiempo le ofrecí escribir algo en pro de esa agrupación que tanto está contribuyendo con sus conciertos al progreso y desarrollo artístico de nuestra ciudad.

La alusión me obliga a salir de mi silencio y cojo con gusto la pluma, pues lo simpático del motivo y los justos merecimientos de la Sinfónica me inducen a no demorar tan imperiosa obligación.

Hace mucho tiempo que vengo siguiendo paso a paso la labor meritoria de ese puñado de valientes y abnegados profesores, que venciendo dificultades, dejando aparte rencillas y unidos todos por el mismo ideal, han llegado a convertir en hermosa realidad lo que algunos años a esta parte no ha pasado de ser tentativas más o menos afortunadas.

Desde los tiempos en que el maestro Valls, aquel espíritu organizador, hombre de grandes prestigios e iniciativas y de una entereza y voluntad a toda prueba creó en Valencia la primera Sociedad de Conciertos, abriendo nuevos horizontes y dándonos a conocer los inmensos tesoros de la música sinfónica; desde que su continuador don Andrés Goñi, siguiendo la tradición del gran Quintín Matas formó bajo su dirección la verdadera escuela de violín (tan descuidada por entonces) y dio nueva vida a los conciertos durante largas temporadas, Valencia se encontraba huérfana de una

---

<sup>99</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: *José Manuel Izquierdo y la Orquesta Sinfónica*. En *El Mercantil Valenciano*, 8 de abril de 1928.

de las más altas manifestaciones del arte musical: la de los conciertos a grande orquesta.

Elementos de valía en el profesorado nunca han faltado en esta privilegiada tierra de artistas, y unas veces con el auxilio de maestros de fuera de la capital y otras con el concurso de directores valencianos, nuestros músicos dieron siempre valiosa muestra de su entusiasmo y competencia.

Por desgracia para todos, aquellos buenos propósitos se estrellaban ante las grandes dificultades de orden económico y artístico que van aparejadas a la realización de una empresa de tamaño magnitud.

La Sociedad Filarmónica de Valencia, que con su obra de vulgarización musical tanto está haciendo por el progreso del arte, no podía permanecer impasible ante la idea de acoger en su seno a los músicos valencianos, y organizó con su concurso algunos conciertos en el teatro Principal, que unidos a los que nuestro Ayuntamiento ha seguido dando en los Viveros, han sido base para que la Sinfónica de Valencia sea un hecho y vuelva a aparecer con mayores bríos y pujanza.

Un joven profesor de violín, entusiasta, inteligente y ya muy curtido en el conocimiento de la orquesta, surgió como por encanto de entre sus compañeros, y después de algunas pruebas decisivas, la Sinfónica pudo encontrar en José Manuel Izquierdo el director que le faltaba.

Desde entonces acá, en actividad constante, esa legión de soldados del arte ha ejecutado con aplauso un extenso repertorio de obras clásicas, románticas y de las escuelas más avanzadas de autores extranjeros, muchas de ellas no oídas en Valencia, y algunas de tales dificultades y proporciones, que sólo el acometerlas significa ya un acto meritorio.

Por esa agrupación de músicos entusiastas nos hemos familiarizado con Bach, Haendel, Mozart, Beethoven, Haydn, Schubert, Weber, Berlioz, César Frank, Glazunow, Korsakoff, Borodine, Popper, Ravel, Debussy y otros muchos, sin olvidar el

repertorio wagneriano, que ha tomado ya carta de naturaleza entre nosotros.

Gracias a sus esfuerzos hemos podido oír algunas de las obras de autores españoles, y por último a los de casa, pues ella nos ha dado a conocer las de Palau, Manzanares, Rodrigo, Guzmán Badenes y otros compositores valencianos.

Esto solo es bastante para no poner en duda la importancia de su actuación y para que todos los valencianos de corazón pidamos para la Sinfónica y su director el auxilio y protección que se merecen.

Las grandes dificultades con que tropieza para su desenvolvimiento deben desaparecer.

Si hoy cuenta con algunas obras en su archivo es a costa de grandes sacrificios y privaciones, y aprovechándose también de las que de los archivos de Valls y Goñi aún se conservan.

Poco tiempo hace pudieron comprar 125 obras completas para orquesta, ofrecidas por el Casino Municipal de San Remo por la insignificante cantidad de 4500 pesetas, y por fin, tras de implorar ayuda a algunas Corporaciones, tuvieron que desperdiciar la ocasión por falta de medios para adquirirlas.

Ahora mismo está solicitada la Sinfónica para actuar en Madrid y Barcelona. Esto, unido a la realización de alguna tournée por las Filarmónicas de España, podría afianzar su nombre y ser base para su firme sostén.

El momento es decisivo.

¿Dejará Valencia que su orquesta pueda desaparecer algún día por falta de fondos para fomentarla? La Orquesta Sinfónica de Valencia debe ser aquí una institución como lo es la Banda Municipal. La labor cultural que está llevando a cabo nuestra Banda desde que fue creada debe ofrendarla también a nuestro pueblo la Orquesta Sinfónica, y su misión educativa ser un hecho.

Valencia no conoce aún las excelencias de su orquesta. Aparte de unos cuantos escogidos, que como socios de la Filarmónica,

asisten a los conciertos del Principal, la mayoría del público valenciano sólo ha oído a la Sinfónica en los Viveros, al aire libre, sin una concha que le sirva de tornavoz en el kiosco, y con el ruido de las conversaciones por contera.

Una serie de conciertos en un local cerrado y, a ser posible, a precios, a precios económicos, acostumbraría a nuestro gran público a esta clase de audiciones y no tardarían mucho en organizarse con elementos de la misma orquesta interesantes sesiones de música de cámara.

¿Dejaremos que esos solistas con que hoy cuenta la Sinfónica vayan emigrando de Valencia poco a poco, como lo han hecho muchos profesores, que son hoy orgullo de las orquestas de Madrid y Barcelona?

¿Dejaremos que vaya errante la Sinfónica sin un sitio para sus ensayos y teniendo que mendigar favores y pagar locales sin condiciones donde poder preparar sus conciertos?

Yo he pensado muchas veces que alguno de nuestros millonarios podía construir una gran finca a semejanza de la de Olympia, y en el centro instalar una espléndida sala de conciertos con un magnífico órgano.

Los bajos podría arrendarlos a buen precio para grandes comercios, y los pisos alquilarlos al Conservatorio, al Ateneo Musical, a la Filarmónica, al Círculo de Bellas Artes y otras Sociedades análogas.

En la sala podría dar la Filarmónica sus conciertos, el Conservatorio y el Ateneo sus audiciones, la Sinfónica y la Banda Municipal sus festivales, y exposiciones los pintores y escultores.

¿Ese Palacio de la Música que Barcelona y Madrid han construido no va a poder Valencia levantarlo?

Aquí, donde no faltan capítulos para emprender empresas descabelladas, y se construyen kursales y cabarets; aquí, donde se edifican cines monumentales y se explotan constantemente los espectáculos taurinos; aquí, donde se gasta una fortuna en construir

un stadium en el cauce del río para que luego arrastre la corriente tantos miles de duros empleados, aquí faltan hombres de buena voluntad, que, poniendo al servicio del arte una pequeña parte de sus rentas, construyan una sala de conciertos y protejan a los que al divino arte se dedican, contribuyendo de ese modo al engrandecimiento de esta tierra.

Valencia está sufriendo una gran transformación en todos los órdenes. Nuestra capital aumenta en población y en importancia; dentro de poco nuestra ciudad tendrá el aspecto de las grandes urbes (ya lo tiene en parte), y al par que se desenvuelve y desarrolla, es preciso también que no se quede atrás en lo que a la música se refiere.

Blasco Ibáñez ha paseado por el mundo el nombre literario de Valencia; por Sorolla y por los pintores nos conocen más allá de las fronteras, y la pintura y la escultura tienen un punto de honor en este incomparable suelo valenciano.

Sólo la música, la más hermosa de todas las bellas artes, ha quedado rezagada de sus hermanas, y abandonada a sus propios esfuerzos camina sin protección y sin que a los artistas que prometen se les pensione y estimule.

Ahora que el despertar y resurgimiento de nuestro arte parece que va siendo una realidad, y Palau triunfa en Madrid como compositor, y Chavarri se da a conocer en España con sus obras de crítica y literatura musical, y Bellver obtiene un éxito en París como pianista, y Querol y Badenes ponen muy alto sus méritos de virtuosos, y el gran Iturbi esparce los resplandores de su arte por todos los ámbitos del mundo, ahora, repito, es necesario que la música ocupe aquí el lugar que le corresponde dignamente.

Casi todos los artistas se han formado sin ayuda y protección de nadie y sin que de las esferas oficiales recibieran apoyo y subvenciones como las han alcanzado muchos pintores y escultores.

Serrano, Lleó y Penella, que tanto se han distinguido en el teatro como compositores de zarzuelas, tuvieron que emigrar de Valencia y pasar en Madrid años enteros de lucha y privaciones hasta poder alcanzar la recompensa.

A Izquierdo, a este joven entusiasta y estudioso, que sin medios de fortuna y sacrificando el tiempo que ha de emplear en las lecciones, que son el sostén de su familia; que robando horas al sueño trabaja sin cesar y lucha sin desmayos, echando sobre sus hombros el peso y la responsabilidad de un cargo como el de director de los Conciertos Sinfónicos; que de simple soldado de fila llega a ponerse dignamente al frente de una agrupación tan importante como la de nuestra Orquesta Sinfónica, no se debe abandonar, es un deber moral el alentarle, poniendo a su alcance los medios para su perfeccionamiento y desarrollo.

Probada ya su suficiencia para el encargo, hay que procurarle medios para que pueda continuar hasta el final el camino empezado. Juventud, voluntad, gran memoria, batuta clara y decisiva y gran conocimiento de la orquesta, base principal de todo buen director de conciertos, son las cualidades que le adornan.

Ahora sólo le falta respirar por algún tiempo el ambiente artístico de los grandes centros musicales, oír las mejores orquestas extranjeras, estudiar a los grandes directores y conocer a fondo todas las escuelas.

Nuestros clásicos y románticos, las nuevas tendencias de los nuevos compositores deben llegar a serle familiares, y eso se logra viajando, recibiendo enseñanzas y consejos de los grandes artistas y dedicando todos los años una temporada a saturarse de cuanto pueda contribuir a aumentar el caudal de sus conocimientos y aptitudes. Causa pena profunda considerar que después de las fatigas de un gran concierto y de triunfar ante el público de la Filarmónica en nuestro primer coliseo, tenga que desempeñar por la noche una modesta plaza de violín en la orquesta de Ruzafa para ganar un sueldo con que atender a sus necesidades. Por desgracia, la Valencia que en otros tiempos sostenía largas temporadas de ópera en el teatro Principal, apenas puede dar al año media docena de espectáculos líricos.

Los profesores de la Sinfónica no pueden aquí actuar en temporadas serias de ópera, donde desarrollarían con dignidad sus condiciones de instrumentistas, y han de refugiarse en pequeñas orquestas de zarzuelas, en cines, cafés y cabarets donde al arte no suele salir muy bien librado.

Los pueblos no son sólo grandes por sus monumentos y edificios, por sus calles, sus jardines y automóviles: lo son por el grado de cultura de sus hijos, por sus escuelas y academias, por los hombres de ciencia que los integran, por sus literatos, sus músicos, sus pintores, escultores y poetas.

Hay centenares de poblaciones del extranjero de menos habitantes que Valencia que mantienen dignamente y con orgullo sus espléndidas salas de conciertos, sus orquestas, sus orfeones y sus teatros líricos. Aquí todo es mezquino, todo pobre, como pobres y mezquinos son también nuestros medios y el ambiente letal que respiramos.

Es preciso mirar más alto. Es preciso pedir a voz en grito si pidiéndolo humildemente no nos oyen, para que nuestra ciudad, la tercera capital de España, no deje pronto de serlo por falta de la protección y del apoyo que a otras provincias españolas les están nuestros gobiernos dispensando.

Es necesario unirnos todos para pedir a los públicos poderes, a las Corporaciones, a los que disfrutan de grandes medios de fortuna, que nos auxilien, que Valencia ocupe el rango artístico que de derecho le corresponde, pues así sólo podremos ser algún día un pueblo grande.

Valencia, 1 de abril de 1928”.

#### **4.2.3. Ruperto Chapí. En conmemoración del XX aniversario de su muerte<sup>100</sup>**

“Mañana se cumplen los veinte años de la muerte del insigne Chapí.

El día 25 de marzo de 1909 fue para la música española fecha de duelo nacional. Desde entonces, en vez de borrarse poco a poco su recuerdo, alcanza mayor relieve su figura. Cada año que va pasando se echa más de menos al hombre de férrea voluntad, al artista

---

<sup>100</sup>PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Ruperto Chapí. En conmemoración del XX aniversario de su muerte*. “El Mercantil Valenciano”, 24 de marzo de 1929.



incomparable que tanto y tanto bueno produjo, elevando y sosteniendo nuestro teatro lírico al mayor grado de esplendor, luchando sin cesar contra todos los obstáculos que se le oponían, y sacrificando siempre sus intereses particulares por el interés común y por el arte.

Y se agranda más su figura con el tiempo, porque fue de los pocos que predicaron con el ejemplo, porque a una labor incesante y asombrosa supo unir una probidad y una seriedad a todos los actos de su vida artística, una fuerza de voluntad a toda prueba, que fue base del prestigio y de la autoridad indiscutible que todos le reconocieron, y por la que aún se le respeta y se la admira.

Al lado del maestro he pasado los mejores años de mi vida; su memoria vive en mi pensamiento; su cariño en mi corazón; su música en el fondo de mi alma.

¿Cómo no dedicarle un recuerdo en esta fecha a aquel gran artista, que si tuvo el mérito de ser nuestro primer músico español, también por su rectitud y su nobleza tuvo el de ser tan gran hombre como músico?

Valencia le consideraba como su hijo predilecto, y él solícito y cariñoso visitaba nuestra ciudad para darnos a conocer sus obras después de estrenarlas en Madrid. En el Principal sonaron por primera vez en Valencia las notas incomparables de “La Bruja”, obra que marcó un nuevo rumbo a la zarzuela. En Apolo las de “La Tempestad”, “El milagro de la Virgen”, “Curro Vargas” y “La Cara de Dios”. En la Princesa las de esa “Revoltosa” y esa “Chavala”, modelos primorosos de música española nata y castiza. Allí se oyeron también por vez primera los acordes de ese tercer acto de “El Duque de Gandía”, monumento de puro y noble arte español, que con “La Venta de Don Quijote” serían bastante para inmortalizarle, aunque no hubiera escrito los centenares de zarzuelas que constituyen su admirable repertorio; Ruzafa tuvo las primicias de “María de los Ángeles”, “El barquillero”, “¿Quo Vadis?” y “El alma del pueblo”.

En las épocas de mayor esplendor de la zarzuela, los empresarios valencianos tuvieron en el maestro uno de sus más firmes sostenes, uno de sus más esforzados defensores.

Aquí le hemos visto muchas veces pisar la escena para recibir nuestros aplausos; aquí llenó los teatros de gloria en noches de triunfo inolvidables; a Valencia dedicó su cariño y entusiasmo; justo es que Valencia dedique hoy un recuerdo a su memoria.

Chapí es un hermoso ejemplo que imitar. Fue un carácter, un luchador.

Luchó primero con el destino, con la adversidad y la pobreza. Luchó después con los públicos de aquellos tiempos, que tan difíciles se mostraban para otorgar la fama y el aplauso, y después de alcanzar el primer puesto entre los compositores españoles, volvió a luchar por la ilusión de toda su vida, por la creación de la ópera española, intento que le llevó a la muerte, después de estrenar en el Real su “Margarita la Tornera”. Chapí murió pobre, pudiendo haber dejado una fortuna. Él, que fue el árbitro del teatro durante tantos años; él, que contribuyó con su talento y con su esfuerzo a la vida y la prosperidad de la zarzuela, murió sin ver realizadas sus ilusiones, sin poder ver satisfechos sus anhelos. Murió en la madurez de su genio, en la plenitud de su gloria, y cuando aún podía esperarse mucho de sus portentosas facultades.

Pudo aprovecharse cuando todos los teatros de España y las Américas vivían de su repertorio, y sin embargo ni le cegó la ambición ni le embriagaron los éxitos. Sus obras se pagaron siempre por las tarifas ordinarias; no exigió nunca número de representaciones; no cobró primas ni concedió exclusivas a las empresas, porque antepuso siempre los intereses comunes a sus propios intereses, y miró más por el esplendor y engrandecimiento de nuestro teatro lírico, que por su medro personal.

¡Qué falta nos ha hecho! ¡Cómo ha cambiado todo en los veinte años que la muerte le arrebató de nuestro lado! ¡Cómo encontraría hoy el teatro si levantara la cabeza!

Volved los ojos a Chapí, juventud que empieza. Imitad su ejemplo.

Él fue quien en las grandes crisis del teatro salvó siempre del naufragio nuestro género. Desaparecida la zarzuela grande; herida de

muerte por el “género bufo”, surgió la crisis, y Chapí con “La Tempestad” logró dar nuevo vigor a la zarzuela, y vida algunos años a los teatros y a las compañías.

Se inició otra crisis, y “La Bruja” salvó la situación por algún tiempo.

Cayó de nuevo el género, y “El rey que rabió” volvió a dar vida al decaído teatro zarzuelero, creando la verdadera opereta española, y preparando el terreno al género chico (en grande) con nuevos procedimientos y mayor desarrollo del que hasta entonces había tenido.

Chapí, aquella gran figura que a sus prestigios de compositor eminente unió una vasta ilustración, un gran carácter y una voluntad de hierro, fundó la “Sociedad de Autores Españoles”; adquirió archivos; tomó en arriendo teatros; formó compañías, y agrupando a su lado a una juventud estudiosa y entusiasta, un nuevo plantel de compositores surgió a la palestra.

Guiados por sus sabios consejos, el calor de su fe y sus entusiasmos, se formó esa pléyade de maestros que tanto han contribuido al sostenimiento del teatro.

¿Cómo puede hoy salvarse al arte lírico de esta crisis que le consume y que le abate?

Como las salvó todas el maestro Chapí. Con la unión, la fuerza, el desinterés, la voluntad, la abnegación y el trabajo constante.

Trabajad todos, pues, sobre todo los jóvenes, los que aún tenéis fuerzas y arrestos. Producid sin cesar; pero puestos los ojos más que en los intereses y el dinero, en el amor propio y la gloria.

Imitad a aquel muerto ilustre, a aquel Chapí que sacrificó en tantas ocasiones fortuna y bienestar en aras del progreso, la amistad y el patriotismo, y quiera Dios que ayudados por artistas, empresas, prensa y público podáis poner todas vuestras energías y entusiasmos al servicio del arte, fomentando de ese modo el desarrollo y la prosperidad de nuestro teatro.

Valencia, marzo de 1929”.

#### 4.2.4. El Ayuntamiento y la Orquesta Sinfónica de Valencia que dirige el maestro Izquierdo<sup>101</sup>

“(Aún hay patria Veremundo). No todo ha de ser política en nuestro Ayuntamiento, y hace unos días, a propuesta de don Francisco Catalá, la Comisión permanente, en sesión presidida por el alcalde señor Macatre, aprobó el contrato de la Orquesta Sinfónica que dirige el maestro Izquierdo para celebrar doce conciertos en los jardines del Real (Viveros Municipales) durante la temporada de verano, a razón de 2000 pesetas por concierto.

Estos se verificarán a partir del día 25 del presente mes de junio todos los miércoles y sábados.

Verdaderamente es este un medio de fomentar la cultura musical de nuestro pueblo, al propio tiempo que ayudar en algo a la Sinfónica, que sin más protección hasta ahora que la de nuestra Sociedad Filarmónica, ha venido luchando año tras año sin desmayar un solo punto.

Los años pasados, aunque el Ayuntamiento les dio facilidades para la celebración de varios conciertos en los Jardines del Real, tuvo la orquesta que constituirse en empresaria, preocupándose constantemente de la parte económica, cuando en realidad los músicos no deben atender más que al mayor esplendor del espectáculo y a la realización más perfecta de su misión artística.

Los profesores de orquesta, como los artistas dramáticos, no deben estar pendientes de los ingresos de las taquillas, de las inclemencias del tiempo y de las mil peripecias que puedan contribuir a desanimarles o comprimirles en el momento de su actuación.

Al artista contratado se le puede exigir mucho más que al artista empresario, y es muy justo que el arte y el público que paga sean los primeros en tocar los resultados.

Ante todo un aplauso entusiástico a la Corporación Municipal por acuerdo de tanta trascendencia para el desarrollo musical de esta

---

<sup>101</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: El Ayuntamiento y la Orquesta Sinfónica de Valencia que dirige el maestro Izquierdo. *El Mercantil Valenciano*, 15 de julio de 1930.

ciudad, pues no dudamos que el Ayuntamiento con nuevas y felices iniciativas y la Sinfónica con su entusiasmo han de proporcionarnos días de gloria para bien del arte y de Valencia.

Todo quiere empezar, y ya se ha empezado.

La Sinfónica, que empezó siendo una risueña esperanza, es hoy una indiscutible realidad.

Pocas Sociedades de Conciertos en el tiempo que ésta lleva de vida podrán apuntarse en su haber méritos tan relevantes.

La Orquesta Sinfónica dirigida por Izquierdo, no sólo ha ejecutado el repertorio de los maestros clásicos, románticos y de las más avanzadas escuelas extranjeras, sino lo más florido de los maestros españoles, dándonos a conocer al propio tiempo a un gran número de compositores valencianos, que sin la ayuda de esta entidad, tal vez a estas fechas muchos de ellos permanecerían ignorados.

Por si esto no fuera bastante, se la ha puesto a prueba, acompañando a los pianistas Rubenstein, Iturbi, Gavrilloff, Jacinto R. Manzanares, Leopoldo Querol, Badenes y Pilar Bayone, a los violinistas Jelly D'Arany, Calso Díaz y Gaos, al Orfeón de Pamplona y a la Masa Coral de Valencia.

Además de los conciertos dirigidos por Izquierdo, la Sinfónica ha sido también dirigida por los maestros españoles Arbós, Pérez Casas, Lassalle, Granados (hijo) y los extranjeros Ravel y Glazonow.

Todos estos grandes artistas han elogiado la labor de nuestros músicos valencianos, pues con escasa preparación y reducido número de ensayos han acometido en ocasiones obras de verdadero empeño.

Pues bien: esa inmensa labor, ese inmenso sacrificio de los profesores y el director de la Sinfónica no ha podido ser apreciada en Valencia más que por los escogidos que componen la Sociedad Filarmónica. La gran masa, el sinnúmero de aficionados que aquí rinden culto a la música, sólo han oído a la Sinfónica en los Viveros en malas condiciones, al aire libre y sin una concha que sirva de tornavoz en el tablado. Esos defectos hay que evitarlos. Ya que se ha

empezado, hay que empezar bien. Hora es ya que Valencia se percate del papel que debe representar.

Nuestra ciudad tiene fama merecida por las brillantes bandas de música de su provincia. Valencia puede enorgullecerse de su Banda Municipal; pero Valencia necesita también que su Orquesta Sinfónica llegue a ser una institución admirada, respetada y digna continuadora de nuestras tradiciones musicales.

La Sinfónica necesita un local apropiado para sus ensayos; necesita obras para renovar su archivo y refrescar el repertorio. Todo esto no puede conseguirse más que con el apoyo oficial y el de los particulares que sientan entusiasmo por el divino arte y buena voluntad para ayudar a los profesores que la componen y a su maestro director.

Izquierdo nos ha probado en distintas ocasiones su suficiencia, y si esto fuera poco, su actuación en Madrid contratado por el maestro Lassalle al frente de la orquesta del Palacio de la Música en el concierto verificado el 22 de noviembre de 1929 bastaría para acreditarle. El éxito de público y de prensa alcanzado por el joven maestro fue grande.

En contados días preparó a la orquesta un programa compuesto por obras de Mozart, Rameau, Gluck, Beethoven, Wagner, Debussy y Ravel, dedicando la segunda parte a los autores valencianos Cuesta, Moreno Gans, Guzamán y al patriarca de nuestra música Salvador Giner, que en el poema “Es chopá...hasta la Moma” causó en el público un entusiasmo indescriptible.

La Sinfónica ha encontrado al director que necesitaba. El Ayuntamiento, reconociendo sus méritos y su entusiasmo, ha empezado ya a premiar sus esfuerzos. Ahora sólo falta que la Diputación, teniendo en cuenta su misión educadora, proporcione al maestro Izquierdo medios para que trasladándose al extranjero una temporada durante un par de años pueda saturarse del ambiente artístico de los grandes centros musicales, visitar París, Bruselas, Berlín, Viena, oír las mejores orquestas, conocer a los grandes directores, maestros y concertistas, con la seguridad de que no han de

ser infructuosas sus excursiones, y que pronto se habrán de conocer sus resultados al frente de la Sinfónica Valenciana.

Valencia se está transformando rápidamente. El Ayuntamiento y la Diputación la están embelleciendo con anchas vías y lujosas edificaciones. Sus caminos se mejoran con magníficas carreteras; pero todas estas reformas no son bastante para su prosperidad.

Para que un pueblo sea grande es necesario también elevar su nivel intelectual, fomentar el arte en todas sus manifestaciones, las ciencias, las industrias y todo cuanto pueda contribuir a su verdadero desarrollo.

Las conquistas de la inteligencia han de marchar a la par con las demás conquistas. Sólo así podrá Valencia en breve plazo ocupar el alto rango que por derecho le corresponde”.

### **4.3. Recuerdos de un músico viejo**

#### **4.3.1. Figuras del teatro. El avisador Reguera**

“Hay una especie en la familia teatral en la que el público no suele fijar mientes, y que sin embargo llena un papel tan importante y es su concurso tan necesario, que la complicada maquinaria del reloj de la farándula se vería en grave aprieto si en sus funciones le llegara a faltar esa rueda pequeña, pero indispensable, de su engranaje, sin la cual no se produciría el movimiento.

A esa especie anónima y desheredada pertenecen el avisador, el fijador de los carteles, el mozo que lleva al teatro la ropa de los artistas, el cabo de comparsas, y hasta los asistencias de guardarropía encargados de poner la mesa, las sillas, el piano y las luces para los ensayos. Del avisador, que en muchas ocasiones ha pasado por todos estos cargos y en algunos teatros los ha desempeñado a un tiempo todos, es del que voy a ocuparme en estas líneas.

La psicología del avisador es digna de la mayor observación y ofrece rasgos tan característicos, que a pesar de las distancias de los pueblos, de la diferencia de las religiones y de las diversas categorías

de los teatros, todos los individuos se parecen, todos ellos están cortados por el mismo patrón, y en todos palpita la misma gracia picaresca, los mismos vicios y virtudes, idénticas aficiones, y sobre todo esa gramática parda que sólo se aprende en los escenarios con el tiempo.

La inmensa mayoría empezaron de niños, ayudando a llevar recados a los avisadores viejos, y así crecieron y se educaron llegando por fin a sustituir a sus maestros.

Todos se han saturado de ese delicioso ambiente, que sólo se respira en el teatro, y que infiltrándose insensiblemente en su sangre, les sorprendió hechos hombres, cuando ya no podían retroceder y dedicarse a un buen oficio, sin tener más patrimonio que la fuerza y ligereza de sus piernas, y sin otro porvenir que el incierto y engañoso que tan azarosa vida les brindaba.

Y sin embargo hay que ser justos con esos parias de la familia teatral. Pocos son los que no hayan servido lealmente y con fidelidad a las empresas, y a pesar de sus necesidades y pobreza, han respetado el dinero a ellos confiado en muchas ocasiones, y han sabido callar secretos, que de trascender a los demás, hubieran tenido graves consecuencias.

Uno de los ejemplares más famosos, un modelo digno de imitación y cuya silueta brindo a todos los avisadores de nuestros días, fue Reguera.

Le conocí ya viejo y casi ciego, en el teatro de la Zarzuela. Su cabeza venerable, su blanca y bien cuidada barba, sus ojos casi sin luz, pero de una mirada noble e inteligente, y sus modales correctos y respetuosos, le daban el aspecto de un gran señor venido a menos.

La práctica de la vida, su don de gentes, y sobre todo la facilidad que tenía para conocer profundamente las buenas condiciones o los defectos de los artistas, le hacían destacarse de los demás avisadores de Madrid.

Conocía todos los ardidés de los comediantes, las pretensiones y los caprichos de las actrices, y al primer golpe de vista adivinaba las



flaquezas de los directores y empresarios, a los que servía con una lealtad a toda prueba.

Desde los primeros años de la Zarzuela estaba prestando en Jovellanos sus servicios.

Conoció a don Francisco Salas, a Barbieri, a Gaztambide y demás fundadores del teatro.

Su trato con tanta y tanta celebridad llegó a darle un baño de cultura y tal conocimiento de los asuntos teatrales, que encantaba oírle referir anécdotas de Caltañazor, de Calvel, de Sanz, de la Santa María y tantos más cantantes de aquella época, y evocar las figuras de Olona, García, Gutiérrez, Camprodón, Narciso Serra, Oudrid, Picón, Larra y demás autores ya entonces desaparecidos.

En la temporada de 1887 al 88 era empresario de la Zarzuela Felipe Ducazcal. Aquel hombre de gran corazón, que en el fondo era lo que llamamos un bendito, tenía sin embargo un exterior alarmante e impetuoso y atronaba el escenario con sus voces.

- ¡Reguera! ¡Reguera!” – gritaba desaforado  
Ducazcal.

Reguera, que a pesar de su falta de vista andaba con desenvoltura por aquel teatro, que conocía palmo a palmo, se presentaba al punto ante Ducazcal sombrero en mano.

- ¿Qué manda usted, don Felipe?
- Vaya usted en seguida a casa del señor Berges y dígame de mi parte que si no viene esta noche a cantar “La bruja” que no vuelva a acercarse más por aquí. Que se dé por despedido. ¿Lo oye usted bien? ¡Maldita sea mi suerte! (Esta era su frase sacramental). Anoche estaba bien de voz. No se comprende una indisposición tan repentina.

Reguera se disponía a salir del escenario; pero a los pocos pasos, los gritos de Ducazcal le hacían retroceder.

- ¡Reguera! ¡Reguera!...
- ¿Qué manda usted, don Felipe?
- Que no vuelva usted sin la contestación. No salga usted de su casa sin hablar con él, y dele usted el recado como soy se lo doy a usted. Si no viene a cantar “La bruja” que se dé por despedido. ¡Maldita sea mi suerte! (Y empezaba a medir el escenario a grandes pasos)

Reguera se dirigía a la casa del célebre tenor.

- Necesito ver a don Eduardo.
- Está enfermo- contestaba su criado, antiguo corista de la Zarzuela y ayuda de cámara de Berges que ya aleccionado hacía allí de “cancerbero”.
- Ya lo sé- contestaba Reguera-, pero traigo orden de no volver al teatro sin darle un recado urgente de la empresa, y de aquí no saldré hasta conseguirlo.
- El criado, que sabía también cómo las gastaba el avisador y le creía capaz de pasarse esperando sentado unas cuantas horas, como ya lo había hecho en otras ocasiones, acababa por conducirlo a las habitaciones del tenor y hasta la puerta misma del dormitorio.
- ¿Se puede pasar, don Eduardo? – preguntaba Reguera en voz baja. Silencio sepulcral y una gran pausa.
- ¿Da usted su permiso, señor Berges?

- ¿Quién es?- contestaba el tenor con voz fuerte y sonora e irritado contra aquella inesperada e inoportuna visita.
- Soy yo, soy Reguera, que vengo a enterarme de su salud de parte de don Felipe.

Berges se arrebujaba en la cama, y desfigurando su voz, que parecía la de un moribundo, contestaba débilmente:

- Adelante Reguera, ¿Qué es lo que hay?
- Pues nada, don Eduardo, que la empresa me ha encargado con gran interés que viniera a preguntar cómo seguía usted de su indisposición.
- Pues ya lo ve usted, como un cacharro.
- No puede usted figurarse el revuelo que ha producido en el teatro la noticia de su enfermedad.
- ¿De veras, querido Reguera?
- Si señor. Como son las primeras representaciones de la obra y está todo vendido... ¡Qué lástima tan grande!... ¡Con el éxito que tiene usted todas las noches!...
- Pues hoy me es imposible trabajar, Reguera. Dígale usted a don Felipe que lo siento mucho; pero que no puedo cantar ni una nota. Me encuentro muy mal, muy mal.
- Don Felipe me ha dicho- añadía Reguera- que antes que todo es su salud; pero que le agradecería mucho haga un esfuerzo y le saque del conflicto en que se encuentra. Como el público está acostumbrado a oírle a usted, va a

sufrir un desencanto si alguien se encarga de sustituirle. (Aquí un brusco movimiento del tenor). Además- insistía Reguera-cuando los autores de la obra se enteren van a ponerse de un humor...Entre la compañía no se habla de otra cosa.

- ¿No se habla de otra cosa?-repetía Berges, olvidándose ya de fingir la voz.
- Vamos, anímese usted-decía Reguera, volviendo a la carga-. Cuidándose bien hasta la hora de la función y abrigándose mucho...Don Felipe me ha dicho que le mandará a usted un coche... ¿Qué le contesto? ¿Le doy alguna esperanza?

Aquí una grande, una prolongada pausa. Luego miradas de mutuo asentimiento entre el tenor y su criado, testigo de aquel diálogo tan interesante, y por fin ruegos y súplicas del avisador y del criado, palabras de admiración del primero, frases halagadoras del segundo y otro momento de silencio de una solemnidad aterradora.

El que haya conocido al tenor Eduardo Berges, que aparte de sus grandes méritos artísticos, poseía un orgullo desmedido y un amor propio tan grande, como grande era también el deseo de verse siempre halagado, aplaudido y mimado del público y de sus compañeros, comprenderá que una vez logrado su propósito, esto es, que en el teatro le consideraran como la figura indispensable e insustituible y se hablara de él durante aquel día, contestase al avisador en estos términos:

- Bueno, bueno, Reguera, dígame usted a don Felipe que procuraré complacerle, que iré a cantar esta noche para salvar la situación y saldré del compromiso como pueda.

Reguera regresaba al teatro con la satisfacción reflejada en su rostro, penetraba en el escenario, donde el terrible Ducazcal seguía dando paseos como una fiera enjaulada, y quitándose el sombrero, se presentaba ante el enfurecido don Felipe.

- ¿Le ha dado usted mi recado?
- Al pie de la letra.
- ¿Qué le ha contestado a usted?
- “Que procurará complacerle. Que vendrá a cantar esta noche por salvar la situación, y saldrá del compromiso como pueda”. Esas han sido sus palabras.
- Ya lo sabía yo. Si a estos canarios hay que conocerlos. Mire usted si le ha hecho efecto el “recadito”.

Aquella noche cantaba Berges “La bruja” en la Zarzuela con exceso de facultades, y no solo la cantaba aquella noche, sino tantas y tantas más, que de las 108 representaciones de tan famosa obra se dieron en aquella temporada, el insigne tenor interpretó cien veces el simpático papel de Leonardo.

¡De cuántos conflictos, de cuántas situaciones difíciles salvó la discreción de Reguera a la empresa!

El simpático avisador fue siempre una especialidad para suavizar asperezas y unir voluntades. En los recaditos a las tiples no tenía igual, pues conociendo como ninguno el lado flaco de la mujer, sabrá halagarla y convencerla, acudiendo a todos los resortes imaginables.

Un día festivo, en que la empresa había anunciado tarde y noche una de las zarzuelas estrenadas con gran éxito, la primera tiple de la compañía (me callo su nombre, porque aún está, gracias a Dios, llena de vida), mandó un recado a Ducazcal diciéndole que se encontraba algo indispuesta, y por lo tanto no podría cantar más que una sola vez la obra. Don Felipe puso el grito en el cielo, y Reguera fue llamado a su presencia.

- Reguera, vaya usted a casa de la señorita Fulana de Tal y dígame que he recibido su recado; pero

que es indispensable que cante tarde y noche. Está anunciada en el cartel, y no voy a sustituirla por un “grillo” de estos que se llaman pomposamente segundas tiples. Esas cosas se avisan con tiempo. ¡Maldita sea mi suerte!..

Reguera se trasladaba al domicilio de la notable tiple, se interesaba de parte de la empresa del estado de su ronquera, y después de algunas consideraciones y ante la rotunda negativa de ésta, Reguera volvía a suplicar con insistencia:

- Vamos, no sea usted así. El público ya la conoce a usted de sobra. Usted es la niña mimada de la Zarzuela. Créame usted, señorita. Haga un sacrificio. Cante usted tarde y noche a media voz. A usted le sobran recursos y talento para defenderse. Como usted comprenderá, no la va a sustituir una segunda tiple, y como la empresa se ve imposibilitada para cambiar el cartel a estas alturas, no tendría nada de extraño que Fulanita (aquí el nombre de una aplaudida tiple), que ya sabe usted que está rabiando por ingresar en la compañía, se ofreciera a sacarles del apuro. Ya sabe usted que ella no falta ninguna noche a la Zarzuela, y ya debe sabérsela la obra de memoria.

Aquellas frases, que Maquiavelo no hubiera subido urdir, con tanto acierto, surtían el efecto apetecido.

La tiple consultaba a sus hermanos; éstos trasladaban a los papás sus impresiones, y previo un laborioso y animado consejo de familia, Reguera salía triunfante hacia el teatro con la misión de participar a don Felipe que la tiple accedía a los ruegos de la empresa, siempre que se anunciara al público su indisposición.

Y como los artistas, aún encontrándose verdaderamente enfermos, sufren una completa metamorfosis en cuanto pisan las tablas y la luz de la batería les inunda, la tiple, halagada por los primeros aplausos, se transformaba, y sacando fuerzas de flaqueza se crecía hasta el punto de olvidar del todo su indisposición, y alcanzaba

aquel día dos grandes éxitos, gracias a la influencia de aquel modesto y pobre avisador.

Ese fue Reguera. Modelo de fidelidad para las empresas, de complacencia y de bondad para los artistas, trataba con idéntico cariño a las primeras figuras del teatro que al último de los coristas o al más insignificante de los comparsas.

Nunca se valió de la adulación para halagar a las empresas, ni jamás puso de relieve las faltas cometidas por los artistas o dependientes de la casa.

Al contrario, siempre procuraba atenuarlas para calmar el enojo de los directores y empresarios, demostrando en todas ocasiones estar siempre a favor del débil o el caído.

Su habilidad para ahuyentar a los autores que año tras año asediaban con sus lecturas insoportables a la dirección era proverbial.

Sus recursos para alejar del escenario a los abonados pelmas o a los amigos officiosos, que tanto entorpecen la marcha de los negocios teatrales, no tenían fin.

Sumiso y respetuoso, era a la vez inflexible con las visitas inoportunas, que tanto abundan en los cuartos de los artistas, y que en la mayor parte de los casos sólo sirven para conspirar contra las empresas, creándolas disgustos y conflictos.

En cambio su solicitud no tenía límites cuando se trataba de un autor de los que “se llevaban algo dentro”, a los que a pesar de su ceguera solía conocer con el olfato, o para predisponer a las empresas a favor de artistas principiantes, en los que se cebaba la desgracia, o en la colocación de algún empleado modesto cuando le constaba que lo merecía por su probidad y valimiento.

Reguera fue una verdadera institución en la Zarzuela y un ejemplo digno de imitar.

Su muerte fue muy sentida y siempre le acompañó el cariño, la consideración y el respeto de todos cuantos le conocieron y trataron<sup>102</sup>.

Valencia 24 de julio de 1928

#### **4.3.2. Los aficionados. Agradar es el propósito (a la memoria de Vicente García Valero)**

Los teatros de aficionados en Valencia han dado en todas épocas (y siguen dando en la presente) tal contingente de artistas a los grandes teatros, que bien puede decirse que gracias a su misión educadora y al culto que al arte se rinde constantemente en ellos, han amamantado generaciones de cómicos, tanto dramáticos como líricos, los cuales, al calor del teatrillo de Sociedad y copiando a los profesionales, cuyos modelos estudian con entusiasmo, han llegado a escalar los primeros puestos, alcanzando gran renombre y dando días de gloria y esplendor a nuestra escena.

En el antiguo Liceo llegaron a tal altura las representaciones teatrales, que no sólo poníase en escena lo más florido del repertorio de Gil y Zárate, Martínez de la Rosa, García Gutiérrez, Hätzenbusch, Zorrilla y demás autores de la época, sino que llegaron a estrenarse óperas debidas al ingenio de sus socios y cantadas por verdaderas notabilidades.

Entre ellas alcanzaron gran renombre “Raquel y Angélica y Medoro”, del maestro Valero, que fueron dirigidas por don Onofro Comellas, uno de los maestros directores de orquesta que más años figuró al frente de las compañías de ópera italiana de nuestro teatro Principal.

El teatro de La Fábrica, propiedad del padre de Luis Medrano, prototipo de los elegantes y actor que formó parte de la compañía Guerrero Mendoza muchos años, estaba situado en la calle del Padre de Huérfanos. Tenía comunicación con las habitaciones de Medrano,

---

<sup>102</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Figuras del teatro: El avisador Reguera*. En *El Mercantil Valenciano*, 29 de julio de 1928.



y desde un palquillo pequeño presenciaban padre e hijo las representaciones.

Allí se reunían los que se puede decir que formaban por entonces la aristocracia de los aficionados.

Don Elías Martínez, dueño de “La Teneria Valenciana” y luego famoso empresario de nuestro teatro Principal, desempeñaba admirablemente el repertorio de don José Valero, y en “El avaro”, “Guzmán el Bueno”, “El maestro de escuela”, “Del dicho al hecho” y demás obras, que aprendió viendo representar a tan eminente actor, es fama que llegaba en ocasiones a igualarle.

Don Joaquín Márquez hacía las comedias predilectas de don Julián Romea, y José Peydró (perdón si también me ocupo de mi padre) las obras que en años anteriores representaban los graciosos Esteban del Río y Sánchez Albarrán y las que en aquellas temporadas formaban el repertorio de Perico García y don Mariano Fernández.

Se distinguía en “Un paseo a Beldam”, “Don Esdrújulo”, “El tío Conejo metiendo la cara en barro”, en los sainetes de don Ramón de la Cruz, en el pasante de “El maestro de escuela”, y sobre todo en algunos papeles serios, como el Nuño de “Guzmán el Bueno”. Estas últimas aún se las ví representar siendo muy niño.

Al lado de estos tres que figuraban como directores, también se destacaban por sus buenas condiciones para la escena José Pérez, autor de “¡Viva el lujo y fora penes!”; don Ernesto Merló, que siguió luego la carrera diplomática, desempeñando varios consulados; don Pedro Lechón, encargado de los papeles de Galán joven, estudiante de medicina y después famoso médico del Hospital, y por último Eduardo Barreda, el único que de allí salió para actuar en los teatros de Valencia, de los que fue durante muchos años el galán joven obligado.

Como actrices se distinguieron Pepa Sierra, madre del pintor escenógrafo Ricardo Alós; la Badenes y la Pepita Adelantado.

Del teatrillo de “La Bocha” procedían también Federico Gutiérrez, Francisco Troyano y la Rosa Sancho. De “El Odeón”, Pascual Alba, padre de las eminentes Irene y Leocadia, y Manolo

Llorens, el actor cómico predilecto del público valenciano y mantenedor durante largas temporadas del teatro de nuestro inmortal sainetero Eduardo Escalante.

¿Y a qué seguir? Con lo dicho basta para dar una idea de la importancia que en Valencia han tenido los teatros de aficionados, y como de ellos me he de ocupar extensamente en algunos capítulos de estos “Recuerdos”, hago por ahora punto, y voy directamente al asunto primordial de estos renglones.

Allá por al año 1881, en la calle de Libreros, y en el local donde hoy se halla instalado el Centro Escolar y Mercantil, tenía abiertos sus salones la Sociedad recreativa EL Iris, de la que era presidente el distinguido autor dramático y secretario del Excmo. Ayuntamiento don Antonio María Ballester. Dicho señor, que aparte de su gran cultura, tenía grandes iniciativas, ideó un medio para reunir gran número de socios y que la cuota les resultara casi gratis, o por los menos con una gran economía. Se concertó con los principales comercios y tiendas de comestibles de la capital y formó una especie de cooperativa, que a cambio de unos “bonos” que se entregaban a los socios de El Iris adquirirían éstos con grandes rebajas todos los artículos y productos de los establecimientos concertados.

En el piso alto de la Sociedad estaban instaladas las oficinas, los billares y el café. La planta baja constaba de dos magníficos salones. En el primero, en forma de rotonda, se celebraban veladas literarias y conciertos. En el segundo, de gran capacidad, con un bonito teatro, cuyo escenario estaba dotado de magníficas decoraciones, se verificaban las representaciones teatrales.

Alguno de los aficionados de aquella época podía competir con los profesionales y hasta les aventajaban muchas veces.

Procedían en línea directa de aquella pléyade de verdaderos artistas, que aunque dedicados de ordinario al comercio y a la industria, entretenían sus ocios representando comedias y zarzuelas en teatritos caseros o en los salones del Liceo, La Confianza o La Fábrica.

De los que arriba he mencionado, eran dignos sucesores y discípulos la mayor parte de los que formaban la sección del teatro de El Iris.

Antonio María Ballester, que además de escribir para el teatro obras tan aplaudidas como “Un pacto con Satanás” y “El agua de San Prudencio”, figuró también como uno de los mejores aficionados de su tiempo, tenía gran orgullo en que las obras que se representaban en la Sociedad que presidía tuvieran la interpretación más acabada, y pronto reunió en El Iris a la flor de los jóvenes que con mayor acierto y entusiasmo rendían culto verdadero a la diosa Talía en la ciudad.

Vicente García Valero, que aunque empleado en las oficinas del gobierno civil, había hecho ya algunas campañas como profesional, acaudillaba aquellos huestes.

A su lado Pepe García (hijo del que fue afamado actor Perico García), José Peydró (hijo), Bautista Sánchez, Vicente Bueso (que luego fue eminente barítono de la Zarzuela), Paco Alfonso, las hermanas Marzal, excelentes actrices y cantantes; Amparo Blasco, Trinidad Gil, la Rodríguez, algunos más que ahora escapan a mi memoria y el que esto escribe, que figuraba como pianista de la Sociedad, formábamos el cuadro de compañía de El Iris.

García Valero, que también tenía sus pujos de autor, había escrito una zarzuelita en prosa, titulada “Agradar es el propósito”. La obrilla no carecía de gracia, y Valero, que en sus comienzos no pudo nunca hacer una redondilla, acudió a mí para que le verificara los cantantes y le pusiera música. Enjareté unos numeritos como Dios me dio a entender, y a los pocos días se leyó en El Iris, procediendo al reparto de papeles. El asunto se reduce a dos cómicos sin contrato que están pasando las de Caín en una casa de huéspedes. La patrona les anuncia la llegada del empresario de un pueblo cercano a Madrid, que busca compañía para su teatro.

Los pobres artistas pasan mil apuros para poderle recibir.

Improvisan un sofá con unas sillas y las colchas de la cama, y vistiéndose uno de ellos de mujer (pues sólo tienen un traje para los

dos), lucen allí ante el empresario sus habilidades cómico-lírico-bailables hasta conseguir que les contrate.

La cosa resultaba peligrosa, aún tratándose de representarla en un teatro de Sociedad, porque las “astracanadas”, tan en boga y corrientes hoy en día en el teatro, suponían entonces un atrevimiento, que se traducía en falta de respeto al auditorio. Vestirse un cómico de mujer y bailar un “paso a dos” sobre las tablas era tan bochornoso para el artista como para el público, que sólo toleraba tales desahogos en las funciones de “Inocentes”.

Pepe García no pasaba de ser un mediano aficionado. Si la gracia que derrochaba entre nosotros la hubiese tenido cuando pisaba la escena, su padre Perico y sus tíos Pepe y Domingo no hubieran servido para descalzarle.

A él se le repartió el papel de “bailarina”, y fue cosa de verlo que nos hizo disfrutar durante los ensayos.

El Iris se trasladaba durante la temporada veraniega al “Skating-Ring” de los jardines del Real, y en aquel teatro se estrenó nuestro juguete con el aplauso de “nuestras familias” y “amigos”, que eran la mayor parte del público que asistió a la representación.

Pasaron más años, y García Valero fue contratado para actuar en el Circo Colón, un bonito teatro de estilo árabe, situado en la calle de Colón (la única construida por entonces para ensanche de la ciudad), frente a la antigua Fábrica de Tabacos, hoy Palacio de Justicia.

Era propietario y empresario de aquel Circo el distinguido abogado don Juan Reig, el cual encargó de su adorno al notable pintor y atrecista de teatros don Vicente Arambol, que revistiendo las columnas con cartón piedra, y haciendo primorosos arcos y arabescos, convirtió en una copia de la Alhambra el coliseo. Allí acudía yo muchas noches a visitar a Valero, cuando una de ellas, al penetrar en el cuarto que ocupaba en el escenario, me recibió con el siguiente discurso:

“Amigo Vicente: esto son 25 duros. 500 reales contantes y sonantes. Estos 12 duros le pertenecen- añadió poniéndome los en la

mano-, y estos otros 12 duros son los míos. Ahora, según la cuenta, sobra un duro, que está aquí, y que nos cenaremos esta noche cuando acabe la función”.

Hoy no es posible que cenem dos personas por cinco pesetas; pero en el año de gracia de 1883 se podía correr una juerga y sobrar aún dinero.

Al terminar el espectáculo, y cuando le supliqué me dijera de dónde procedía aquel “tesoro”, me contestó muy grave: “Ya lo sabrás cuando cenemos”.

Desde el Circo Colón, por el Parterre y la calle de las Barcas, nos dirigimos al teatro Principal.

Casi frente a nuestro primer coliseo (que entonces formaba una pequeña plazoleta) se destacaba el escaparate de una modesta casa de comidas titulada “La Ramona”. La tienda estaba destinada a pastelería y el piso alto al comedor. Subimos, y ya instalados en una de las mesas pequeñas, apareció el hijo de la Ramona, un señor muy simpático que tenía a su cargo el servicio del “restaurant”. El precio del cubierto ya lo sabíamos de memoria. Por seis reales tres platos y postre. Estos se componían de una tortilla, un guisado de carne o un bistek y un pastelillo para final.

Hay que advertir que el vino estaba comprendido en el cubierto, y que después de las comidas se presentaba Visantet, el hijo de la Ramona, y aún solía obsequiar a los amigos y parroquianos con una copita de licor, preguntando con aquella sonrisa que le caracterizaba: “¿Han comido bien los señores?”.

Aquella noche, como el personaje de la comedia que “Todo lo arreglaba con un napoleón”, nosotros cenamos, tomamos café, dimos propina, y aún nos sobró entera una peseta.

De sobremesa me aclaró García Valero aquel misterio.

Por aquellos días había llegado al teatro de la Princesa la compañía de Ventura de la Vega, en la que figuraba como representante, y creo que también como parte de la empresa, un señor llamado don Emilio Martínez.

Dicho señor, que era amigo de García Valero, había comprado la propiedad de “Agradar es el propósito” con la idea de que durante la temporada se estrenase.

-¡Ya ves - me decía Valero- si hemos hecho mal negocio! La obrita, si llega a representarse, no pasará de la primera noche, y en tanto a nosotros ya no hay quien nos quite estas pesetas.

La cosa llegó a formalizarse. Empezaron a los pocos días los ensayos en la Princesa, y por fin se anunció el estreno para la noche del 15 de diciembre de 1883.

En la imprenta de “El Avisador Valenciano”, que regentaba mi hermano Pepe, y en la que se imprimían los carteles y programas de casi todos los teatros de Valencia, estaban extendidos y colgados en unas cañas para secarse los del teatro de la Princesa.

No era ilusión. Allí decía en letras de molde “Agradar es el propósito”<sup>103</sup>.

#### **4.3.3. Los aficionados. Agradar es el propósito (conclusión)**

“Sentí que una emoción desconocida me embargaba, un miedo enorme se apoderó de mí y salí huyendo de la imprenta como si acabara de cometer el más tremendo de los crímenes. Aquella tarde en mi Peña del café Suizo, formada casi toda de maestros muy conocidos, se presentó un señor muy simpático, vestido al estilo de la huerta. Era el presidente del Casino de Sollana, uno de los pueblos más ricos de nuestra Ribera, y llevaba la misión de buscar unos profesores para dar en el Casino dos conciertos.

Fueron designados el pianista del Suizo Agustín Payá, el barítono Facundo Domínguez, el tenor Eugenio Amorós y el que esto escribe. Yo acepté gustoso, pues estar ausente de Valencia aquellos días me evitaba la tentación de asistir al estreno de “Agradar

---

<sup>103</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Los aficionados: Agradar es el propósito*. En *El Mercantil Valenciano*, 5 de agosto de 1928.

es el propósito”, y sobre todo al escándalo que yo creía había de acompañar la representación.

Encargué a mi hermano que asistiera al teatro para darme detalles del estreno, y salí para Sollana. En el viaje comuniqué a mis compañeros los temores que abrigaba acerca del éxito de mi zarzuelilla.

Al día siguiente, durante el concierto del Casino, los aplausos premiaban con frecuencia nuestra modesta labor.

Yo, encargado de la parte de armónium, tenía a mi lado al simpático pianista Payá, el alcoyano más gracioso que he conocido. Cuando más abstraído me encontraba, la voz de “Agustinet” tronó a mo oído estas palabras: “Así tot son aplausos, pero a estes hores en Valensia t’estarán bufant en el teatro”. Inútil es decir que aquella noche no pude pegar los ojos.

Terminado mi compromiso, regresé a Valencia, y antes de subir a mi casa, me detuve en la imprenta a enterarme por mi hermano de la suerte que había corrido el despropósito.

- Mira – me contestó señalando unos carteles que estaban colgando de las cañas:

“AGRADAR ES EL PROPÓSITO”, Gran éxito.

Así decía el cartel con gruesas letras.

- ¿Pero es posible – añadí - que haya un público que tolere tal esperpento?
- Pues no sólo lo ha tolerado, sino que se ha aplaudido de lo lindo. Durante toda la representación no cesaron las carcajadas. Se aplaudió el sofá que se improvisa con unas sillas y una colcha. Se aplaudió la aparición de la “bailarina” y se repitió el “paso a dos”. Cada vez que los cómicos invitaban al empresario a sentarse en el sofá, se tiraba el público de risa.

No quise oír más. Creía que aquello era una broma pesada de mi hermano y luego acabé por convencerme de la realidad de sus palabras.

La obra fue representada por Ventura de la Vega, Manuel Serrano, Francisco Huarte y Jacinta Cruz.

Se dieron de ella un número de representaciones, que para aquellos tiempos era verdaderamente extraordinario. Ventura de la Vega siguió poniéndola después en las capitales donde actuaba; la estrenaron más tarde otras compañías, y por fin llegó a ser el caballo de batalla de los aficionados, pues debido a su poco reparto y a las facilidades para ponerla en escena, llegó a quedar de repertorio.

Aquel fue el gran negocio que hicimos los autores. Escapar de un fracaso casi cierto.

El comprador, arriesgando sólo 25 duros, llegó a ganar algunos miles de pesetas; los autores nos contentamos con doce duros cada uno. Yo creo realmente que estuvimos bien pagados.

Aquella cena inolvidable, que aún recuerdo con emoción, salpicada con la gracia inagotable de mi colaborador, fue paga más que suficiente para mis pobres pretensiones.

“Agradar es el propósito”, estrenado por unos modestos aficionados, fue motivo para García Valero y para mí de medir nuestras primeras armas en la escena. Una amistad de largos años nos unió después, cuando en el curso de la vida y como profesionales luchamos juntos, compartiendo las glorias y fatigas, las alegrías y sinsabores que este engañoso y halagador arte del teatro lleva consigo. Sirvan estos “recuerdos” como testimonio de cariño a la memoria del compañero inseparable desaparecido y como prueba, en fin, de una amistad que nada ha podido truncar más que la muerte<sup>104</sup>.

---

<sup>104</sup>PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Los aficionados: Agradar es el propósito. (conclusión)*. En *El Mercantil Valenciano*, 19 de agosto de 1928.



#### 4.3.4. Las funciones de inocentes (folio nº 3)

“¿Están llamadas a desaparecer las “inocentadas” en el teatro? Yo no sabría contestar a punto ojo; pero a decir verdad, si las funciones de “inocentes” han de quedar reducidas a cambiar de sexo los artistas en lo que a la indumentaria se refiere, como ya va ocurriendo de algunos años a esta parte, y el ingenio y la gracia no acompaña a los encargados de representarlas, valiera más se desterrasen por completo.

Para organizar con fruto esas funciones hace falta mucha autoridad, gran inventiva y sobre todo facilidad para su improvisación.

La mayor parte de las “inocentadas” que más sorpresa han causado al auditorio las improvisaron los autores en el momento de la representación.

Perico García, Ascensio Mora, Arderius, Zamacois, Julio Ruíz, Cerbón, Manolo Rodríguez, Patricio León y Pepe Ángeles han sido los artistas que más se han especializado en este género.

Hoy escasean los cómicos graciosos; las costumbres en el teatro han cambiado mucho, y como el público sabe tanto de las interioridades de la escena como los mismos representantes, se va haciendo difícil entretenerle una noche entera en clase de inocente. La buena fe en los espectadores ha desaparecido por completo, y para que la inocentada surta el efecto deseado es necesario que los que la desempeñan estén familiarizados con el público.

Esto sólo se logra al cabo de largas temporadas de actuación, como sucedía en otros tiempos, y cuando ese público encariñado con sus artistas predilectos acaba por rendirse a ellos con entusiasmo y les consiente las mayores libertades.

Hoy son las temporadas ya tan cortas, que apenas dejan tiempo suficiente para conocer a los artistas. Las bromas sólo entre buenos amigos pueden tolerarse. ¿Cómo es posible aguantarlas de comediantes casi desconocidos que en esa noche se permiten confianzas de gusto más o menos dudoso, y a cargo muchas veces de los menos autorizados de la compañía?

Por lo regular en las inocentadas la gente seria suele escurrir el bulto. Los primeros actores y actrices en las compañías de verso, y el tenor, el barítono y la tiple en las de zarzuela, se creen rebajados en su categoría si toman parte en el espectáculo, y el público tiene que tragarse una función incompleta a cargo del primer actor cómico que se ve obligado a organizarla con las segundas partes, que luchando con el cansancio por el sinnúmero de actos representados durante las Navidades, pasan ensayando el 28 de diciembre un día de perros hasta convertirse en los verdaderos “inocentes”.

¿Cómo es posible en estas condiciones dar atractivo e interés a estas veladas?

Además, ahora estamos todo el año en plena inocentada, desde que el “género astracán” campa por sus respetos en el teatro.

¿Cuántas y cuántas obras que hoy se aplauden, llegando a centenarias en los carteles, hubieran sido protestadas en otros tiempos, en que tales desahogos no se admitían más que en los estrenos llamados de “Noche buena” o en las funciones de “Inocentes”? Los espectáculos en Valencia se desarrollaron durante largos años en medio de la paz más octaviana. El teatro Principal, único coliseo que tuvo la ciudad por espacio de mucho tiempo hasta que se inauguró el de la Princesa, tenía como base un gran abono formado por la aristocracia valenciana.

Los palcos y las butacas de abonados pasaban de padres a hijos, de unas a otras familias, y todo cuanto de notable se exhibía en Madrid y Barcelona desfilaba por la escena de nuestro primer teatro.

Las empresas lo explotaban durante largas temporadas, y el público era extremadamente severo con los artistas; pero una vez admitidos (pues los abonados tenían derecho a rechazar los que no fueran de su agrado), actuaban año tras año en constante roce con el abono, y puede decirse que el teatro se convertía en una gran casa cuya numerosa familia se reunía a la hora de la función para descansar de sus tareas y fatigas.

Funcionaba casi todo el año, y alternaban tres y hasta cuatro compañías completas de ópera, declamación, zarzuela y baile. El

público no tenía más distracción que el paseo de la Alameda, ni otra diversión que las funciones del teatro, y por lo tanto no es de extrañar que la costumbre de celebrar “Inocentadas” encontrara ambiente propicio y ancho campo en nuestro teatro Principal.

Alma de aquellas “Inocentadas” fue un cabo de comparsas llamado “Batiste”, al que aún llegué a conocer siendo muy viejo, y vi representar siendo yo un chico.

Con las anécdotas que de él he oído contar a los actores de su tiempo; mis largas conversaciones con Vicente Valero, cuya memoria prodigiosa le hacía recordar sus muchos hechos, y lo que a mis pobres recuerdos han de ayudar los programas y periódicos de aquellas fechas, creo que podré dar a mis lectores una idea de las “Inocentadas” de aquel tiempo.

Batiste trabajaba en el teatro de la Reina. Representaba una noche “La carcajada”, obra en la que copiaba al gran Valero, y allí acudieron los de “El Pusquelo”, Sociedad que presidía don Pedro del Diestro, empresario del Principal, y formada por la mayor parte de los abonados de su teatro.

En el último acto, y cuando llevan al loco para que vea el entierro de su madre, prendían fuego a una traca que tenían preparada en la reja, y el pobre Batiste, que trabajaba con verdadera ilusión, acababa por descorazonarse, víctima de aquellas bromas tan pesadas.

Perico García, actor cómico que gozaba de grandes simpatías en el público, hacía tomar parte de las “Inocentadas” del principal al célebre Batiste, cuya seriedad contrastaba con las graciosas interrupciones y ocurrencias de Perico.

Su obra de batalla fue siempre “Guzmán el bueno”.

El último acto solía representarse en las “Inocentadas” para que Batiste tomara parte. Un año Perico García se encargó del papel de Nuño, que desempeñó con gran seriedad.

Cuando Batiste, que hacía el Guzmán, le pregunta cómo tenía la paz el pérfido Don Juan, Nuño contesta:

“Perversa como siempre”.

A partir de allí, Perico en todas las réplicas le contestaba:

“Perversas como siempre”.

Como esto no casaba con lo preguntado por Batiste, y Perico continuaba repitiendo “Perversa, como siempre”, el público lo indecible con aquellos contrasentidos.

En otra ocasión fue el gran Antonio Vico el que se encargó del Nuño la noche de “Inocentes”.

Se cuenta que Batiste, que era alpargatero, salió a la escalera de su casa, y ensayando el trágico momento en que dice, arrojando el puñal al enemigo que sitia a Tarifa:

“Toma, allá va, verdugo, mi cuchillo”, tiró una horma de alpargata dándole a un vecino en la cabeza. Éste le denunció, y el suceso dio lugar a que se celebrara un juicio de faltas.

Durante el último acto del “Guzmán”, Vico desempeñó con tanto entusiasmo el papel de Nuño, que las ovaciones se sucedían constantemente, y el público llegó a olvidarse de que estaba presenciando una inocentada.

Batiste también se creció, y como en verdad no declamaba mal, todos seguían con interés la representación.

Llegó el momento culminante. Batiste, que había visto a grandes actores aquella admirable escena, arrojó altivo al campo enemigo su puñal, y después de decir:

“Si arma no tienes para darle muerte, toma, allá va, verdugo, mi cuchillo”, empezó a bajar incierto y vacilante las escaleras de la torre.

Al llegar al último peldaño se echó en brazos de Vico, exclamando con voz ahogada por el dolor:

-¡Nuño!...

-¿Qué vols Batiste?- le contestó Vico con aquella gracia tan peculiar en él.

Inútil es decir que allí se acabó el drama entre el regocijo de los espectadores.

Batiste tenía dos hijas casadas, y los yernos se opusieron a que su suegro siguiera sirviendo de diversión a todo el mundo.

La última vez que Batiste trabajó en el Principal se anunció que tomaría parte un actor muy embatistado. Hizo el último acto de la tragedia “Pelayo”.

Manolo Rodríguez, que empezaba a hacer papeles en el teatro al lado de su padre don Nicolás, se permitió gastarle tales bromas, que tuvieron, por fin que llamarle al orden.

García Valero me refirió hace años una escena de la que fue testigo presencial.

En 1871, el eminente actor don Victoriano Tamayo (hermano del inmortal autor de “Un drama nuevo”), al acabar un día los ensayos quedóse rezagado en el escenario para dar a Batiste instrucciones acerca de las comparsas que necesitaba aquella noche. Cuando éste se retiraba, don Ramón Alós, autor de escena y jefe de la maquinaria del teatro le llamó diciéndole:

-Ven Batiste, quiero que te oiga declamar don Victoriano.

Tamayo le hizo algunas preguntas. Batiste le habló de Latorre, de Valero y de otros actores de su tiempo. Tamayo le dijo en qué metro le gustaba más recitar, a lo que Batiste contestó que “en el de endecasílabos, porque éstos mandaban más fuerza”.

Esta contestación es suficiente para probar que Batiste no era una ignorante.

Declamó el “unipersonal” (así se llamaba entonces el monólogo), “El loco”, y un trozo del “Pelayo”, de Quintana. Cuando Batiste se marchó, dijo Tamayo:

-¿Y de este hombre se ríen? No hay motivo. Declama muy bien. Hace treinta años hubiese sido un buen barba en el teatro<sup>105</sup>.

#### 4.3.5. Las funciones de inocentes (folio nº 4)

“Como curiosidad, y para dar idea de la forma en que se anunciaban aquellas funciones, copiaré íntegro un programa del año 1860, en cuya inocentada tomó también parte del célebre “Batiste”:

#### TEATRO PRINCIPAL

Función para el viernes 26 de Diciembre de 1860.

- Por la tarde a las tres –

Después de una brillante sinfonía se pondrá en escena el interesante drama en cinco actos titulado

#### ANGELA

Terminado con “Baile Nacional”

Entrada General, 3 Rs.

Pequeña función, muy fina (aunque ordinaria para el abono), para el Viernes 26 de Diciembre, 25 de abono, día de todos los actores y actrices de esta compañía, de la empresa y del respetable público que frecuentemente nos honra con sus aplausos.

A las 6, tres cuartos y quince minutos.

1º Una brillante sinfonía.

2º La comedia en tres actos.

#### EL SOL DE INVIERNO

Representada a telón corrido (y no de vergüenza) por cuatro criaturas humanas.

3º La ópera española en un acto corto, que podrá alargarse a voluntad de los concurrentes (siempre que el estiramiento no pase de castaño a oscuro), titulada

---

<sup>105</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Las funciones de inocentes*. “El Mercantil Valenciano”, 19 de agosto de 1928.

## EL TRIPILI DUPLICADO

O séase

### ENTRE COL Y COL LECHUGA

Desempeñada por la primera donna –absoluta- Srta. Unganini y por los tenores constitucionales Sres. Ossoristi y Carciani (D. Perico), siendo secundados en dicha ópera por los partiquinos Srta. Poch y los Sres. Viani y Morelli, los cuales se han encargado de este espartillo (o esparto) de partichelas superiores a sus tesisuras, confiados en la batuta del director de orquesta y demás instrumentos del crimen.

4° Abrazamos la lisonjera esperanza de que a pesar de las tristes circunstancias que afligen a Europa se bailará durante este entreacto alguna cosita.

5° La tragedia en un acto

### MÚSICOS Y DANZANTES

Dirigida por el primer actor D. Pedro García y desempeñada por casi toda la compañía dramática, parte de la lírica y la sección coreográfica, quedando de reserva el director D. Fernando Ossorio para el desgraciado caso de que alguno de los actores se inutilice.

6° y último

En fin: el “Gran Batiste”, que tantos triunfos ha alcanzado en La Carcajada, El Zapatero y el Rol, Guzmán ti Bueno y Edipo, Se presentará a este respetable público con el unipersonal titulado

### ANIBAL

Que será exornado con rumores, todo lo que requiere su interesante argumento y algo más.

Con motivo de la solemnidad del día, el Teatro estará iluminado como todas las noches.

A las 7

Las puertas de S. Vicente, Cuarts y Serranos se abrirán a los de fuera concluida la función, según orden de S. M. el Sr. Capitán general.

Los señores que gusten adquirir localidades con anticipación, se servirán pasar por contaduría a las horas de costumbre.

Valencia.- Impr. De J. Ferrer de Orga, a espaldas del Teatro Principal.

El año 1866, sin anuncio de inocentes, y durante la representación de “Los dos Pedros, o el alcalde de Sardán” (que hasta el último acto se había hecho en serio), apareció en el escenario Perico García gritando: “¡Música! ¡Música!...”. La orquesta atacó la marcha de “Faust”, y los aristócratas Llansol, el marqués del Tremolar, don Daniel Julián, Borso di Carminali, Ferrer, don Andrés Campo y otros muchos abonados de entonces salieron a escena vestidos con los trajes de la ópera, y al hombro los grandes espadones.

Allí se acabó la formalidad. Cuando se bajó el telón, por el agujero empezaron a jeringaros con sus amigos de la platea y las butacas, mientras el público de las alturas veía pacientísimo y en silencio cómo la aristocracia convertía en una juerga casera un teatro público de la categoría de nuestro Principal.

En 1867 se organizó, bien preparada, una función de “Inocentes”. Se representó la zarzuela de Gutiérrez de Alba, con música de Barbieri, basada en un episodio de la vida del bandido José María titulada “Aventura de un cantante”.

En la obra, un capitán de bandoleros detiene una diligencia, entre cuyos viajeros se encuentra un célebre tenor. El capitán ofrece perdonar la vida a todos si el artista canta en su presencia. El tenor, muy ofendido, se niega, y todos le suplican. Después de muchos incidentes cómicos, un andaluz, criado del tenor, se ofrece a cantar, y es rechazado.

El bandido lo representó Antonio Vico. El tenor y algunos otros personajes de la obra corrieron a cargo de los cantantes de la ópera que actuaban aquella temporada.

En muchas de las inocentadas que se verificaron en el Principal durante largos años tomaron una parte muy activa las compañías de ópera, lo que demuestra que los grandes artistas líricos no se creían



rebajados, cuando por proporcionar un rato de distracción a nuestro público se salían del marco donde lucían sus talentos, descendiendo a la caricatura muchas veces.

El año 1863 se puso en escena (sin anuncio de inocentada) la comedia en tres actos y en prosa, arreglada del francés por don Eduardo Rosales para representarse en fiestas de Navidad “Mi oso y mi sobrina”, dirigida por el primer actor don Joaquín García Parreño.

“Un disparate famoso  
que reparto no tenía,  
porque ninguno quería  
hacer el papel del oso”.

En uno de los intermedios se cantó el “¡Miau, miau!”, gran dúo de gatos escrito por el maestro Rossini, y ejecutado por dos grandes comedores de macarrones, llamados “Olivaff” y “Farvaffuff”.

Estos eran el célebre tenor Oliva Pavani y el inolvidable barítono y maestro de canto don Pietro Farvaro.

Se tocó la sinfonía titulada “La mona sensible”, y se bailó la “Jota aragonesa”.

El final del programa decía lo siguiente:

“Ya coneixerá la chent  
que la funsió d’este dia  
per lo bóna mereixia  
mil entraes si no sent.”

Sólo por estos versos podía colegirse que se trataba de una función de “Inocentes”.

Dejemos ya nuestro teatro Principal, y vamos ahora a otras inocentadas más recientes.

Corría la temporada de 1887 al 88 en el teatro de la Zarzuela de Madrid, y al empresario Felipe Ducazcal, de inolvidable memoria, se le ocurrió la idea de amenizar la función de “Inocentes” con algún propósito que proporcionara a los habituales concurrentes a su teatro un rato de solaz y esparcimiento.

El saloncillo de “Jovellanos” era por aquella época el punto de reunión de la flor y nata de los autores cómicos.

El simpático don Felipe penetró una noche en el saloncillo, y sin encomendarse a Dios ni al diablo, procedió a la captura de los que en aquel momento formaban su animada tertulia.

Poco a poco, y con engaños y misterios, fueron todos conducidos a uno de los salones de ensayos de la parte alta del teatro. Una espléndida cena, acompañada de abundantes botellas, estaba ya servida sobre una mesa, en la que junto a cada cubierto había un tintero, lápiz y un montón de cuartillas.

Los autores fueron encerrados allí por Ducazcal, y condenados a no salir hasta tener terminado un propósito que debía estrenarse como “Inocentada” dentro de breves días.

Por entonces los amigos del general Cassola se reunían en su casa a jugar al tresillo muchas noches, y el dinero que se atravesaba en la partida se invertía en décimos para el sorteo de Navidad.

Aquel año la suerte les favoreció con uno de los primeros premios (creo que el gordo), y en Madrid no se hablaba de otra cosa que de la suerte que había cabido a “la tertulia del general”.

“El tresillo del general”. Ese fue el título del juguete que después de una opípara cena, y con los vapores del champagne aún en ebullición, improvisaron aquellos ingenios para verse libres del encierro a que Ducazcal les había condenado.

A la mañana siguiente, las cuartillas pasaban a manos del copista del teatro, y se repartían los papeles.

En aquella inocentada no se desdeñó en tomar parte la plana mayor de la compañía, en la que figuraban Almerinda Soler Di-

Franco, Eduardo Berges, Miguel Soler, Vicente Rueso, Ramón de la Guerra y otros artistas cuyos nombres no conservo ahora en mi memoria.

El maestro Jerónimo Jiménez (ayudado por el autor de estos recuerdos), enjaretó unos trozos de música glosados en números de las zarzuelas más en boga, y “El tresillo del general” se estrenaba con gran éxito el 28 de diciembre del año 1887,

El público no cesaba de aplaudir; pero como los autores se habían propuesto guardar el incógnito (lo mismo que ahora), el telón bajaba y subía sin que nadie se presentara a recibir tantos aplausos.

Por fin, y ante la insistencia de Ducazcal, que dando grandes voces entre bastidores empujaba con fuerza a los que tenía más a su alcance, salió a escena Miguel Ramos Carrión, el autor predilecto de aquel teatro y árbitro durante muchos años de los destinos de la Zarzuela.

Él asumió la representación de sus colaboradores; pero como entre los concursantes a la sala siempre trasciende algo de lo que ocurre en el interior de los teatros, los aplausos no cesaban.

Ramos Carrión volvió a aparecer en escena cogido de la mano de Vital Aza; éste sacó a su vez a Domínguez que arrastró a Javier de Burgos; Burgos sacó a la fuerza a Rafael María Liern, y así fueron saliendo todos, pues en verdad tampoco recuerdo a punto fijo los que colaboraron en la obra.

Sólo faltaba el verdadero autor del apropósito, y comprendiéndolo así los agasajados, obligaron a presentarse en escena a Ducazcal, iniciador y alma de aquel éxito, que recibió del público una ovación tan entusiástica como merecida.

Así terminó el estreno de “El tresillo del general”. ¿Dónde habrá ido a parar aquel libro, que como flor de un día sólo vivió el

espacio de una noche, y en cuyas hojas depositaron en breves horas tanta gracia y tanto ingenio sus autores?<sup>106</sup>

#### 4.3.6. Las funciones de inocentes (folio nº 5)

“La confección y redacción de los programas de “Inocentes” ha contribuido siempre al buen ingreso de la taquilla en esta clase de funciones, y para muchas de las representadas en Valencia los escribieron en prosa y verso Eduardo Navarro Gonzalvo, Eduardo Escalante (hijo), Maximiliano Thous, Vicente Fe Castell, el que esto escribe y algunos otros autores.

No pocos fueron escritos en colaboración, y con tal premura, que se solían improvisar entre los entreactos de la función de la víspera al día de la “Inocentada”, para entregarles al impresor antes de terminar el espectáculo.

Como muestra de aquellas colaboraciones, puede servir el siguiente programa de una de las “Inocentadas” verificado en el teatro de Ruzafa el año 1907.

TEATRO RUZAFÁ  
EMPRESA TEATRAL MODERNA  
Compañía cómico-lírica  
GRAN FUNCIÓN DE INOCENTES  
Para hoy día 23 de diciembre de 1907  
¡OÍDO AL PARCHE!  
¡Pistonuda función de “Inocentada”!  
con cuidadoso esmero preparada,

---

<sup>106</sup>PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Las funciones de inocentes (continuación)*. “El Mercantil Valenciano”, 26 de agosto de 1928.

es la que aquí se anuncia...!  
¿Quién triste quiere estar, ni quién renuncia,  
a cambio de unos cuantos perros chicos,  
a los placeres ricos  
que presta la alegría,  
disipando la melancolía  
que alienten hoy los pobres españoles?  
Adentro, ¡caracoles!  
El programa es muy “súper”. ¡Sobre bueno!  
No hay cosa más hermosa.  
Una función, en fin, dulce y sabrosa,  
“más que la fruta del cercado ajeno”.

## PROGRAMA

1º 35 Representación de la zarzuela en un acto, dividido en cuatro cuadros, en prosa y verso.

## REJAS Y VOTOS

(Segunda parte de “CARCELERAS”)

Esta va en serio, señores  
porque siempre se tropieza  
con los señores autores  
y nos dirán Peydró y Flores  
que estropeamos su plaza.

## 2º GRAN SINFONÍA

Por la orquesta invisible, dirigida por el maestro Lueni.

Este mestre (asó no es guasa)

va fuchint com una bala

del “Teatro de la Escala”,

de la escala ...de sa casa.

si gusta la sinfonía,

se le hará gran ovación

a autor de tan gran valía,

y luego...coronación

por toda la compañía.

3º 2ª representación del pasatiempo lírico en un acto, dividido en dos cuadros, libro de los señores Jackson Veyan y López Silva, música del maestro Lleó, que se titula

## VÁMONOS Y APAGA

### REPARTO

Antonia.....Srta García.

Carmen.....Sra León.

Hilario.....Sr. Campos.

Pepe.....Sr. Martí.

Sapien, en poques rahóns,

que als hòmens duran sinagües

y les dónes pantalons.

4º ESTRENO del cuadro terroritic, de actualitat valensiana, bilingüe,  
lletra y música dels seus autors, titulé

## ELS FANTASMES DEL SOLAR

### REPARTO

El marqués.....Sr. Hidalgo.

El Quijote.....Sr. Palmer.

La monja.....Sra. Bellido.

Un labrador.....Sr. Tomás.

Niños, hombres y mujeres.

Asó es una inosentá

Feta de presa i corrents,

Y sería una porcá

Que ferem una empastrá

Y no agradara a la chent.

No podem dir lo qu´ham fet

Ni podem donar més señes.

Sapien no més, en secret,

Que hiá allò de: “Batistet...

nugat bé les espardeñes,”

## 5° LAS NUEVAS ARGENTINAS

6° 1ª Representación de la zarzuela en un acto, dividido en tres cuadros, original de los señores López Silva y Pellicer, música del maestro Valverde, titulada

SANGRE MOZA, sangre azul,

Sanc de horchata, sanc en seba,

Y si encara es poca sanc,

Sanc...en la escaleta.

Com es llarga la funsió

y sería una desdicha

pagar la multa, el teló

baixará a les dotse y micha.

Ya habrán ustedes visto

que es variada

la función de “Inocentes”

que se prepara.

Con que, señores,

a comprar un asiento

de los mejores,

a las ocho menos cuarto

Butaca de patio con entrada, 2'30 ptas.- Entrada general, 75 cts.

El timbre del Estado y municipal a cargo de la empresa.

NOTA. Los señores concurrentes que tengan coche pueden avisarlo a las doce y media en punto; los que no lo tengan no es necesario que lo avisen.



La Compañía de Tranvía, en obsequio a los concurrentes a esta función, ha dispuesto que por una sola vez, y como caso extraordinario, el servicio de tranvías sea hasta las 8 en punto menos 1 minuto de la noche.

Se ha conseguido que hasta una hora después de terminada la función no se cierren las puert de Quart y Serranos.

El apropósito titulado “Els fantasmes del solar, o les coses de Valensia”, tuvo un éxito tan grande como merecido.

Vicente Fe Castell, que en su gracioso sainete “Les viudes de la plaseta” y en la revista “Portfolio de Valencia” ya había dado pruebas de ser uno de nuestros primeros autores valencianos, reverdeció sus laureles improvisando un cuadrito de revista, que aunque de cortas proporciones, hizo pasar un rato delicioso a la concurrencia con las alusiones políticas y la pintura de personajes conocidos.

La obra, versificada con gran soltura y salpicada toda ella con chistes de buena ley, tuvo que representarse muchas noches, y proporcionó grandes aplausos a los artistas.

En la coronación del busto del primer actor y director de la compañía Patricio León, se ejecutó por la orquesta del teatro un gran himno, y a continuación leyeron los artistas varias composiciones en verso como homenaje al “inocente” don Patricio.

Sólo he podido encontrar entre mis papeles los borradores de las cuatro que me tocó escribir, y que fueron admirablemente leídas por Pilar Martí, Ramón Hidalgo, Ernesto Lorente y Paco Tomás.

La seriedad de los actores contrastaba con los gestos e interrupciones de Patricio León, que con la cara blanqueada y asomando el busto por detrás del pedestal tuvo al público en continua hilaridad hasta la terminación del homenaje.

## AL GRAN LEÓN

Yo no sé si valgo algo;  
Pero algo y aún algos diera  
De lo poco que yo valgo  
Por ser algo más que Hidalgo  
Y cantarle por doquiera.

¡Dante, Petrarca, venid!  
¡Zorrilla, Hartzenbusch, llegad!  
A mis ruegos acudid;  
Dadme la fuerza de un Cid  
Y mi frente iluminad.

León, tu gracia ensalzar  
por todo el orbe quisiera;  
mas, ¿Qué se puede esperar  
de un Hidalgo de “gotera”  
que ya no puede cantar?

De mi amigo Reverter  
quisiera la inspiración;  
mas ya que no puede ser,  
¡Viva San Visent Ferrer!...

¡Viva Patricio León!

A LEON

Huí la musa valensiana,  
la que son front engalana  
en les flórs que Deu li envía,  
ve en lo cór plé d'alegría  
a cantarte molt ufana.

Huí te porta hasta así dins  
a tú, el primer dels primers,  
les róses del seus chardins,  
el cant dels sus teulains  
y el frut dels seus taronchers.

Huí com prémit al trevall  
y al mérit de ta persona,  
trevallant molt y a destall  
t'ha teixit esta corona  
feta de cabeses d'all.

Este present no desdeñes  
de la que t'el dú en un vól,  
pues fá un rato, per més señes,

que “a la vora d’un sequiol  
m’ha deixat les espardeñes”.

Tinc presa. Dam un abrás.

La musa me riñ si tarde  
y m’espera en el Parnás.

Si en vols més, “para el cabás,  
que allá en les sebes t’aguarde.”

#### A PATRICIO LEON

Oscuro poeta  
sin numen ni astro,  
¿qué puede decirte  
mi son lastimero?  
Si al sol yo robara  
su disco de fuego,  
al mar sus murmullos,  
al monte sus ecos,  
su aroma a las flores,  
su calma al silencio,  
y trinos al ave,  
y brisas al viento,  
y luz a la aurora,

y al sastre algún terno,  
decirte podría  
teniendo todo eso  
que tú eres Patricio  
atroz, grande, inmenso;  
que tienes donaire,  
que tienes talento,  
que tienes camisas,  
gabanes, chalecos;  
mas no tengo flores,  
ni brisas, ni fuego,  
ni luces, ni aromas,  
ni trinos, ni ecos,  
ni canto un pepino,  
ni valgo un pimiento,  
ni tengo ya lira,  
ni tengo dinero,  
y así es imposible  
decir lo que alentó.  
No puedo, Patricio.  
No puedo, no puedo.

AL GRAN PATRICIO

León: causas admiración

Tu talento sin segundo.

Eres asombro del mundo.

Eres inmenso, León.

Ni Lope, ni Calderón,

Ni Velázquez ni Murillo,

Dieron a su patria el brillo

Que con tu nombre le das.

LEON

Dios te lo pague Tomás.

¡Eso son versos, chiquillo!

TOMAS

Hoy aquí Apolo y Talía

Sus ricas galas ostentan,

Y a ensalzarle se presentan

La música y la poesía.

Hoy llega por fin el día

De elevarte a tal altura,

Cual ninguna criatura

Nunca se pudo elevar.

LEON

Ya podías acabar,  
Que me cansa esta postura.

TOMAS

De los pueblos a través  
Tu fama saca de quicio,  
Y eres Patricio, un Patricio  
Que vale lo menos tres.  
Los artistas a tus pies  
Te ofrecen con sumisión  
Estos laureles León,  
Que en mil obras has ganado.

LEON

El laurel al estofado,  
Y que bajen el telón.<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Las funciones de inocentes (continuación)*. “El Mercantil Valenciano”, 9 de septiembre de 1928.

#### 4.3.7. Las funciones de inocentes (folio nº 6)

Muchas de las inocentadas representadas en los teatros tenían por objeto, aparte de entretener al público más o menos ingeniosamente, el proporcionarse sorpresas los artistas mutuamente, dándose alguna inocentada de telón a dentro en el momento de la representación, o preparándola alguno con premeditación y alevosía, sin que pudieran los compañeros enterarse.

Con dos de ellas, que dieron motivos de expansión a la gente de la farándula, daré fin a estos capítulos que ya irán resultando muy pesados para el público, y al que pido perdón por su mucha bondad y su paciencia.

En Alicante, allá por el año 1889, me encontraba dirigiendo la compañía de zarzuela del teatro Principal. El maestro don Pablo Gorgé, padre de esa familia de artistas que luego durante muchos años ha contribuido con sus esfuerzos a sostener el género grande en el teatro, figuraba como violín concertino de la orquesta y otro maestro director.

Paseando un día juntos por la “Explanada”, íbamos pensando al mismo tiempo en preparar la función de Inocentes, cuando Pablo me dijo con aquella cachaza y gravedad que tanto le caracterizaban:

- ¿Por qué no haces tú esa noche un papel de las zarzuelas y yo me encargaré de dirigir?
- No tengo inconveniente – le contesté -; pero a condición de que tú cantes también en la misma obra.
- Hecho – contestó Gorgé, que gastaba muy pocas palabras.
- No te creo – añadí.
- ¿Apuestas algo? – dijo, poniéndose más serio que de costumbre.

Yo le interrumpí con aquellos versos tan conocidos:



“Por verte a ti torear

Doblará Ginés la apuesta.”

- Pues no hablemos más del asunto – añadió -; mi hermano Ramón se encargará de dirigir la orquesta y acompañarnos al piano en los ensayos.

Ramón Gorgé, padre de Milagritos Gorgé, aquella eminente tiple en miniatura que recorrió Europa dando conciertos, ocupaba la plaza de primer fagot en la orquesta, desempeñando al mismo tiempo el cargo de maestro de coros de la compañía.

De la dinastía de los Gorgé, de aquella familia de músicos notables, de excelentes instrumentistas y habilidosos constructores y restauradores de instrumentos, pienso ocuparme extensamente en una crónica. El abuelo era al propio tiempo que timbalero de la orquesta, guardarropa del teatro. Su maña para construir objetos de guardarropía era proverbial, y hasta para su uso llegó a construirse un contrabajo y un piano. Nada le arredraba.

Con cortezas de calabaza, que dejaba a secar cuidadosamente, hacía instrumentos de cuerda de una rara y pasmosa sonoridad.

Sus hijos no le fueron en zaga. Pablo uso en condiciones uno de sus violines de añadirle otro bordón, y ejecutaba, valiéndose de las cinco cuerdas, los pasajes solos de viola cuando ésta faltaba alguna vez, supliendo también al clarinete bajo, a la tercera y cuarta trompa y a otros instrumentos en las armonías y acordes que en la orquesta quedaban incompletos. Ramón se construyó un magnífico armónium con gran número de registros; Pepe, después de ejercer algunos años como profesor de contrabajo, llegó a tal altura como timbalero, que ocupó los primeros puestos en el teatro Real y en la Sinfónica de Madrid.

Su taller de reparaciones de instrumentos de cuerda no tiene rival en la corte, y Miguel, trabajando a su lado, lleva camino de sustituirle dignamente.

Paco dirigió en Alicante varias bandas, y fue el alma de la orquesta mucho tiempo.

De los nietos no hay que hablar, pues aparte de la celebridad de Milagritos, recientes están los triunfos que han logrado como cantantes Ramona y Concha, y los que en la actualidad está alcanzando artista de tantos méritos como Pablo.

Pues como iba diciendo, la cosa llegó a formalizarse.

Después de darle muchas vueltas al repertorio, escogimos “El hombre el débil” por la facilidad del reparto, pues sólo tiene tres personajes, y de acuerdo con Eloisa Echavarri, que era la tiple cómica de la compañía; del apuntador y de Ramón Gorgé, empezamos sin que nadie se enterase los ensayos. Todos los días, después de cumplir los deberes que impone la “tablilla”, y cuando los artistas desfilaban del teatro, nos reuníamos los cinco, y con gran misterio, como si se tratara del complot más terrorífico, nos dirigíamos al salón de coros, donde pasábamos la obra. Pablo Gorgé se encargó del papel de Pascual, el bajo cómico, y yo del tenor cómico Luciano.

Llegó el día señalado, y uno de los números del programa de la “Inocentada” estaba redactado en estos términos:

“La bonita zarzuela en un acto titulada

### DEBILIDADES DEL HOMBRE

En la que harán su primera salida dos nuevos artistas, que aunque desean guardar el incógnito, pueden averiguarse sus nombres y apellidos combinando las siguientes letras.

### ODAPLOGREJEPVOYNDICNEET

La compañía, que había ensayado la “Inocentada”, se vio sorprendido con un número del que nadie tenía la menor noticia, y aunque hicieron mil combinaciones, no pudieron descifrar aquel enigma.

Momentos antes de empezar la representación, se presentó un señor en el escenario preguntando por mí. Lo hice pasar al cuarto de la dirección, y al preguntarle qué es lo que deseaba me contestó.

- Ver si tú me conocías porque mi familia tampoco me ha conocido.

Era el maestro Gorgé, que se había afeitado barba y bigote, y por primera vez se presentaba sin los lentes, sus compañeros inseparables, que tanto le caracterizaban.

Nos encerramos en un cuarto preparado al efecto. Gorgé se vistió un traje burdo de la sastrería, y para completar el tipo del criado palurdo de la zarzuela, se agrandó las cejas con el negro de un corcho quemado y se pintó con colores los carrillos.

Aquellos toques acabaron de desfigurarle hasta el punto de que al levantarse el telón y aparecer sentado a la mesa tomando una taza de café, acompañado de Tecla la criada, ni el público ni los mismos artistas, que llenos de curiosidad atisbaban entre bastidores, pudieron darse cuenta de quién era aquel personaje.

Pasaron los primeros versos del diálogo, y al llegar donde dicen:

- Yo que estaba en Alcobendas manejando el azadón.
- Y te encuentras de repente...
- Más holgado que un prior”.

La orquesta reconoció a su compañero y un murmullo de sorpresa, que se corrió pronto a la sala y trascendió hasta el escenario, dio motivo al primer aplauso de la noche.

Es Pablo, se decían todos por lo bajo, y como Pablo era tan conocido y popular en Alicante, no abría la boca para decir algunos de los chistes de la obra que no le demostraran sus paisanos el gusto con que todos le escuchaban.

Pasaron las primeras escenas; cantó Eloisa Echevarri su primer número de música, y el público empezó a sentir deseos por conocer al otro debutante.

Mi aparición en la escena vestido como de ordinario y con “mi misma cara” fue recibida también con un aplauso, y he de confesar que las muestras de aprobación que merecí durante algunos pasajes de la obra, más que a mí, eran debidos a muchos detalles que yo había

copiado al gran Ascensio Mora, que en el papel de Luciano de “El hombre es débil”, no tuvo rival en el teatro.

Llegó el dúo de Pascual y Tecla, y al iniciarse el baile de la pareja y decir Pablo:

“Por el vicario  
con su solana,  
halla mi cuerpo  
Vito y Tirana”.

Y darse cuatro palmadillas él, que era la gravedad personificada, empezó en el público a desbordarse la alegría, y los aplausos y repeticiones siguieron en crescendo durante el dúo:

“Te llevaré a Puerto Rico  
en un cascarón de nuez”,

Y en el original terceto:

“El escrito amoroso  
y el otro escrito,  
son de la propia mano  
del señorito”.

La representación de “El hombre es débil” se deslizaba como una seda, pues habíamos estudiado muy bien nuestros papeles; pero como no hay bien que cien años dure, cuando en las últimas escenas llega el momento en que Luciano se pone el delantal, y supliendo a la cocinera en sus faenas va a echar carbón al fuego donde está el puchero del cocido, una terrible detonación, acompañada de un fognazo que llenó de humo el escenario, me hizo dar un salto que de fijo lo hubiera envidiado al mejor de los gimnastas.

El barítono Lacarra había colocado el petardo de un cohete en el hornillo, y prendiéndole fuego al estopín por un agujero practicado en la decoración, nos dio la verdadera Inocentada, acabando de aquel modo inesperado la zarzuela. Pablo Gorgé se dejó crecer el bigote; pero la barba creo que desapareció ya para siempre desde la fecha en que por única vez en su vida representó el papel de Pascual en esa perla del maestro Barbieri titulada “El hombre es débil”.

Allá por los años 1880 al 82, en la Sociedad “Lo Rat-Penat”, instalada por entonces en la plaza del Conde de Casal, ya desaparecida, lugar que hoy ocupa parte del nuevo Mercado, se reunían a cenar la noche del día de “Inocentes” gran número de socios, literatos y músicos la mayor parte.

Entre ellos figuraban Teodoro Llorente, Constantino Llombart, Félix Pizcueta, Jacinto Labaila, Luís Cebrián, Víctor Iranzo, José Bodría, Luís Tramoyeres, Puig Torralba, el simpático cura y notable poeta Arroyo y Almaela, Manuel Penella (padre), José Jordá, el que esto escribe y otros músicos cuyos nombres no conservo en la memoria.

Después de la cena, donde verdaderamente se hacía un derroche de ingenio y reinaba la mayor alegría y fraternidad, se improvisaba una Parodia de “Juegos Florales”, se leían disparatadas composiciones en prosa y en verso, y finalmente se repartían los premios a los agraciados, que recibían de manos del presidente los mejores ejemplares de frutas y hortalizas que se habían vendido aquel día en el próximo mercado.

Uno de aquellos años, no lo recuerdo a punto fijo, recibí la invitación como otras veces para asistir a la cena y leer algún trabajo. Como nada me ocurría a propósito para el caso, ya había desistido aquel día de “Inocentes” de asistir a la cena de “Lo Rat-Penat”, cuando sobre un montón de comedias que mi hermano había dejado en casa sobre una mesa al marcharse después de comer a su trabajo, ví un ejemplar del “Tenorio” de Zorrilla.

La lectura de las primeras escenas fue para mí una revelación.

Una parodia en bilingüe del primer acto de “Don Juan Tenorio”, en que los personajes del drama fueran los tipos callejeros más populares de Valencia (que entonces eran muchos y muy pintorescos), podía sacarme del apuro.

Puse manos a la obra con tal ahínco y entusiasmo, que a las pocas horas ya la tenía terminada, y con el montón de aquellas emborrionadas cuartillas en el bolsillo me dirigí a “Lo Rat-Penat”. Cenamos. Se quitó la gran mesa que ocupaba el centro del salón, empezaron a leerse las composiciones, y al tocarme el turno ocupé mi sitio en el estrado, soltándoles aquella descarga de atrocidades en verso ripioso, que recibieron entre grandes carcajadas, interrumpiendo varias veces la lectura.

Yo era el Benjamín de la reunión. Aquellos padres graves de la literatura acogían siempre con benevolencia todo lo que hacía “Peyronet”, como cariñosamente me llamaban, y una ovación estruendosa resonó al terminar de leer la “Inocentada”.

Apareció Gómez, el conserje de la Sociedad, cargado con una bandeja de plata, y en ella una col descomunal hizo una exagerada reverencia, y entrególa al presidente, de cuyas manos la recibí como premio concedido a mi composición. Los otros premios fueron una ristra de ajos y otros objetos “artísticos” por el estilo, que proporcionaron grandes aplausos a los poetas premiados y que fueron entregados con la misma ceremonia, dando fin con la mayor alegría a una de aquellas cenas de “Inocentes” de “Lo Rat-Penat”.

Rafael Bolúmar y Manolo Taberner, que conocían la parodia, la representaron en el teatro de Ruzafa en la “Inocentada” de 1883, sin nombre de autor y bajo el título de “Al toque de la oración”.

El inolvidable Manolo Lluch Soler, fundador del primitivo semanario “La Traca”, y del que fui colaborador durante algún tiempo, la publicó en forma de folletín, también sin nombre de autor, el año 1885.<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Las funciones de inocentes (continuación)*. “El Mercantil Valenciano”, 23 de septiembre de 1928.

#### 4.3.8. Las funciones de inocentes (folio nº 7)

Pasaron muchos años, y para la función de “Inocentes” del teatro de la Princesa en 1890, le añadí algunas escenas, y escribí el papel de “La Menga” (Doña Inés) para el inimitable actor de carácter don José Ferrando.

Se anunció en los programas con el siguiente título:

“Don Juan y don Luís Begiga,  
o el casament de la Menga,  
o así fan tots coll de figa  
y el dimoni que ho entenga.”

Drama de capa y espasa,  
molt atrevit y valent,  
escrit en molta cachasa  
per un autor inosent  
molt conegut... en sa casa.

#### REPARTO

La Menga (Doña Inés), José Ferrando; Don Juan Treneta (Miséria), Pepe Ángeles; Don Luís Begiga (Gayarrê), Enrique Sánchez; Don Diego (Don Pepito Villalonga), José Talavera; Comendador (Ull de Bóu), R. Zabala; Gaetano, V. Perlá; Avellaneta, Civera; Capitá dels Tróns y Sentelles, Blau; un polisero, Borí; un municipal, Busó; Pésol, Martí; Dátil, Cañet; Anchelet de cornisa, Hurtado; 2º Anchelet, Coll; 3º Ídem, Severino; 4º Ídem, Cabolleta.

Agranaors. Venedors de periódics. Tiracordetes. Maixqueres en caraseta, comparses, etc., etc.

L'acció en Valencia, en la taberna coneguda per “Casa la Torera”.

El mamarracho (pues no se le puede calificar de otra manera) alcanzó un éxito de risa tan grande, que tuvo que repetirse muchas noches, siendo después el final obligado de los lunes populares, en que se daban las funciones a beneficio del público.

“Don Juan Treneta” siguió siempre sin el nombre del autor en el cartel, y aunque gran parte del público quiso averiguar la paternidad de aquel infundio, la consigna entre los que estaban en el secreto era ocultarla a todo trance.

Pepe Sainz, apuntador de la compañía, en vista de los muchos pedidos de ejemplares que le hacían algunos amigos y aficionados, me pidió permiso para hacer copias del libro que vendía a muy buen precio, y luego, copiándola unos de otros, llegaron a popularizarla, representándola en teatritos caseros y Sociedades. ¡Cuántas veces por la calle he oído recitar sus parlamentos a las gentes del pueblo, que bien ajenas a que el propio autor las escuchaba daban rienda suelta a los comentarios más sabrosos!...

El saloncillo de la Princesa (“El Tranvía”, como todos le llamábamos) era por entonces el punto de reunión de los autores valencianos.

Eduardo Navarro Gonzalvo, Ricardo Flores, Eduardo Escalante (hijo), Maximiliano Thous, Cerdá, Vicente Fe, Pont, Sotillo, Trilles, José María López, Pepe Bellver, Fillol, Fayos, Guzmán Guallar, el pintor Legua y otros muchos presididos por el maestro don José Valls, alma y vida de aquellas inolvidables temporadas, alegraban las veladas de “El Tranvía”, sobre todo en las noches de estreno, debuts de artistas y demás acontecimientos teatrales.

No es de extrañar que la representación de “Don Juan Treneta” diera motivo a aquellos autores, la mayor parte gente joven y alegre, para demostrar su buen humor.

A ellos se unieron algunos artistas de la compañía, otros que ejercían cargos de confianza en el teatro, como Pepe Guallart, Vicente Ibáñez, Federico Zaragozá y hasta algunos profesores de la orquesta y amigos o allegados a la empresa.



Más que compañía de zarzuela era aquello una verdadera familia, y unidos todos por igual en los éxitos y las derrotas, en las temporadas de abundancia como en las de penuria, ni se reparaba en el dinero ni nos guiaba otro interés que alcanzar los favores del público, que aún conservaba su buena fe tan proverbial cuando asistía a las representaciones.

ç

La guasa del estreno del “Treneta” comenzó la misma noche de Inocentes, dando orden al taquillero de no pagar la propiedad del apropósito si no se presentaba un recibo firmado por el autor. Yo seguía guardando al incógnito, sin firmar recibos, pero defendiendo los fueros de la propiedad intelectual.

A medida que iban pasando los días se fingían embargos de la taquilla, prohibiciones de la obra por el gobernador; se entabló un pleito entre la empresa y el supuesto autor de la parodia; se simularon escritos al alcalde de Valencia, del rector de la Universidad, del capitán general, del presidente de la Audiencia condenando al autor de la “Inocentada”; se procuraron tarjetas de las autoridades, papel con los sellos de los Juzgados, de la Alcaldía y del gobierno civil; cada noche se inventaba una nueva diablura, y en muchas ocasiones tuve que entendérmelas con policías, municipales y alguaciles del juzgado “auténticos”, que previamente instruidos y enterados de la broma, no me dejaban tranquilo ni un momento.

A todo esto, la inocentada se repetía cada vez con éxito creciente; el maestro Valls presenciaba todas las noches desde un palco interior la representación; los autores me asediaban con sendas epístolas en prosa y verso (no todas publicables, pero graciosísimas), y yo tuve que contestar a toda aquella correspondencia anónima con que me veía asediado constantemente.

Aún conservo un abultado paquete con todos aquellos documentos, de los cuales algunos van ahora a ver la luz por vez primera, aunque para ello tenga que suprimir estrofas enteras y sustituir algunos versos por los que escribieron sus autores, y que de seguro el lector adivinará, por lo mucho a que obliga la fuerza del consonante.

¡Cuántos recuerdos ha despertado en mí su lectura al cabo de los 29 años transcurridos!

Muchos de aquellos amigos queridísimos han dejado ya este mundo. Algunos de los que quedan refrescarán su memoria en este artículo y podrán dar fe de lo ocurrido en aquel tiempo.

En cuanto a mí, sólo puedo dar gracias a Dios que me ha dado vida y salud para contarlo.

Empecé el nuevo año de 1900 dirigiendo al representante de la empresa del teatro la siguiente curia:

A PEPE GUALLART

L' autor de "Don Juan Treneta"

está ya aborrit y fart,  
y me prega que a Guallart  
li escriga yo esta carteta.

Dit autor ha desidit  
ferli saber a la empresa  
que si el públic esta pesa  
no li bufa per la nit,  
sense aguardar mes rahons,  
se la tindreu que tragar,  
obligantvos a pagar  
trenta representacions.

Huí m'ha dit un polisero  
que tú, Ortega y Visentico  
S'enteneu en Federico  
Saragosá el taquillero.

Y com l' autor s' ha enterat  
y la propietat perilla,  
me diu que avise alchusgat  
pera embargar la taquilla.  
No cregues que m' acobarde,  
pues yo lo que dic ho fas.  
ni em fareu pendre el cabús,  
ni més dies ya m' aguarde.  
Dispost estic a la brega,  
que he conegut vostres mañes.  
igual eres tú que Ibañes,  
igual Ibañes que Ortega.  
Ni apuntantme en un canó  
me fareu por, ¡inosenta!  
Dos de chiner del nousenta.  
Per l' autor, Sento Peydró.

No se hicieron esperar los contertulios del “Tranvía”, y en pocos días recibí infinidad de cartas. Las primeras puedo asegurar son de Escalante, Navarro Gonzalvo y Maximiliano Thous. Allá van con mis contestaciones correspondientes:

Teatre de la Princesa:

Representant, contaor,  
conserje o avisaor,  
partisípeli a la empresa  
que ya públic disgustat  
y ensés com una palleta

de vore “Don Juan Treneta”

tantes voltes anunsiat.

Pasá ya la “Inosentá”;

no ya motiu sufisient

pera engañar a la chent

repetini eixa porcá.

Mos han dit que es de Peydró

y que cobra propietat.

Si fora asó veritat,

no la pagaría yo.

con que no la poesen més.

Fásenmos eixe favor,

o bufarem a l’ autor.

Per el públic, UN FRANSES.

(Eduardo Escalante.)

3 enero 1900.

Teatre de la Princesa:

Cuatro versos, fets de presa

escrits a renglón seguido,

dedicados a esa empresa

por un autor ofendido.

Con sorpresa me he enterado

del escándalo y protestas

de ese público, indignado

por cierto infundio estrenado

en estas Pascuas o fiestas.

Y lo que más maravilla  
es que el autor, que no es grilla,  
pasando plaza de bobo,  
más que plagiar haga un robo  
del “Tenorio” de Zorrilla.

Y es claro, los herederos,  
¡Esto es gordo caballeros!,  
han dado parte al juzgado,  
según me han asegurado  
en la plaza de Cisneros.

Dicho está que al infractor  
el peso de nuestras leyes  
le aplicarán con rigor,  
y al fin parará el autor  
en “San Miguel de los Reyes”.

Aunque con astucia y maña  
el incógnito guardó,  
hasta en el Café de España  
se dice que es de Peydró,  
el hombre de la montaña.

Mañana pondré un cartel  
dient que he trencat el llas  
que a ell me unía, per infiel,  
y desde ahora con él  
no estrenaré ya jamás.

(E. Escalante)

4 de enero 1900.

A PEPE GUALLART

Para entregar a “Un francés” y “Un barraquero”

A eixe “francés” mala pata  
que contra mí se desata  
y el nóm oculta a traisió,  
per més que ya’m pensé yo  
de quin personache es trata;  
A eixe qu’es fica en vedat;  
a eixe que insulta amagat  
y valentse de mals michos  
vol satisfacer sos caprichos  
no pagant la propietat.

Al “francés” cara de mona,  
que tanta importancia es dona,  
y al que descubrir no quiero,  
pues “Fransés” y “Barraquero”  
son una misma persona;  
A eixe granuja tunante,  
dígali que yo no aguante  
me trate de eixa manera  
“Mariquita la estanquera”,  
alias Eduardo Escalante.

¿Qué robí el drama sanser  
al gran Sorrilla? Pot ser;  
pero es presís que repare  
qu'ell ha robat a son pare,  
y va solt per lo carrer.  
Que no gaste tanta treta  
si té la consènsia neta,  
pues se vorá en un afronte  
pa dir d'ahon ha tret tan pronte  
“Mil duros y tartaneta”.  
Ya que vol trencar el llas  
no colaborando más,  
que siga con sus errores.  
faré música pa Flores,  
q'escriu bé y te manco nas.  
Esto lo sostengo yo,  
y més que'm coste un milló  
el pleit portaré hasta el fí,  
vorem si pot ell en mí,  
Ooyo puc en ell, PEYDRÓ.

5 enero 1900

TEATRO DE LA PRINCESA

A Guallart, representante  
de una empresa impertinente  
que está “ofendiendo” a la gente

con un cartel insultante.  
¿Hasta cuándo esa empresilla  
falsifica el repertorio,  
abusando del “Tenorio”  
e injuriando al gran Zorrilla?  
¿Quién es el venal autor  
que puso su torpe mano  
en el libro soberano  
de aquel inmenso escritor?  
¿Quién es el infame aloya,  
que con instintos perversos  
aquellos sublimes versos  
sirve con paja a la plebe?  
¡Pronto! Sepamos quién es  
el menguado truchimán  
que está “ofendiendo” a Don Juan  
sin respeto a Doña Inés.

Quiten esa porquería  
que se coló por sorpresa,  
o el cartel de la “Princesa”  
tendrá una mancha sombría,  
que ustedes no lavarán,  
y será eterno el baldón;  
y ahora en nombre de “Don Juan”  
reciban la maldición



de EMILIA PARDO BAZÁN

(E. Navarro Gonzalvo.)

A VICENSO

Conserje del teatro de la Princesa

Com tinc que fer, se fa tart,  
y que arribe m'interesa,  
li suplique que a Guallart  
li entregue asó de ma part,  
pues me corre molta presa.

Amigo Guallart Ahí van  
(y perdona si desbarro)

las quintillas que “Don Juan”  
manda a la Pardo Bazán,  
alias Eduardo Navarro.

Sé que le ayudáis ufanos  
vosotros, ¡pobres enanos!,  
que pronto seréis difuntos  
porque contra todos juntos  
tengo aliento y tengo manos.  
Puedes hacer lo que quieras;  
pero aconseja a esas “fieras”  
que no traten de “ofenderme”,  
porque hombre soy para hacerme  
platos de sus calaveras.

A esto Don Juan se arrojó,  
y lo que él aquí escribió,  
ahora y en mil ocasiones,  
Lo sostiene por riñones  
tu afectísimo PEYDRÓ.

A EMILIA PARDO BAZÁN

Donde las toman las dan

Suprimo estas quintillas por su mucha extensión, y además por no aburrir a los lectores con los muchos escritos en mala prosa y versos ripiosos con que tuve que contestar al turbión de cartas y documentos que todos los días recibía.

Es preferible dejar libre ese espacio para que el público pueda saborear la mayor parte de los que improvisaron aquellos ingeniosos escritores, que atacando unos y defendiendo otros al autor de “Don Juan Treneta”, hicieron agradables durante largo tiempo las inolvidables veladas de “El Tranvía”.

De muchos de estos escritos nunca he podido averiguar la paternidad, ni por la letra (que desfiguraban) ni por el estilo.

Vicente PEYDRÓ<sup>109</sup>.

#### **4.3.9. Las funciones de inocentes: conclusión (folio nº 8)**

La siguiente carta y alguno de los versos atribuidos a las autoridades, podría casi asegurar que son debidos a la retozona musa de Maximilano Thous.

---

<sup>109</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Las funciones de inocentes (continuación)*. “El Mercantil Valenciano”, 7 de octubre de 1928.

## A LA EMPRESA DEL TEATRO DE LA PRINCESA

Querido amigo Guallart.

Ya que eres representante  
de la empresa, te he de dar  
una noticia importante  
que te debe interesar.

Nos disteis la “Inocentada”,  
y por lograr buena entrada  
nos quisisteis divertir  
con una mamarrachada  
imposible de sufrir.

No sé quién es el autor;  
pero haciéndole favor,  
puedo decirte, formal,  
que es sin duda un animal  
de los de marca mayor.

Al público no se engaña  
con burradas como esa,  
ya nuestro silencio extraña,  
pues por respeto a la empresa  
no hemos movido campaña.

La prensa está decidida,  
y vuestra actitud la inquieta,

es, pues, cosa convenida:  
o quitáis “Don Juan Treneta”  
o pegamos enseguida.  
Porque sepas de antemano  
nuestro acuerdo soberano,  
te he prestado este favor,  
“Ramón Díaz”, redactor  
del periódico decano.  
(Maximiliano Thous)

AL INSIGNE AUTOR DE “DON JUAN TRENETA”. –  
ESPAÑA (Valencia)

Muy señor mío y de mi mayor consideración: después de felicitar a usted por el éxito repetido de “Don Juan Treneta”, le suplico me permita traducir al francés dicha hermosa producción, convencido de que aquí en París ha de obtener el mismo éxito.

Con igual pretensión es casi seguro que escribirán a usted los señores Goncourt y Coopel, este último para verterla al inglés; pero yo confío ser el primero en obtener de usted tal gracia.

El señor Didot, empresario de la Gran Ópera, me ofrece 870 representaciones por adelantado, y sólo espero su conformidad para este asunto.

En espera de su grata contestación, y repitiéndole mi felicitación, sabe es de usted admirador y compañero q. b. s. m.

ALEJANDRO DUMAS

París, enero 1900.

(Vicente Escalante)

AL AUTOR DEL “TRENETA”, POR CONDUCTO DEL  
SEPULTURERO

Al muy eminente autor  
que escribió “Don Juan Treneta”  
esta epístola le “espetá”  
su amigo EL COMENDADOR.

Soy el suegro de Don Juan,  
y aplaudo con entusiasmo  
vuestro “Treneta”, ese pasmo  
que los necios silbarán.

Ni Zorrilla, ni Bretón,  
ni Rojas, ni Moratín,  
ni el propio “Sekspir”, ni, en fin,

Moteto ni Calderón  
concebieron de obra tal  
otra hermana parecida,  
porque no he visto en mi vida  
obra tan fenomenal.

Podrá la envidia decir  
lo que quiera en contra suya;  
justo es que la envidia arguya;  
¡ella no sabe escribir!

Yo desde el “sepulcro helado”  
defiendo la causa vuestra;

yo me pongo en la palestra  
francamente a vuestro lado,  
y si mezquina y menguada  
mi fuerza en el caso fuera,  
pensad que mi voz espera  
un grupo de gente armada.  
Contra hombres de tal jaez,  
yo os ayudaré leal:  
¡Viva el autor inmortal!,  
y acabemos de una vez.  
El Comendador.

## EL GOBERNADOR CIVIL DE VALENCIA

### A la empresa del teatro Princesa

“El Treneta” me ha perdido.  
Del todo estoy decidido  
a que la cuestión aborden  
para mantener el orden  
que hoy está comprometido.  
Han hecho ustedes muy mal  
burlando mi tolerancia.  
Les envió a mi especial,  
el jefe de Vigilancia

señor Ruíz del Portal.

MANUEL RUIZ DEL PORTAL

Jefe de Vigilancia de Valencia

Por mandato recibido  
del señor gobernador,  
pido el nombre de ese autor  
que es aún desconocido.

A mí nadie me la pega,  
ni quiero pasar por tonto,  
o le probaré muy pronto  
que conmigo “nadie juega”.

EL CAPITÁN GENERAL DE VALENCIA

A ustedes la mano besa  
y recomienda a la empresa  
que dé ya por terminada  
la vulgar inocentada  
porque tanto se interesa.

Si así no deja contentos  
a díscolos elementos,  
esa empresa es la que pierde,

pues mandaré a los sargentos  
lo mismo que en “La luz verde”.

Díganle al autor, que yo  
probaré mis energías,  
y advierta al señor Peydró  
que en cuestión de “Topelías”  
le gano, pues soy “Moltó”.

- B. L. M al representante del teatro de la Princesa el capitán general  
de Valencia.

#### EL RECTOR DE LA UNIVERSIDAD DE VALENCIA

A esa empresa, que es honrada,  
si ha de ser siempre mi amiga,  
ruego dé por retirada  
la indecencia titulada  
“Don Juan y Don Luís Bejiga”.

Es una gracia especial  
que estimo muy necesaria  
para bien de la moral,  
la “educación integral”  
y la enseñanza primaria.



El rector, etc, B. L. M. al representante de la empresa del T. de L. P. y le manifiesta que en el registro de la Propiedad intelectual no está inscrita la obra “Don Juan treneta”, por lo tanto deben abstenerse de pagar la propiedad hasta que se cumpla dicho requisito.

EL GENERAL SUBINSPECTOR DE LA TERCERA REGION,  
GOBERNADOR MILITAR DE VALENCIA

Comuníquese a esa empresa

Porque lo tenga presente

Que en la orden de la “Orden de la plaza”

se ha dictado la siguiente:

“Quedará sin comer rancho

una semana completa

todo el que al teatro vaya

a ver el “Don Juan Treneta”.

Opino, pues, que ese infundio

debe al punto retirar

si no quiere que le juzguen

por el fuero militar.

ALCALDE DE VALENCIA

B. L. M. a don J. Guallart

Teatro de la Princesa

En un parte me denuncia  
la guardia municipal  
que esa empresa teatral  
en sus carteles anuncia  
una parodia inmoral.  
Y también los concejales  
me han dicho en el Consistorio  
que unas manos criminales  
han deshecho del “Tenorio”  
los versos esculturales.  
Como es una cosa insana,  
por los ucio de ese punto,  
he ordenado esta mañana  
que la “Policía Urbana”  
intervenga en el asunto.  
Si no queda retirada  
hoy mismo la tal función,  
tengo la orden dictada  
para mandar la brigada  
de “higiene” y “desinfección”.  
Sobre todas las cuestiones  
está siempre la “salud”.  
No entorpezcan mis gestiones,

mucha suerte y... expresiones  
del gran Pastor y Canut.

### CEDULA DE CITACION

El juez de instrucción del distrito del Mercado de esta capital, por providencia acordada en el sumario que se instruye por los delitos de falsedad y escándalo público contra el autor de “Don Juan Treneta”, cuyo nombre hasta ahora se desconoce, ha mandado se cite a las personas se expresan a continuación para que comparezcan en dicho juzgado el “día 29 de febrero, a las once horas de la mañana”, con obligación de concurrir al primer llamamiento bajo la multa de “cinco a cincuenta pesetas”, según previene el artículo 175 de la Ley de Enjuiciamiento Criminal, debiendo presentar la copia que se les entregue de esta cédula.

El autor de “Don Juan treneta”. De quien darán razón en el teatro de la Princesa, por haberse perpetrado el delito principal en dicho coliseo.

Juan Garduña.

A DON V. P., SUPUESTO AUTOR DE “DON JUAN  
TRENETA”

Rafael Vidal Soria

Procurador de los Tribunales

Saluda al señor citado  
por la curia del Mercado,  
y después de saludarle,  
se ofrece a representarle

cuando ya esté procesado.

AL AUTOR DEL “TRENETA”

“La Menga”, desde la glória,  
ahon está tranquila y queta,  
al autor del “Juan Treneta”  
li dedica esta Memória.

Fa temps que estic enterá  
de tot lo que pasa ahí  
per un parte que tnguí,  
ahon “Miseria” me ho contá.

Al saber l’extraordinari  
éxit que tingué el “Treneta”,  
li encarreguí enseguideta  
m’el duguera al ordinari.

Llechintlo m’emisioní  
¡qué versos! ¡Es una glória!  
me l’ha deprés la memoria  
desde el prinsipi hasta el fi.  
grasies a tú, el mon traspasa

el meu nóm, que has fet que ixquera  
del cantó de la “Morera”  
ahon venía carabasa.

Tant la tehua fama vola,  
que así dalt els anchelets  
se saben ya els teus veracis  
y els resiten en la escola.

Esto, Inés, ello se alaba  
y no te tinc més que dir,  
que els llixqué San Pere ahir  
y li va caure la baba.

Sé que te volen tancar  
y conspiren contra tú.  
tot enveches, pues ningú  
se pot a tú comparar.

“Guérra al que ante ti se ponga”  
y palo a aquell que s’esmarre,  
y recuerdos a Gayarre  
y a Pepito Villalonga.  
No faltará qui’t defenga,

y sapies que en tot instant  
per tú estar  así pregant  
Inés de Ulloa, “La Menga”.

## DOCTOR LECHON

Señor don V. P. Valencia.

Mi querido amigo: como yo no abandono a los que aprecio en los trances peligrosos, y en la imposibilidad de asistir esta noche al teatro, le escribo para alentarle, si como presumo surge de nuevo el conflicto con motivo de la representación de “Don Juan Treneta”.

Ni las hordas del inspector, ni las amenazas del gobernador ni del alcalde, ni las bayonetas del capitán general deben intimidarle. La razón está de tu parte, y con ella debes llevar hasta el fin la contienda.

Sin embargo, como en este país impera la sinrazón, y pudieran, atropellando el derecho y la justicia, hacer contigo un desaguisado, debes estar prevenido, y por si has de cruzar el charco y te pilla sin fondos te adjunto un talón del “Banco de España de mil pesetas”.

Valor y hasta la vista. Si vas a Or n, telegraf ame, y yo escribir  al cónsul, que es amigo. Tuyo siempre,

Pedro Lechón.

P. D. No te preocupes por la familia.

## GOBIERNO DE LA PROVINCIA

Valencia

Vengo observando con disgusto que la empresa del teatro de la Princesa, olvidando el vigente Reglamento de policía de Teatros, representa una obra titulada “Don Juan”, Don Luís Begiga”, en la que se alude a varias personas de Valencia, que no por desgraciadas son

menos dignos de consideración y de respeto, y atendiendo a que el autor ha dejado de cumplir lo preceptuado presentando en este gobierno con su firma y rúbrica o con la del representante de la empresa y sello de la misma los ejemplares correspondientes, en uso de las facultades que me concede el actual reglamento de Policía de Teatros, he dispuesto se suspendan las representaciones de la citada obra.

Dios guarde a usted muchos años.

El gobernador

R. Díaz Merry

Valencia.

Con esta prohibición se dio por terminado el asunto. Claro es que cuando se fingió el oficio del gobernador ya se había convenido de antemano quitar la “Inocentada” del cartel; pero así quisieron llevar hasta el último momento el litigio, encargándome participara a “mi amigo” el autor el motivo por qué se suspendían las representaciones.

Hay que advertir que “mi amigo” no cobró los derechos de propiedad, y que esa fue la verdadera inocentada.

En Ruzafa, la temporada de 1905 al 1906 la puso en escena la compañía que dirigía Pepe Ángeles, con un excelente reparto, pues aparte de encargarse del protagonista tan aplaudido actor, le secundaron don Ramón Hidalgo, Antonio González (Gonzalito), Paco Tomás, Ernesto Lorente, Martín y Reverter.

Se anunció como en el Teatro de la Princesa y con el comentario que sigue al final del reparto:

“¡Qué drama! Es de lo millor.

¡Qué versos té! ¡Quina trama!

En fí, cóm será este drama

que mor el apuntaor.

Doña Inés, feta un pastís,  
cau en braços de “Don Juan”.  
¡Señor! ¡Qué cosas se fan  
per eixir del compromís!”

En Barcelona la representó también Pepe Ángeles, y últimamente en Valencia en el Salón de Novedades la puso durante algunas noches la compañía del popular actor Manolo Taberner.

Hace pocos años se imprimió por fin en la Editorial Carceler, a condición de que no figurara el nombre del autor; pero el editor puso una nota a continuación del título en forma de fuga de vocales, que dice así:

“Será inosent el guasó  
si el incógnit vol guardar;  
pero churaría yo  
que asó ho podría firmar  
el amic V. S. NT P. YDR”.

Hora es ya de dar fin a esta serie de artículos sobre las “Inocentadas”, pues aparte de la conveniencia de variar los temas que han de seguir apareciendo en estos recuerdos, no debo tampoco abusar de la paciencia del lector.<sup>110</sup>

#### **4.3.10. Figuras del teatro. Gonzalo Cantó (folio nº 9)**

“De vez en cuando, la prensa, como propagadora que hace volar las noticias con la rapidez del rayo, y por todas partes las extiende, nos da cuenta de la derrota de alguno de esos artistas, que después de brillar en la pintura, en la música, en la literatura o en el teatro, cae en el

---

<sup>110</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Las funciones de inocentes (conclusión)*. “El Mercantil Valenciano”, 17 de octubre de 1928



olvido, abandonado, viejo y pobre, sin atreverse a alzar la voz en demanda de protección o de socorro.

Ahora ha tocado el turno a Gonzalo Cantó, a ese poeta fácil, que tuvo su época de esplendor en el teatro, en el periódico y en el libro, y al que ha sorprendido la vejez y la miseria como a otros muchos cantando serenatas a la luna.

Gonzalo Cantó como Pierrot, para cantar, sin acordarse de las ingraticudes de los hombres, sin pensar que el poeta que cruza por este mundo miserable sin más bagaje que sus versos, sus ilusiones y esperanzas, suele llegar al fin de la jornada maltrecho y destrozado, cuando no ha tenido la habilidad de procurarse un modo de vivir que le ponga a cubierto de sus necesidades, o por medio de la política y las influencias se ha dedicado a cobrar del presupuesto.

“El Noticiero Regional” de Alcoy y “El Pueblo” y “Las provincias” de Valencia han publicado estos días artículos a favor de tan eximio artista, pidiendo a la ciudad del Serpis donde nació el poeta (y al que nombró hace dos años “hijo predilecto”), una pensión con la que pueda aliviarse su desgracia.

Mi amistad con Gonzalo Cantó data de largos años, y ella me impone el deber de unir mi voz a la de esos simpáticos periodistas que tanto se interesan porque sea atendida prontamente tan justa petición.

Cantó es casi desconocido para una gran parte de la generación presente, y dedicándole hoy un capítulo de mis “Recuerdos de un músico viejo”, cumplo una deuda sagrada que con él tengo hace tiempo contraída.

Nació el poeta en Alcoy en enero del año 1859, marchando a estudiar a Madrid a los nueve años. Hizo algunos viajes a su tierra, pasando temporadas al lado de su padre; volvió a la corte, y muy joven aún empezó a escribir versos en “La Avispa” con el seudónimo de Gustavo Cantares, que logró hacer famoso en poco tiempo.

Siguió colaborando en “Madrid Cómico”, “Don Quijote”, “Instantáneas”, “Misceláneas” y “El Liberal”.

En un concurso abierto para premiar una obra española, alcanzó el premio con una titulada “Marcián”, a la que puso música don Cleto Zabala, y fue estrenada en los antiguos “Jardines del Retiro”.

En el teatro consiguió ruidosos triunfos. Colaboró con Chapí, Arniches y otros autores de gran renombre. Entre otras obras, estrenó en su primera época las siguientes: “Casa Editorial”, “Ortografía”, “Candidato independiente”, “Las buhardillas”, “La leyenda del moje”, “Las campanadas” y “Los mostenses”.

Recientemente fueron sus más grandes éxitos “El maño”, “El asistente del coronel”, “El Cristo de la Vega”, “La vara de nardos”, “Las lavanderas del Manzanares”, “El celoso extremeño”, “Educandas y dragones” y muchas más que ahora escapan a mi memoria.

El gobierno de Dato le encargó la letra para el himno del centenario de Cervantes; ha publicado un precioso libro de versos titulado “Benaventianas”, y hace pocos años alcanzó el premio en un concurso de la Sociedad de Autores Españoles con “Las hijas del Rhin”. Colaborando ahora en “Blanco y Negro”, “La Esfera”, “Nuevo Mundo” y “ABC” dio al teatro sus últimos estrenos: “Cleopatra”, “Los viejos compadres”, “Aquí todos somos uno” y “Los hijos de Aragón”.

Toledo y Murcia le han nombrado “hijo adoptivo”; ha obtenido premios en muchos certámenes literarios, y ha recorrido España entera improvisando versos, para lo cual posee una asombrosa facilidad.

De aquellos poetas improvisadores que se llamaron Narciso Serra, Pelayo del Castillo, Palacio y Perico Marquina, ha sido un continuador Gonzalo Cantó.

Con lo que él ha improvisado en teatros, peñas de café, banquetes, álbumes de autógrafos y abanicos podrían llenarse algunos libros.

En Valencia, cuando estrenó “El Maño”, le obligaba el público a hablar todas las noches.

Durante veinte representaciones tuvo que improvisar, dando las gracias a los valencianos, cantando la hermosura de las valencianas y las excelencias de esta tierra.

Tal era su facilidad para hablar en verso, que hasta en las interrupciones demostraba claramente que aquellas grandes tiradas de versos eran fruto del momento y no preparadas de antemano.

Una noche de las que en Apolo estaba muy feliz e inspirado en su discurso, un “¡Bravo!” pronunciado por un espectador vino a cortar el hilo de la improvisación.

Entonces, sin inmutarse y dirigiendo la vista al punto de donde había salido la voz, le replicó:

“¡Por Dios!, no me diga ¡bravo!,  
Porque no estamos de acuerdo,  
Y me hago un lio y me pierdo,  
Y si me pierdo no acabo!”

Una gran ovación premió aquel alarde de serenidad y aplomo. Otra vez que le pidieron hablara en valenciano, y cuando por la poca costumbre de expresarse en nuestra lengua, vacilante y algo premioso buscaba consonantes para terminar una estrofa, le gritó uno de la entrada general: “¡Ché, donat presa!”, le contestó:

“De complauret ya tinc ganes.  
De sobra sé lo que vols.  
No es fásil lo que´m demanes.  
Fer versos no es fer buñols”.

En la redacción de “La Ilustración Artístico Teatral”, de la que era colaborador, estaban firmando varios escritores en un álbum destinado a una hermosa y distinguida señorita. El director del periódico, don Juan Bautista Sendra, le presentó el álbum, y después de ponderarle las excelentes cualidades de la dama, le rogó pusiera en él algunos renglones.

Cantó, sin vacilar, improvisó unas cuantas redondillas, acabando la composición con una que decía:

“Y dice mi amigo Sendra,  
Y debe tener razón,  
Que su boca es un piñón  
Y su pie como una almendra”.

Estos versos le valieron la amistad y colaboración de don Carlos Arniches.

En 1808, el Círculo de Bellas Artes de Madrid le encargó la letra de un himno para conmemorar el Centenario de la Independencia.

Estaba en el café con unos amigos, y al manifestarles que aquel mismo día tenía que dirigirse a Barcelona para asistir al estreno de una de sus obras, éstos le amenazaron con no dejarlo marchar si no escribía antes el himno. Cantó tiró de lápiz, improvisando unas estrofas sobre la mesa de mármol del café, y una vez escritos los versos, les dijo puesto de pie y, disponiéndose a salir:

“De ahí los podéis copiar.  
Dejadme salir, ¡malditos!  
Si no os llegan a gustar,  
nunca me podréis negar  
que en mármol quedan escritos”.

El himno se cantó con música del maestro Bretón en la plaza de la Armería, con la presencia de la real familia, del gobierno y las autoridades. El Rey, al felicitarle, le dijo estas palabras:

“Llevas la voz cantante de toda España”.

Cantó vive con una sobrina casada, a la que recogió al quedarse huérfana, y que es madre de un pequeño que siempre se ha criado enfermizo y delicado. En julio del año 1923, el niño se moría, y el

médico les recomendó le llevaran a Galicia, pues de lo contrario no respondía de su vida. Nuestro poeta recogió 67 duros, que eran por entonces todo su caudal, y se dirigieron los tres a Lugo. Pasaron luego a Ribadeo, villa donde entre algunas de las familias ricas estaba la de don Ramón González, un filántropo que dedicaba gran parte de su fortuna a socorrer necesitados, costear becas y ayudar al sostenimiento de algunas escuelas y del Ateneo de la localidad.

Cantó había gastado 50 duros en el viaje, y era para él un problema la estancia en Ribadeo con los escasos recursos con que contaba. Actuaba en la población una modesta compañía de zarzuela, a la que el público había hecho el vacío, y se encontraban sin medios para poder salir se allí. Acudieron a Gonzalo Cantó. Éste les organizó una función con obras suyas, y además de encargarse de venderles gran número de localidades, se ofreció a leer una composición en uno de los entreactos.

Los artistas habían dedicado la función al señor González y a su esposa, una hermosa dama llamada doña corona.

Se llenó el teatro. El bueno de don Ramón les obsequió con un donativo de 50 duros.

Al disponerse a salir a escena el poeta, se presentó la tiple con lágrimas en los ojos, rogándole que después de leer la composición diera las gracias a su bienhechor en nombre de toda la compañía, advirtiéndole el número del palco que éste ocupaba en el teatro acompañado de su esposa.

Hay que advertir que a petición del pueblo se había concedido a don Ramón González la cruz de Beneficiencia.

Gonzalo Cantó, al terminar la lectura de las cuartillas, y después que cesaron los aplausos del público, dirigió la vista hacia el palco consabido, y encarándose con don Ramón y doña Corona, estuvo improvisando décimas durante diez minutos, acabando con las siguientes:

“Por su gran munificencia,  
por todo el bien que usted ha hecho,

estará bien en su pecho  
la Cruz de Beneficiencia.  
Hombre de estricta conciencia,  
a muchos pobres mantiene  
cuando a Ribadeo viene  
con esa noble persona,  
con su esposa, la Corona  
de más valor que usted tiene.

Yo con la lira de Orfeo  
hoy saludo a esa señora,  
a la que usted tanto adora  
y aman los de Ribadeo.  
Por eso mismo deseo  
militar en esta grey;  
usted es oro de ley:  
más el oro no ambiciona  
porque vale su corona  
mucho más que la de un rey”.

La ovación del público al poeta, al filántropo y a su esposa fue indescriptible. La compañía pudo salir de Ribadeo, y Gonzalo Cantó recibió como prueba de admiración del señor González un billete de mil pesetas, con las que atendió a los gastos de su estancia en la villa, y pudo regresar a la corte con su adorado chiquitín restablecido.

En diciembre de 1923 la ciudad de Alcoy le nombró hijo predilecto, organizó fiestas en su honor, banquetes y funciones teatrales, representando sus obras, y como apoteosis final, un homenaje en el teatro Calderón con asistencia de las autoridades, las más altas personalidades de la ciudad y representaciones de todas las clases sociales.

Se pronunciaron discursos, se leyeron poesías en su honor, y por fin recibió de manos del general gobernador de la plaza un artístico y rico pergamino debido al pincel del insigne artista alcoyano Fernando Cabrera, con el nombramiento de “Hijo predilecto”.

Alicante le festejó también en febrero de 1924. La Asociación de la Prensa le obsequió con un banquete, nombrándole por aclamación socio de mérito. También allí estuvo representada toda la intelectualidad alicantina, las autoridades y los corresponsales de algunos rotativos de Madrid y Barcelona.

Como en Alcoy, hubo discursos y brindis, y se le obligó a improvisar. Las cuartillas que llevaba preparadas para el caso le fueron arrebatadas, y tuvo que dar las gracias improvisando una porción de décimas con el pie forzado de nombrar en ellas a todos los periodistas de la localidad.

Cada décima era recibida con un aplauso. La última decía:

“Cuando salga de Alicante,  
la millor terra del mon,  
me deixaré el corazón  
en las playas de Levante.  
De esta tierra soy amante  
por ser un puerto de abrigo,  
y lleno de emoción digo  
me dispenséis el favor  
de olvidaros del autor

y acordaros del amigo”.

Cuando se apagó el ruido de los aplausos; cuando se perdieron los ecos de los discursos y alabanzas, de las promesas y propósitos de proporcionarle al poeta una pequeña pensión que le ayudara en los postreros años de su vida, éste volvió al rincón de su casa de Madrid, donde triste, solo, pobre y abatido, continua luchando con su suerte, perdiendo fuerzas a medida que los años van pasando más y más sobre sus hombros.

Esos banquetes, esos homenajes a los viejos artistas necesitados, no debieran organizarse nunca si al propio tiempo no van acompañados de algo práctico que pueda resolver por lo menos en parte sus más apremiantes necesidades. Cuando la vejez llama a las puertas de estos desheredados del arte, cuando las fuerzas ya no acompañan a estos luchadores, que caen rendidos en el surco, si mayor homenaje que puede hacerse a su talento es aliviarles los últimos años de su existencia, es endulzar sus penas y sus dolores; es procurar que no vengán a acabar sus días en la vergonzosa estrechez de un Asilo de Caridad, donde les tengan de limosna, o en la triste cama de un hospital.

Cantó sigue luchando porque luchar es su destino.

Aún le vi la última vez el pasado mes de junio en su cuarto del Paseo de santa Engracia de Madrid decaído y enfermo, escribiendo versos y versos para los semanarios de la corte, y aún me leyó con apagada voz un hermoso soneto, la última composición tal vez que ha brotado de su pluma, y por su frescura e inspiración demuestra claramente que la lozanía de su peregrino ingenio no se agota, aún en medio de las mayores adversidades y desdichas.

Cantó no tiene hoy más patrimonio que quince duros mensuales del Montepío de la Sociedad de Autores. Esta Sociedad, sus amigos y colaboradores estoy seguro que no han de abandonar al viejo poeta y compañero.

El Ayuntamiento de Alcoy no debe olvidar tampoco al que ha proclamado su “hijo predilecto”.



La tierra de los grandes pintores Cisbert, Sala y Cabrera, la patria de los insignes músicos Jordá, Cantó y Espí, y tantos otros hijos ilustres, que la honran y enaltecen, no debe dejar morir desamparado a su poeta; no debe olvidar a aquel que al final de una larga improvisación exaltando las bellezas de su patria chica y su amor a la madre tierra donde vio la luz, decía con lágrimas en los ojos y la voz ahogada por la emoción:

“Queridísimos paisanos:

Como buenos alcoyanos,

quiero que aquí me enterréis,

no sin que antes me cerréis

los ojos con vuestras manos.”.

Al que pide un pedazo de tierra alcoyana para descansar después de muerto, bien estará se le conceda un pedazo de pan cuando está aún vivo<sup>111</sup>.

Valencia 7 de noviembre de 1928”.

#### 4.3.11. Ruperto Chapí y “La Bruja” (folio nº 10)

“¡La Bruja!” ¡Qué recuerdos despierta en mí todo cuanto se relaciona con tan hermosa obra!

¡Cómo evoca mi memoria ya cansada toda una época de esplendor de la zarzuela!

Autores, cantantes, empresarios, mil anécdotas interesantes que desconoce la presente generación, y con las que podría llenar un grueso libro, bullen y se agitan ante mí, pasando rápidas como los cuadros de un animado cinematográfico.

---

<sup>111</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Figuras del teatro: Gonzalo Cantó*. “El Mercantil Valenciano”, 11 de noviembre de 1928.

Alguna de estas memorias irán apareciendo en otros artículos de mis “Recuerdos”. Hoy me concretaré tan solamente a relatar ciertos detalles referentes a los ensayos de la obra y a la noche memorable de su estreno.

“La Bruja” fue la zarzuela donde evolucionó el admirable compositor don Ruperto Chapí. Toda la gracia y espontaneidad de “Música Clásica”; todo el castizo españolismo de la “Fantasía morisca” y las nuevas tendencias, que ya apuntaban en la partitura de “La Tempestad” y “El milagro de la Virgen”, tuvieron en “La Bruja” su punto culminante en expansión y desarrollo, y la nueva modalidad del maestro estalló rápidamente y con tal pujanza, que desde su aparición en la zarzuela, rompiendo moldes y saltando vallas, marcó a la música española un nuevo rumbo.

La nueva escuela fue el modelo donde estudiaron los modernos compositores españoles, la fuente inagotable donde han bebido a raudales los que a la zarzuela han dedicado sus esfuerzos, y cuantos con tentativas más o menos afortunadas han abordado el campo de la ópera.

Chapí fue el verdadero regenerador de la música en España.

Muerto Barbieri, cuya figura no fue en su tiempo apreciada en todo su valor, a pesar de las joyas que su inspiración y su talento nos legaron, la música zarzuelera anduvo desorientada mucho tiempo, hasta que nuestro llorado compositor, marcando sus verdaderos derroteros, vino a fijar sus formas, elevándola y ennobleciéndola.

Chapí supo, sin embargo, mantenerse dentro del justo medio tan necesario a ese género, que aunque menospreciado por la mayor parte de los mismos españoles, es mucho más difícil de lo que a primera vista se supone.

Gaztambide, Arrieta, Barbieri y Caballero fueron sus mantenedores principales, pero sus formas se iban anticuando, su repertorio estaba ya agotándose de puro conocido, y nadie recogía la verdadera tradición de la zarzuela grande.

Miguel Marqués, con “El anillo de hierro” y “El reloj de Lucerna”, parecía el destinado a sostener sus tradiciones; pero pronto

se vio con claridad que sus obras carecían de esa consistencia que las hace vivir a través de los años, y con la misma fuerza que nacieron, vinieron a morir muy prontamente.

Un compositor de grandes condiciones y talento, el maestro Bretón, consagrado a su bello ideal de implantar la ópera española, se separó del camino que tal vez hubiera sido su fortuna, y pasaba en silencio su calvario, esperando ver realizados sus ensueños.

Por fin apareció el hombre esperado, y Chapí, con su fuerza innovadora, con sus modernos procedimientos, su artístico temperamento y el admirable tesón que le caracterizaba, fue la figura culminante destinada a sostener durante largos años la zarzuela.

“La Bruja” había sido anunciada muchas veces en los teatros, sin que su estreno llegara a realizarse. Algunas empresas hicieron sus formaciones a base de tan suspirada obra, y las temporadas tocaban a su término sin que los autores la entregasen.

En la temporada del 1887 al 88, y siendo Felipe Ducazcal empresario del teatro de la Zarzuela, se estrenó con el éxito de todos conocido.

¿Serían la energía y los arrestos de tan popular empresario los que lograron por fin aquel milagro?

La compañía tenía ensayados los dos primeros actos, y el maestro Jerónimo Jiménez y el que esto escribe (que figuraba como otro director de orquesta de la compañía) teníamos en estudio los primeros números del tercero.

Los ensayos del libro terminaban todos los días al llegar a las primeras escenas del cuadro segundo de dicho acto.

Ramos Carrión, que tenía una confianza ciega en las condiciones del director de escena del bajo Miguel Soler, no solía asistir a los ensayos. Un día apareció cuando menos se le esperaba, se sentó en la silla de la dirección (que Soler se apresuró a cederle), y al poco rato se presentó su amigo y colaborador Vital Aza.

Don Vital (como todos le llamábamos) se sentó también a su lado, y junto los dos, sin pronunciar palabra, seguían con interés el curso del ensayo. Llegóse, como siempre, a las primeras escenas del segundo cuadro del acto tercero, y el apuntador no dio más letra. Allí daba fin lo único copiado en el ejemplar.

- Por hoy hemos terminado- dijo Soler a la compañía-; pueden ustedes retirarse.

Desfilaron todos poco a poco. Ramos y Vital cambiaron algunas palabras en voz baja, y juntos, conversando animadamente, salieron a dar un paseo por las calles de Madrid.

¿Saldría de aquella entrevista el desenlace de la zarzuela? ¡Quién lo sabe! Lo cierto se repartieron a los artistas los papeles de estudio del acto tercero ya completo, y que en las primeras horas del día siguiente ya obraba en poder nuestro la música, que el maestro había compuesto aquella noche, quedando la zarzuela terminada.

A partir de aquel día ya no se interrumpieron los ensayos.

Una noche apareció la tablilla en blanco. La compañía supuso se les quería dejar algún descanso.

El maestro Jiménez Soler y yo fuimos citados verbalmente para acudir al día siguiente por la tarde al cuarto de la dirección, y a la hora citada nos encontramos con el maestro Chapí.

La orquesta había sido también convocada, y pronto nos dimos cuenta de que se trataba de la lectura de los papeles de orquesta, cuando vimos a don Ángel Povedano, archivero del teatro, que colocaba en los atriles el material de “La Bruja” con los dos primeros actos ya copiados.

El maestro Chapí se colocó en el escenario al lado de la concha.

Soler y yo al otro lado, colocamos la parte de apuntar sobre la mesa del apuntador, y nos sentamos dispuestos a escuchar.

El maestro Jiménez empuñó la batuta; cesaron los profesores de afinar sus instrumentos, y un silencio sepulcral, ese silencio que suele

preceder a los grandes acontecimientos, reinó en todo el recinto del teatro.

Chapí, arqueando enormemente las cejas por arriba de las lentes, no podía ocultar su emoción. Soler y yo le observábamos atentamente.

Pasaron unos segundos, y cuando ya iba a atacar la orquesta, dijo Chapí en voz baja dirigiéndonos una mirada penetrante:

- ¡Dios mío! ¿Qué es lo que habré hecho yo aquí?

Aquellas palabras no he podido olvidarlas todavía. Todo un poema encerraba aquella frase en boca del maestro, que a pesar de su talento, ya probado en tantas ocasiones, desconfiaba aún de sus propias fuerzas y temía haberse equivocado en la obra que había puesto todo su cariño, en la que cifraba todas sus esperanzas e ilusiones.

Sonaron los primeros compases de las trompas y el trino con que contaba la orquesta a su diseño, y una ola de sonoridad inundó toda la sala.

Pronto se estableció esa corriente eléctrica, cuyo estremecimiento sólo puede producir el arte verdadero, y en los rostros de todos se vio pintado el efecto que aquellas primeras notas producían.

Realmente, aquello sonaba de un modo nuevo, y tal fue su valentía, tal la fuerza avasalladora de la instrumentación de “La Bruja”, que los aplausos de los profesores acompañaban la terminación de cada número, y el maestro salió de aquel ensayo tal vez completamente convencido de que “lo que había hecho” era algo grande.

La noche del estreno de “La Bruja”, aquella noche inolvidable del 10 de diciembre de 1887, las ovaciones se sucedían con entusiasmo, y sobre todo en los finales de los actos primero y segundo las llamadas a escena de los autores dieron patente prueba del creciente interés con que el público del teatro de Jovellanos,

formado de lo más escogido de la intelectualidad madrileña, estaba recibiendo la zarzuela.

Pero aún faltaba el rabo por desollar, y el segundo cuadro del tercer acto, que tanto había preocupado a sus autores y que aún seguía preocupándoles a aquellas alturas, les estaba amargando el éxito.

Por fin se levantó el telón del acto tercero. Pasó todo el primer cuadro, se aplaudieron los números de música, y apareció el claustro del convento, donde se halla encerrada Blanca de Acevedo por orden de la Inquisición.

El coro de las educandas, el dúo del tenor y la tiple, las graciosas escenas de Tomillo con las educandas, todo fue celebrado y aplaudido, y llegó el momento de sacar a Blanca de la celda.

Nosotros sabíamos tan bien como los autores que aquel era el verdadero escollo de la obra, la causa del retraso en terminarla, y esperábamos con impaciencia el desenlace.

Chapí no había olvidado que su “Milagro de la Virgen”, que empezó con grandes aplausos la noche del estreno, casi se hundió para siempre al llegar al final del tercer acto y encontrarse defraudado el público al comprender que había sido un sueño todo lo que creyó era una realidad.

Ramos Carrión no había tenido un solo fracaso en el teatro desde que empezó su gloriosa carrera dramática con “La sarao y una soirée”, y era natural que también temiera perder en un momento una reputación de tantos años.

Los dos estaban pálidos y nerviosos, dando paseos por detrás del telón de foro, cuando empezó el terceto de las brujas.

La musa retozona y fresca de Chapí no había tenido hasta entonces un momento más feliz y delicioso.

No hizo más que atacar la orquesta los primeros compases y sonar los cornetines con sordinas, imitando la voz gangosa de las brujas; oírse las voces chillonas de Tomillo, Rosalía y Magdalena en el

registro agudo, que hacían vibrar con estridencias, y un murmullo de satisfacción del público fue la señal de la victoria.

Aquel número tan graciosamente cómico; aquella caricatura tan perfecta del aquelarre, hizo desbordarse al público en frenéticos aplausos. Los autores volvieron a pisar la escena satisfechos, y el genio de Chapí supo triunfar por medio de su música del peligro mayor de la zarzuela.

Los artistas repitieron tres o cuatro veces página tan original, y entre calurosos aplausos, abrazos y felicitaciones, acabó aquel estreno memorable de “La Bruja”, que llegó a ser centenaria en la Zarzuela.

Los que a aquella compañía tuvimos la honra de pertenecer, siempre al encontrarnos por el mundo y recordar la temporada del 87 al 88, la llamábamos la temporada de “La Bruja”.

Ramos Carrión, Chapí, Jerónimo Jiménez, Berges, Eutalia González, Soler, Víctor Loitía, los apuntadores, Felipe Ducazcal, los pintores Busato y Bonardi, ¡cuántos y cuántos de los que contribuyeron a aquel éxito de feliz recordación han desaparecido ya del mundo de los vivos!...

Sólo en los viajes a Madrid, que suelo hacer durante las primaveras, he visto por sus calles la sombra de algún viejo corista de aquellos tiempos, al que yo había enseñado la zarzuela, y sólo mi buena suerte me deparó hace unos pocos años (creo que en 1923) reunirme con los dos únicos artistas que aún existen: con Ramón de la Guerra, el gracioso Tomillo de “La Bruja”, y con la que desempeñó la parte de protagonista: Almerinda Soler Di-Franco.

Encontré una tarde al primero en las oficinas de la casa social de los actores de la calle del Príncipe. Viejo, casi ciego, y con la sordera que desde muchos años padece, aún más acentuada, me hizo tal impresión, que casi no me atrevía a darme a conocer.

Gregorio, el antiguo empleado de la casa, que a grandes voces sostenía un animado diálogo con Guerra, le dijo acercándolo a mi lado:

- Don Ramón, mire usted, aquí tiene un antiguo amigo suyo.
- ¡Ramón!- exclamé estrechándole entre mis brazos.

Me reconoció por la voz, a sus ojos sin brillo asomaron unas lágrimas, y pronto los recuerdos de otros tiempos vinieron a ser motivo de nuestra conversación.

Uno a uno fuimos repasando la larga lista de los compañeros que habían muerto, y al cabo vinimos a parar a la ya lejana fecha del estreno de “La Bruja”.

- Sólo tres- dijo Guerra – quedamos que yo sepa de los que estrenamos la zarzuela: Almerinda Soler Di-Franco, tú y yo.
- Quiero ver a Almerinda – le repliqué. Sé que vive en un hotelito del Puente de Vallecas; pero como ignoro la dirección, te agradeceré mucho me sirvas de acompañante.

Al día siguiente tomamos el tranvía, y una vez en aquel pintoresco barrio, nos dirigimos a la calle de Menéndez Valdés, donde tiene su hotel la gran artista. Llamamos en el piso bajo, y pronto penetramos en un aposento chiquito, pero encantador, donde el orden y el aseo denotaban al punto la exquisitez y el gusto de su dueña.

Una viejecita, de cabellera blanca, pero de rostro terso y facciones distinguidas, se presentó ante nosotros. Aquella mirada noble y expresiva era la de la misma Blanca de Acevedo; su nariz aguileña y su barbilla puntiaguda, las de la “Bruja” de feliz recordación.

Nos confundimos los tres en un abrazo. Pronto acudieron a nuestro pensamiento los gloriosos recuerdos del pasado; las largas temporadas, los años y más años que juntos y, en constante peregrinación actuamos por los teatros de toda España, sosteniendo el pabellón de la zarzuela.



Aprovechando un momento de tregua, me atreví a preguntar a la Di-Franco:

- Almerinda, ¿conserva usted aún la voz? Las que como usted han estudiado, educándola bien y sabiendo emplearla con talento durante su carrera, no la suelen perder tan fácilmente.
- Creo – me contestó – que a no ser por mi edad y mis achaques, aún podría cantar en el teatro. Ya sabé usted que yo me retiré con facultades...; pero aquí sola y apartada de todo cuanto al arte se refiere, no tengo nunca humor para cantar.
- Pues hoy va usted a cantar para nosotros – le dije; y llevándola de la mano hasta el piano, me senté a acompañarla.

Pensamos lo que más fácilmente y de memoria podríamos recordar del repertorio, y Almerinda Soler Di-Franco, el ídolo de la Zarzuela, la intérprete feliz de tantas obras memorables, cantó con voz sonora y el correcto estilo que siempre fue en ella peculiar la salida de Pianeta de “Bocaccio” y la romanza del acto tercero de “Jugar con fuego”.

¡Con que emoción oí vibrar aquellas notas!... ¡Con que pena pensé que ya tal vez no volvería más a oírlas!...

Ramón Guerra estaba nervioso e impaciente. Conocí que también estaba necesitado de un desahogo, y al preludiarle en el piano las primeras notas de la canción del abate de “Pan y Toros”, de Barbieri, se arrancó como en sus mejores tiempos pletórico de voz y con tal fibra, que para sí la desearían la mayor parte de los que hoy pasan por tenores.

Nos despedimos. Un nuevo abrazo volvió a juntarnos a los tres.

Aquel abrazo parecía el lazo de unión de los únicos supervivientes de un naufragio, que se reúnen en la playa después de una catástrofe.

¿Volveremos a encontrarnos algún día los tres supervivientes de “La Bruja”?<sup>112</sup>

#### **4.3.12. Cómo escribía el maestro Chapí sus partituras (folio nº 11)**

“Desde que estrenó Chapí sus primeras obras ya se vio claramente que su dominio de la técnica era extraordinario, pues los copistas que tenían a su cargo sacar los papeles de orquesta de sus partituras estaban asombrados de la rapidez con que iba trasladando al papel sus orquestaciones.

Sabido es de todo el mundo que la paleta colorista de Chapí, la diafanidad de su instrumentación y la sobriedad con que ha sabido trasladar a la orquesta sus ideas musicales, fue siempre una de las notas culminantes que adornaron a tan admirable compositor.

Y es que cuando concebía una obra, ya iba pensando en los efectos orquestales, hasta el punto de no dudar un solo momento en la instrumentación.

No hay más que recorrer una por una las hojas de sus partituras más famosas para convencerse de la seguridad con que fijaba allí las notas y del conocimiento absoluto que tenía de todos los timbres de la orquesta.

Ese miedo a que ésta suene poco, y que obliga a gran parte de los compositores a llenar hojas y más hojas de partitura desde el flautín al contrabajo, era para él desconocido.

Las combinaciones de instrumentos, los efectos de sonoridad, la claridad que brilla en todas sus partituras es prueba evidente de su maestría en manejar el claroscuro.

Ya lo saben los profesores de todas las orquestas: tocar una obra de Chapí por larga y copiosa que ella sea, es para los músicos descansada y de fácil comprensión para los maestros directores.

---

<sup>112</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Ruperto Chapí y “La Bruja”*. “El Mercantil Valenciano”, 18 de noviembre de 1928.

Ya lo da todo hecho. Con poco esfuerzo del que haya de conducir la orquesta, verá éste surgir ese color incomparable que le hará adivinar sus intenciones, y a los pocos ensayos y sin necesidad de advertir constantemente unos grupos que no ahoguen la sonoridad de los otros, le resultará todo ponderado, todo claro, todo limpio y transparente.

Hacer resaltar los fuertes y pianos a fuerza de poner muchas fff o muchas ppp en las partituras, no fue nunca tarea de aquel genio de la instrumentación.

Sólo los que le hemos visto trabajar tenemos idea de la prontitud con que trazaba notas y más notas en el pentagrama sin levantar casi la pluma, uniéndolas unas a otras con una vertiginosidad inconcebible y sin dar tregua en muchas ocasiones a los esfuerzos de los copistas, que asombrados y absortos no lograron nunca la ocasión de terminar su tarea antes de recibir nuevos pliegos de partitura.

Con motivo del estreno de “Música clásica”, ya empezó la gente de teatro a percatarse de su actividad y resistencia para dar de mano a la composición de una obra y terminarla de “un tirón”, como suele decirse vulgarmente.

La empresa del teatro de la Comedia necesitaba con gran urgencia un entremés lírico.

Estremera se comprometió a escribirlo en dos días si contaba con Chapí para ponerle música.

Aceptó el maestro, y puesto de acuerdo con Estremera, éste le iba remitiendo los cantables al propio tiempo que seguía escribiendo el libro.

Para no perder tiempo, Chapí llevó a su casa a dos copistas, a los que entregaba los números de la obra conforme los iba terminando. Así transcurrió aquel día y aquella noche en que brotaron de su pluma los seis números de música de ese dechado de gracia fina y humorismo, de ese primor de partitura en el que burla burlando engarzó Chapí trozos selectos de música clásica de los grandes maestros, y sobre todo los fragmentos más conocidos de las sinfonías

de “El sueño de una noche de verano”, de Mendelssohn, y de la “Pastoral” de Beethoven.

Terminados los números, y después de aquel esfuerzo de imaginación, empezó la tarea de instrumentarlos.

Al día siguiente los copistas estaban rendidos; pero el maestro no cesaba de entregarles pliegos y más pliegos de partitura.

Cuando terminó su trabajo, llevaban aquéllos la copia bastante atrasada. Chapí salió de casa en busca de Estremera para anunciarle que había terminado ya su cometido.

Al volver encontró dormidos a los copistas sobre las hojas de papel pautado. Le dio pena despertarlos; pero como las horas estaban contadas y al día siguiente se tenía que ensayar la obra, cogió de nuevo la pluma y acabó de copiar los papeles de orquesta.

Así se escribió “Música Clásica”, zarzuela que obtuvo un gran éxito y fue el principio de la fama que llegó a alcanzar nuestro maestro.

En la temporada de primavera de 1889 actuábamos en el Tívoli de Barcelona la compañía de zarzuela del teatro de Jovellanos de Madrid.

Chapí y Ramos Carrión fueron a la capital del Principado para dirigir los últimos ensayos de “La Bruja”, y cuando Chapí (que dirigió la orquesta) se vio libre de las tareas y preocupaciones del estreno, me llamó una tarde a la salida del teatro, e invitándome a dar un paseo por las Ramblas, me dijo poco más o menos lo siguiente:

“Desde esta noche va usted a encargarse de dirigir La Bruja.

No tengo más remedio que encerrarme en el hotel a trabajar, pues aunque ya había desistido de concurrir al concurso de Granada, donde ofrecen un premio de 5.000 pesetas al autor del mejor poema sinfónico escrito sobre el asunto del “Poema a Granada”, de Zorrilla, he recibido una carta de Arrieta animándome a tomar parte, y Ramos Carrión ha insistido tanto con el mismo objeto, que no tengo más remedio que probar.

No sé si podré llegar a tiempo, pues son contados los días que quedan para la terminación del plazo de admisión de los trabajos.

Tengo que estudiar los versos de Zorrilla, pensar el plan, idear los motivos del poema, instrumentarlo para grande orquesta; en fin, que no puedo ya perder minuto.

Para todos estoy ya de regreso en Madrid. Son contados los que están en el secreto. Procuren que la cosa no trascienda por el teatro, pues las visitas me impedirían trabajar. Hasta la vista y que Dios me coja confesado.”

Efectivamente, el maestro se encerró en su cuarto del hotel, y a vueltas con Zorrilla y con sus gnomos, con Titania y Oberón, con los espíritus y los genios, trazó su poema en tres tiempos “Los gnomos de la Alhambra”, en cinco o seis días.

Cincuenta y tantas hojas de partitura fueron instrumentadas en veinte horas, sin descansar un sólo minuto y con un chocolate en el cuerpo por todo alimento.

Fumando puros sin cesar, envuelto en una densa nube de humo, febril y nervioso, dio fin a su fantástico poema sin darse cuenta del tiempo transcurrido y sin que el cansancio agotara sus fuerzas ni se debilitara su cerebro.

Aquella noche preguntamos Miguel Soler y yo en el teatro, como de costumbre, a Ramos Carrión por el maestro.

“Ya ha terminado (nos contestó). Hoy le he arrancado de aquella silla y de la mesa donde ha permanecido tantas horas llenando hojas y más hojas de papel con millones de notas, y después de llevarle por esas calles a respirar un poco de aire puro (que buena falta le hacía), le he dejado en la cama descansando.

El poema llegó a tiempo a Granada; pero Chapí no pudo ver recompensado aquel esfuerzo.

El jurado declaró desierto el concurso; pero el éxito que “Los gnomos de la Alhambra” tuvieron en los conciertos del teatro Real de Madrid, que dirigió Mancinelli el año 1891, los aplausos con que fue

recibida la obra por la opinión y por la prensa, le compensarían en parte de los mil duros del premio y de los disgustos recibidos.

Con motivo del estreno de “Los Mostenses” en Murcia, donde actuaba una compañía de zarzuela de la que yo formaba parte como maestro director, llegaron a aquella capital los autores de la obra Gonzalo Cantó y el maestro Chapí.

Don Ruperto y Cantó se instalaron en casa de don Antonio Navarro, gran amigo del último. Dicho señor le regaló al maestro una montera murciana. Con ella puesta, recuerdo que dirigió la orquesta en el teatro Circo Villar el ensayo general de “Los Mostenses”.

Después del éxito del estreno y para descansar del ajetreo que habían llevado aquellos días, los autores y algunos íntimos fueron invitados por el ilustre abogado don Ezequiel Díaz a una finca que su familia poseía en Alhama de Murcia.

Chapí tenía el compromiso de poner música al tercer acto de “El Duque de Gandía”, de Dicenta, cuyas actos primeros ya tenía musicados el maestro Llanos.

Aprovechando aquella tranquilidad y en medio de la paz del campo, Chapí se dedicaba a su composición.

Para no dejar sin su compañía a los amigos durante muchas horas, el maestro se levantaba al amanecer, se llevaba una manta, la tendía bajo un árbol en el campo, sacaba su cuaderno, y echado de bruces como si escribiera una carta, iban brotando las notas del baile en el Zocodover de Toledo, las del gran dúo entre el Duque y la Emperatriz y aquel cuadro final de la obra con su Miserere, una de las páginas más hermosas que la musa inagotable del maestro ha producido.

Los trabajadores del campo que iban a sus faenas, se miraban unos a otros asombrados al ver a un señor con lentes tumbado en el suelo en tan rara postura, y murmuraban entre dientes: “¿Qué es lo que estará haciendo este buen hombre?”.

Al día siguiente volvía el maestro con su manta y su cuaderno al mismo sitio y a la misma hora.

Los campesinos del día anterior volvieron a fijarse en don Ruperto, y uno de ellos exclamó llamando la atención de sus compañeros: “¡Aún está ahí...” Creía que no se había movido del sitio desde el día anterior. Chapí, que en la intimidad era un niño, les contaba a sus amigos entre grandes carcajadas lo ocurrido. Cuando acabó ya su trabajo, organizaron aquellos señores en su obsequio salir una mañana a cazar pájaros.

Chapí que era miope y no podía abandonar los lentes un momento, se separó de los amigos siguiendo cautelosamente por el lindel de un barbecho a un pajarillo.

Un zagalón que no había visto al maestro agazaparse luego entre unas matas y apuntar con su escopeta, iba tranquilamente cantando el célebre coro de “Las Campanadas”.

“Si uvas y queso  
saben a beso,  
uvas contigo  
sabrán a miel...”

Sonó un tiro. El campesino dio un salto tremendo, y al fijarse en Chapí que puesto ya de pie buscaba inútilmente al pobre pájaro, le dijo irritado: ¡Animal! Del susto se me ha atragantado la canción. ¡Tan bonita como es!...”

Chapí le dio una peseta, corrió en busca de sus compañeros de caza, y al contarles lo sucedido exclamó riendo: “¡Pobre muchacho! ¡Si supiera que el que ha hecho que se le atragantara la canción es el mismo que la ha escrito!...”

Corría la temporada del 1894 al 95, en el teatro de la Zarzuela, y los ensayos de “Mujer y Reina” (que se estrenó el 12 de enero de 1895) se iban haciendo al propio tiempo que la escribía el maestro Chapí. Pérez Cabrero y el que esto escribe, maestros de la compañía aquella temporada, no podíamos concebir cómo y cuando el maestro escribía los números y números que todos los días recibíamos para ir ensayando, cuando con frecuencia le veíamos por el teatro asistiendo

a ellos y resolviendo las dudas que de vez en cuando solían presentárenos para la mejor interpretación de la música.

La última fue la mitad de un dúo de tiple y bajo que los artistas tenían aprendido. Como el maestro escribía siempre apremiado por las empresas, y muchas veces llevaba dos o tres zarzuelas entre manos, no extrañamos en aquella ocasión no verle por el teatro en unos días.

Una tarde, después de comer, se presentó en el teatro embozado en su capa, y al ver que Pérez Cabrero y yo estábamos paseando por el escenario y que los artistas de la compañía no estaban ensayando como de costumbre, nos preguntó el maestro:

- “¿Cómo hay aquí tanto silencio? ¿Por qué no ensaya hoy la compañía?...”
- Porque como no tenemos ya números nuevos que ensayar (contestó Cabrero) y los que tienen aprendidos los saben de memoria, hemos dejado hoy descansar a los artistas”.
- ¿De modo que me estaban esperando? (replicó). ¡Qué lástima de tiempo! Para mañana pongan ensayo a las diez a los coros, uno en cada piano, y a mediodía para las partes. Que vaya a mi casa temprano el avisador para recoger la música. Me voy a trabajar.”

Al día siguiente, cuando a las diez fuimos a ensayar a la zarzuela, nos entregó el avisador un abultado paquete con la mitad del dúo que faltaba y tres números más que completaban el tercer acto de la obra. Nos repartimos la música y empezamos con toda actividad los ensayos.

A las tres de la tarde, cuando después de comer volví al teatro para continuar mi tarea, me encontré a Chapí en el escenario.

- “¡Maestro (le dije), sí que ha trabajado usted de firme!



- Ahora ya no tendrá nadie que esperarme” (me contestó). Ya he firmado.
- ¿Pero es que ha hecho usted algo más que lo que hemos recibido esta mañana? (le pregunté asombrado).
- ¡Está claro! (dijo con la mayor naturalidad). Todo eso, e instrumentar completo el tercer acto. Cogí la pluma ayer al llegar a mi casa y acabo de soltarla hace un momento. Estoy satisfecho, más que por la labor realizada, porque no siento fatiga y me encuentro aún tan fuerte y despejado, que no tendría inconveniente en volver a empezar a trabajar de nuevo”.

Efectivamente, de una sentada se había pasado el maestro 24 horas escribiendo sin tomar más que tazas de caldo y de café.

Un profesor de la orquesta del teatro que en la copistería de Pablo Martín era el encargado de rallarle las partituras a Chapí, me contaba al día siguiente que los copistas no podían dar abasto a los pliegos de la música que iban recibiendo del maestro, y que el chico encargado de recogerlos se cansó de hacer viajes sin tener que esperarle una vez sola.<sup>113</sup>

#### **4.3.13. Cómo escribía el maestro Chapí sus partituras (folio nº 12)**

Ya hemos visto como Chapí, por sacar de apuros a las empresas pues siempre se sacrificaba por los demás, salvaba las situaciones más difíciles, trabajando con un ardor que fue pagado muchas veces con las mayores ingratitudes y dejando siempre a un lado su interés particular.

---

<sup>113</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Cómo escribía el maestro Chapí sus partituras*. “El Mercantil Valenciano”, 31 de marzo de 1929.

El caso de “Mujer y Reina”, zarzuela en tres actos que consta de 18 números de música y que fue compuesta en quince días escasos, se repitió muchas veces durante la vida gloriosa de aquel trabajador infatigable.

Por el verano de 1889, en el ya desaparecido teatro del Príncipe Alfonso, se ensayaban simultáneamente los libros de las obras en dos actos “El Cocodrilo” y “Las hijas del Zebedeo”, de Pina Domínguez y Estremera, respectivamente. Empezó el maestro a trabajar en la primera, y la noche en que acabó la instrumentación, y cuando ya se disponía a acostarse, tropezó al azar con los cantables de la segunda que tenía sobre la mesa de trabajo. Ya puesto de pie, empezó por curiosidad a leer el primero de ellos.

Le interesaron los versos, y como siempre fue Estremera uno de los libretistas de su predilección y por el que sentía entrañable afecto, se sentó maquinalmente de nuevo, y a medida que iba leyendo el cantable iba también trazando en el pentagrama algunos fragmentos de pocos compases.

Siguió leyendo el segundo e hizo la misma operación. A éste siguió el tercero, y al tercero el cuarto, y así sucesivamente dejó apuntados en todos los números los motivos principales de la obra. Sin darse casi cuenta, al acostarse había dejado planeada la partitura.

Se levantó al día siguiente. Cogió los apuntes de los cuales no guardaba ni la menor memoria y vio con sorpresa que sólo le faltaba desarrollar los temas y que todos ellos encajaban perfectamente en las situaciones musicales de la obra.

“Las hijas del Zebedeo” se estrenaron el 9 de julio, dos días antes que “El Cocodrilo”, cuyo estreno se verificó el 11 del mismo mes y año de 1889.

De todos es conocido el éxito que obtuvieron las dos obras, sobre todo la primera, que llegó a figurar muchos años en los carteles de todos los teatros de España y América, y cuyos números se popularizaron de un modo extraordinario.

No es de extrañar que el maestro dejara en unas horas planeada una zarzuela.

Un motivo de cuatro, ocho o diez y seis compases le bastaban para luego desarrollar un número y darle las debidas proporciones.

Si el tema era apropiado a la situación y carácter del cantable, y el ritmo y la acentuación tenían alguna novedad, lo demás ya se lo encontraba hecho.

Su dominio de la técnica, su arte para modular con la novedad y elegancia que todos le reconocían, era bastante para transformar el motivo más pequeño e insignificante en la pieza más complicada y de mayores proporciones.

La estructura irreprochable de sus números: la corrección en la armonía, y sobre todo el ropaje de la instrumentación con que vestía luego sus ideas, le daban a su música un realce asombroso y una importancia que muchas veces no se manifestaba hasta el momento de unir las voces a la orquesta.

Para componer no se valió nunca del piano. Conocía el instrumento; pero en los años que estuve a su lado, no le vi nunca poner en él sus manos.

Dirigía pocas veces sus estrenos, pues prefería encomendar dicha tarea a los maestros de su predilección.

Jerónimo Jiménez fue su mejor intérprete. A él confió obras de tanto empeño como “El milagro de la Virgen” y “La Bruja”.

Narciso López, director de gran prestigio que durante muchas temporadas estuvo el frente de las orquestas de Eslava, Price y Apolo, fue también uno de los que merecieron su confianza.

Este maestro, de los pocos que aún nos quedan de los buenos tiempos de la zarzuela, y de los que mejor han conservado la tradición del género grande, luchó infatigablemente al lado de Chapí largos años, llegando a compenetrarse de tal modo del estilo de sus obras, de la manera de tratar la orquesta y hasta del espíritu de la música de nuestro llorado compositor, que parecía adivinarle.

Esto complacía grandemente a Chapí (lo sé por experiencia), y aquel gran hombre, exigente hasta la exageración con los maestros y

las orquestas, tenía para sus escogidos confianzas de amigo y cariños de compañero.

Siempre que he visitado en Madrid al maestro López, hemos recordado con frecuencia la facilidad y resistencia de Chapí para el trabajo, echando muy de menos aquellos tiempos venturosos en que, testigos presenciales de las portentosas facultades de aquel genio, nos asombraba de continuo con hechos tan admirables, que a no haberlos visto con nuestros propios ojos, nunca habiéramos podido darles crédito.

A la buena memoria de mi amigo y compañero de armas y fatigas don Narciso debo algunas de estas anécdotas. Él podría también reconstruir gran parte de la historia del teatro de Apolo, próximo a desaparecer. ¡Triste condición la de los viejos, que tan sólo de recuerdos podemos alimentarnos!

Corría la temporada teatral del 1896 al 97, y Chapí, solicitado por la empresa del teatro de Apolo de Madrid (de la que estaba distanciado por motivos que ahora no son del caso, pero que relataré en alguna ocasión), volvió a aquel escenario de sus triunfos dispuesto a trabajar con entusiasmo. El 21 de septiembre del 96 estrenó “Los golfos”, libro de Sánchez Pastor, obra sin grandes pretensiones, con la que los autores no aspiraban más que a defender el tiempo preciso para preparar el estreno de “Las Peluconas”, de Arniches y Cantó, que estaba musicando el maestro y de la que se esperaba un formidable éxito. Pero como en el teatro suelen equivocarse hasta los más experimentados, “Las Peluconas” fracasaron de un modo tan rotundo el 18 de octubre, que tuvieron que retirarlas del cartel para no volverlas a representar.

La situación se hizo crítica. Con la esperanza de “Las Peluconas” no se había preparado nada, y aunque “Los golfos” seguían dando de sí mucho más de lo que se esperaba, se imponía ensayar con actividad algo nuevo, pues como ocurría todos los años, en aquel teatro, los autores de la casa esperaban el tiempo favorable para estrenar.

Chapí, por el contrario, pensando siempre en que no sólo había que defender a las empresas de Madrid sino también a las compañías

de provincias, volvió de nuevo a la lucha y compuso “El si natural”, que se estrenó el 11 de febrero de 1897, y “El paso a nivel” el 23 de marzo del mismo año.

De ese modo, capeando temporales y venciendo toda clase de inconvenientes y de obstáculos, se llegó a los meses menos difíciles para la “Catedral del género chico” (como se llamaba al teatro Apolo) y los demás autores volvieron a llevar allí sus obras. Arregui no olvidó nunca aquella abnegada labor del maestro Chapí, que sin dar tregua al descanso puso a contribución todas sus energías estrenando en pocos meses cuatro obras.

¿Quién no recuerda el éxito clamoroso del “¿Quo Vadis?” La temporada del 1900 al 1901 había empezado en Apolo con poca fortuna. Llegó el mes de diciembre y Arregui suplicó a Sinesio Delgado escribiera una inocentada para ver si con ella le traía suerte a su teatro.

Como se hizo la petición cuando casi no había tiempo material para escribir la obra, Sinesio aceptó el compromiso si contaba con la colaboración de Chapí. Éste accedió como lo hacía siempre cuando se trataba de salvar a las empresas de las situaciones más difíciles.

Sinesio empezó a escribir cuartillas y más cuartillas, y a mandar cantables y más cantables al maestro. Éste empezó a mandar números y más números de música a la copistería, hasta el punto de tener que detenerse por falta de cantables.

Requerido el libretista para enviarlos, no salía de su asombro hasta el punto de exclamar: “¡Este Chapí es el único músico que me ha pisado los talones!”.

“¿Quo Vadis?” empezó a escribirse el día 20 de diciembre.

Pocas veces se habrá visto un esfuerzo mayor que el realizado en aquella ocasión memorable por todos los elementos que contribuyeron a dar vida a la obra, que consta de diez cuadros, ocho números de música (de los más inspirados de Chapí), y que se ensayó con tal actividad, que a los ocho días justos se ponía en escena en la función de Inocentes, el 28 de diciembre de 1901.

El día que tuvo lugar el primer ensayo de conjunto al piano, se presentó Chapí en el escenario del teatro. El maestro López se dirigió hacia él par saludarle. Don Ruperto, sonriendo como de costumbre y con el tono familiar con que trataba a Narciso López, le dijo:

- ¿Qué hay, maestríto? Me figuro que ustedes no sabrán una palabra de esto, ni yo con estas prisas me acuerdo de nada de lo que he escrito.
- Maestro (le contestó López), yo he pasado toda la obra mal o bien, como he podido. Ahora usted que manda tiene la palabra.

Chapí hizo sentar a López en la silla del piano. Se puso de pie, y con una mano apoyada en el instrumento y dando frente a los artistas que formaban un semicírculo, preguntó:” ¿Cómo empieza esto?”.

El maestro López inició unos compases. “¡Bien! (dijo Chapí interrumpiéndole). Pero fíjese que los dos primeros tresillos son ligados, y las dos notas siguientes picadas.” Así fue detallando todo el número sin mirar siquiera al papel.

Se empezó el número dos, y a medida que iba oyendo la música iba diciéndole al maestro: “Ahí habrá un regulador. Aquí un afretando. Allá un rallentando”, y así fue dando detalles de memoria de toda la obra.

Se acabó el ensayo, y como realmente la música estaba mejor de lo que podía esperar, dado el poco tiempo que habían tenido para ensayarla, salió muy satisfecho del teatro e invitó a merendar a Narciso López.

Ya en el seno de la confianza, le preguntó éste:

- Pero querido maestro, ¿Cómo me ha dicho usted que no se acordaba de ningún número, y en cuanto los empezábamos me los analizaba hasta el más pequeño detalle?
- Pues le doy a usted mi palabra de honor (le dijo Chapí) que antes de indicarme los primeros

compases de cada número, no sabía ni remotamente cómo empezaban; pero como yo no tengo más que una manera de ver y sentir las situaciones musicales, en cuanto me indicaba usted el hilo sacaba yo el ovillo y sabía por dónde había querido marchar.

“¿Quo Vadis?” llegó a hacerse centenaria varias veces en el cartel de Apolo, y Chapí salvó una vez más los intereses de la empresa, el sueldo de los artistas y su amor propio, que es lo que siempre le interesaba sobremanera.

Gonzalo Cantó, que colaboró durante muchos años con el maestro, y cuya amistad y confianza con Chapí fue siempre grande, me ha referido en ocasiones infinidad de anécdotas que prueban la asombrosa facilidad que tenía para escribir la música. Cuando Arniches y Cantó le entregaron “Los Mostenses”, les tenía asediados pidiéndoles siempre cantables para no interrumpir su trabajo. Una tarde encontró el maestro a Cantó en la calle y le pidió con urgencia el cantable final del acto segundo, que ya estaba esperando unos días.

Al decirle Cantó que estaba escrito, le preguntó lleno de impaciencia: “¿Y cómo es?” Gonzalo Cantó, cuya facilidad para la improvisación es de todos conocida, le recitó de memoria los siguientes versos:

Vino un padre y otro padre,

y otro padre vi después,

y no el padre era tal padre

ni ninguno de los tres.

Porque el padre era una madre,

dicho sea con perdón.

y la madre y los dos padres

son tres padres que no son.

- ¿Qué le parece a usted? – le preguntó Gonzalo Cantó.
- Que me he hecho un lío con la familia – le contestó el maestro.

Por la noche cenaron los dos en casa de Chapí, y Cantó le entregó completo el número, al que el maestro le puso música inmediatamente. Dicho cantable y el coro de “La Fuente de los Castaños” fueron dos de los números más aplaudidos.

En otra ocasión y con motivo de celebrarse una fiesta de familia en casa del maestro Chapí, éste invitó a cenar a Cantó. Después de la cena, la gente joven improvisó un baile, y como aquello no llevaba trazas de acabar temprano, dijo a Gonzalo el maestro:

- Ya que están ustedes tan divertidos, voy a aprovechar estas horas. Tengo compromiso con Peña y Goñi de ponerle música a una obra de Fernández Campano, y me conviene aprovechar el tiempo.

Se retiró a trabajar, y a las cinco de la madrugada salió de su despacho con la obra terminada. En seis horas justas puso música a la zarzuela “Nocturno”, que resultó una filigrana.<sup>114</sup>

#### **4.3.14. Cómo escribía el maestro Chapí sus partituras (folio nº 13)**

Hablando una noche con el maestro Chapí a raíz del estreno en Valencia de “Curro Vargas” le dije, viendo lo abultado de la parte de apuntar de dicha partitura, estas palabras:

- Querido don Ruperto: esta vez han corrido parejas la cantidad y la calidad. Yo no tengo autoridad bastante para juzgar sus producciones;

---

<sup>114</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Cómo escribía el maestro Chapí sus partituras (continuación)*. “El Mercantil Valenciano”, 5 de mayo de 1929.



pero creo que hasta ahora, esta es su obra más trascendental, su zarzuela cumbre. ¿Es usted de mi opinión?

- No estoy descontento de ella – me contestó -, y a decir verdad, es el esfuerzo mayor que he realizado, pues encariñado con su asunto, di fin a ese rimerero de papel pautado en veinte días justos.

Debió ver pintado en mi semblante el asombro que me producían sus palabras, cuando añadió en seguida.

- Sí, Peydró. Veinte días de fiebre; veinte días de tal entusiasmo, que parecía que una fuerza interior me daba aliento para el trabajo y que cien voces me dictaban al oído las notas de sus números.

Esas fueron sus palabras que jamás he olvidado. Después me contó detalladamente cómo huyó de Madrid, esquivando visitas y compromisos, trasladándose al “Monasterio de Piedra”, donde en la soledad de sus claustros podía encontrar la tranquilidad que deseaba.

Efectivamente, allí, contemplando las maravillas de la naturaleza, visitando aquellos parajes encantadores, aquellas grutas cuajadas de estalactitas donde desatándose en torrentes y cascadas el agua desde las alturas va a perderse en las profundidades de la tierra, allí el maestro, recogiendo impresiones, apuntando motivos que luego desarrollaba en su celda con la facilidad en él tan proverbial, trazó en veinte días la música de “Curro Vargas”, la zarzuela más importante que desde aquellos tiempos en que apareció el género al que dieron vida Gaztambide y Barbieri, y afianzó luego Caballero, han visto nuestros días.

Un mes próximamente duró su estancia en Piedra, en el verano de 1899, y a Madrid volvió con la obra ya dispuesta para poder ensayar y con parte de la instrumentación que luego terminó en la corte, alternando con tan ardua tarea (y a manera de descanso para desempalagar) la composición de esa joya musical modelo de típica música española que se titula “La Chavala”.

Chapí ha sido (como lo fue Barbieri en otro tiempo) el músico moderno que mejor ha sabido servirse del “folk-lore” musical español, cantera inagotable que supo explotar con su talento extrayendo la esencia y el perfume de nuestras melodías populares y vistiéndolas después con el ropaje y las galas de la más exuberante fantasía.

Con razón se decía de él “que llevaba un moro dentro”. Pero no era solamente un moro, pues aparte de las nostalgias levantinas y de las cadencias árabes de los andaluces, llevaba también las brumas de los cantos del Norte, la bravura de las jotas de Aragón y de Navarra y lo más castizo de los cantares madrileños.

No es, pues, de extrañar que la vegetación abrupta del río Piedra, sus cascadas, sus lagos transparentes y la soledad misteriosa de las celdas y claustros del monasterio, inspiraran al maestro las hermosas melodías del “Curro Vargas”, y que en contados días brotarán de su pluma las numerosas páginas de aquella parte de apuntar, que el más experto de los copistas no hubiera sido capaz de copiar en veinte días, aunque para ello hubiera tenido que trabajar constantemente.

Algunos años después (creo que en el verano de 1906 o 1907) visité con algunos amigos de mi Peña del café el “Monasterio de Piedra”.

Entre los que hicimos aquella inolvidable excursión figuraba el maestro Penella (padre). Varias veces de nuestras conversaciones le había yo indicado mi deseo vehemente de hacer un viaje a tan interesante cenobio, y al fin iba a ver realizado mi propósito. Desde Calatayud, donde nos detuvimos dos días, fuimos a Alhama de Aragón, y de allí en un coche diligencia nos dirigimos a Piedra, llegando por la tarde a las puertas de tan admirable monasterio.

Al frente de la administración, una señora en extremo simpática e inteligente (que si no recuerdo mal era de la familia del señor Muntadas, propietario por entonces del establecimiento), nos recibió con gran amabilidad. Al inscribir en el libro nuestros nombres y hacer el reparto de las habitaciones, le indiqué mi deseo de ocupar, si estaba

disponible, la celda que habitó durante una temporada el maestro Chapí.

- ¿Es usted amigo suyo? – me preguntó.

Al contestarle afirmativamente, y enterada por sus compañeros de que tanto el maestro Penella como yo, estábamos dedicados a la música, nos dijo sin ocultar su alegría:

- Afortunadamente está libre. Tiene dos camas y pueden, si quieren, ocuparla los maestros.
- Con mucho gusto – le contesté, y fuimos a instalarnos al momento.

Era la celda una espaciosa habitación amueblada con sencillez y seriedad. Dos grandes camas con las ropas tan blancas como los ampos de la nieve se destacaban a primera vista.

Una cómoda antigua, un gran espejo, un lavabo y algunas sillas formaban el completo del mobiliario.

Al fondo una gran puerta daba acceso a una galería despejada y sin cristales, por donde se descubría el horizonte y las copas de unos árboles gigantescos que recortaban sus siluetas coronadas por el azul del cielo.

Caía la tarde. En aquella hora de melancolía y ante el espectáculo que se presentaba a nuestra vista, no acertábamos a decir palabra.

Fuimos en busca de nuestros amigos, y después de la cena y un paseo por los claustros, volvimos a nuestra habitación.

Aquella noche descansé de las fatigas del viaje bajo el mismo techo que había cobijado al insigne compositor durante muchos días, y entre sueños aún creía oír flotando por al aire las notas de “Curro Vargas” y ver desfilar por la estancia uno tras otro los interesantes personajes de la obra.

Al día siguiente empezaron nuestros paseos por el “Río”, y mientras duró nuestra estancia en “Piedra”, en las grutas, en las

cascadas, en nuestras excursiones a la “Requijada”, a la “Peña del Diablo”, en el “Iris”, en la “Cola del Caballo”, por todas partes me acompañaba el recuerdo del maestro, las notas de la plegaria de “Curro”, el lamento de “Soledad”, la “saeta” de la procesión, el concertante y todas las bellezas que atesoran los inspirados números de la zarzuela.

Cuando el sol se extinguía y regresábamos al monasterio, mi mayor placer era conversar con la administradora.

Ella, con su bondad característica, me refería detalles de la estancia de Chapí en “Piedra”, de los paseos por los alrededores acompañado de sus hijos Miguel y Pepe, y acabé de convencerme de la fecundidad de aquel gran hombre, que después del intenso trabajo que realizaba diariamente, aún tenía tiempo para dedicarlo a sus hijos y recorrer con ellos el paraíso llamado “Monasterio de Piedra”, que si bien encierra tantas maravillas y tantos méritos ostenta, tiene entre ellos el haber inspirado a Campoamor hermosos versos y a Chapí su “Curro Vargas”.

Durante los ensayos de “El alma del pueblo”, zarzuela de López Silva y Fernández Shaw, que se estrenó en Apolo de Madrid el 27 de junio de 1905, demostró palpablemente cómo veía las situaciones de los libros y la cantidad de autor que llevaba dentro.

Sus colaboradores le habían advertido, de antemano que la obra no era en realidad muy lírica, pues sólo tenía dos números. El primero era una escena con pregones y parlantes unida a dos pasacalles llenos de luz, ambiente y alegría, que daban la sensación de un cuadro donde se desarrollaba la Verbena del Carmen en Chamberí. El segundo un pequeño “mutis”, recuerdo de uno de los pasacalles, al que seguía un intermedio musical de formas amplias, confiado sólo a la orquesta.

Avanzaban los ensayos, y bien porque el maestro no concedía gran importancia a su trabajo o porque le absorbieran el tiempo otros asuntos, no apareció por el teatro hasta la antesala del estreno. Aquel día oyó ensayar a la orquesta los dos números, hizo las advertencias necesarias al maestro Narciso López, que era el encargado de dirigirla, y desapareció.

Al día siguiente, víspera del estreno, figuraba en la tablilla un ensayo general de libro y música al piano, con asistencia de los autores.

A la hora señalada se presentó el maestro en el escenario. Empezó el ensayo.

Chapí seguía con gran atención, inmóvil y callado, las interesantes escenas del libreto, cuando al llegar al cuadro tercero y en una escena que se desarrolla en una azotea e intervienen tres de los personajes de la obra, se levantó rápidamente de la silla exclamando:

- ¡Qué lástima! ¡Aquí hay una situación musical de primer orden y podría haber hecho otro número, ya que tan poca música tiene la zarzuela!

No le había engañado su gran conocimiento del teatro. Era aquella una escena de esas que en la jerga teatral se llaman de “picadillo” y en la que los interlocutores se quitan rápidamente unos a otros los “bocadillos” con gran precisión.

El maestro consultó con los libretistas. Estos dieron algunas razones atendibles para justificar el motivo de no haber hecho musical aquella escena, a lo que replicó Chapí:

- Pues a pesar de todo eso, yo veo aquí un número precioso y no desisto de hacerlo.
- Pero si va mañana la obra – le interrumpieron -. ¿Cómo es posible aprender la música?
- No importa – contestó el maestro -. Que hagan el favor de repetir la escena.

Se repitió en efecto, y a medida que los artistas iban declamando los versos, en su prodigioso cerebro iba germinando la idea de un hermoso “Scherzo” que en horas compuso e instrumentó y que el día mismo del estreno se acopló a la escena en el ensayo general, sin que nadie tuviera que aprender una sola nota.

Aquella labor puramente instrumental era un fondo tejido admirable, un “allegro vivace” en compás de “tres por ocho” de tan elegante factura y tal fuerza de ritmo, que los bocadillos de los artistas resaltaban maravillosamente, produciendo el efecto soñado por el maestro para servir la situación. Por la noche el público no dejó terminar el número, teniendo que repetirlo entre grandes aplausos, como había ya sucedido antes con el pasacalle y el intermedio de orquesta a telón corrido.

Y es hora de terminar estos mal trazados apuntes, pues si a relatar fuera en las condiciones que escribió la mayor parte de sus obras, asombraría el pensar que la tranquilidad y el sosiego para el trabajo acompañaron pocas veces al maestro, que parece se complacía luchando con todas las dificultades e inconvenientes y saliendo siempre a flote de todos los peligros y vencedor de todos los obstáculos.

La facilidad de su fuerza creadora no ha tenido en España rival entre los compositores, ni es posible en menos tiempo producir el sinnúmero de obras de todos los géneros y dimensiones que brotaron de su pluma.

En el teatro Apolo de Madrid (creo que fue el último año de su vida) demostró hasta que punto llegaba su voluntad a sacrificarse por los demás.

Vicente Carrión, actor que desempeñó durante muchos años en aquel teatro los cargos de director de escena, maestro de baile y representante, había suplicado al maestro le escribiera la música de un entremés que pensaba poner para su beneficio. Chapí tenía previsión de ausentarse de Madrid, y la víspera del viaje fue al teatro a despedirse de la empresa y los amigos. Al verle Carrión le dijo contrariado:

- Pero maestro, ¿se va usted mañana?
- Sí, por la tarde – contestó éste, sin dar importancia a sus palabras.
- ¿Y se va usted sin escribirme el entremés?

- ¿Qué entremés? – le contestó Chapí, que ya no se acordaba de tal cosa.
- Del que tengo aquí para mi beneficio y que usted me ofreció ponerle música.
- El caso es – le replicó el maestro – que tengo ya tomados los billetes y no me queda tiempo para nada.

Vicente Carrión le manifestó que de no estrenar “La carabina de Ambrosio” (ese era el título del entremés) se vería precisado a suspender el beneficio, pues no contaba con más aliciente para el cartel que aquella novedad, ya que las demás obras que constituían el programa eran todas de repertorio.

Al verle el maestro tan triste y apenado, le pidió el libro para ver los cantables que tenía.

Los leyó. Eran cuatro números (aunque de cortas dimensiones) y un final. Se guardó el ejemplar en el bolsillo y dijo a Carrión:

- Que vayan mañana temprano a casa por la tarde de apuntar, y hasta la hora de marcharme lo dejaré instrumentado.

Así lo hizo.

“La carabina de Ambrosio”, de Castro Lea y Chapí, se estrenó con éxito y siguió representándose hasta final de temporada.

Al emprender el viaje el maestro Chapí le robaron la cartera con el dinero que llevaba.

Narciso López le escribió lamentando el incidente que le había ocurrido, y el maestro al contestarle le decía al final de la carta:

“Está visto que el arte está reñido con el dinero”. Estas palabras le retrataban.

Como he repetido muchas veces, para él era secundario el interés propio. Todo lo sacrificó siempre en aras del arte, de ese arte

que hoy se ha convertido en el comercio más vergonzoso, pues con tal de llegar a la recaudación más elevada se atropella por todo, dejando a un lado la seriedad, el prestigio y el buen nombre, cualidades que aquel que se llamó Ruperto Chapí supo conservar incólumes en todas ocasiones y que fueron el máspreciado florón de su corona artística<sup>115</sup>.

Valencia, 1929

#### **4.3.15. Cómo se escribieron “Carceleras”. A mis colaboradores del “Portfolio”, Vicente Fe Castell y Maximiliano Thous (folio nº 14)**

Atendiendo la indicación de algunos amigos que leen mis crónicas y me han suplicado dedique una de ellas a relatar cómo se escribieron “Carceleras”, debo confesar ante todos en descargo de mi conciencia, y para que no se me tilde de presuntuoso, que en esta ocasión mis “Recuerdos de un músico viejo” van a resultar un “autobombo” a fuerza de recordar glorias y aplausos.

“Carceleras” ha sido una obra afortunada, y al hablar de ella, siguiendo el proceso de su preparación, estreno y desarrollo, he de relatar los hechos sin faltar a la verdad, y la verdad es que desde que vio la luz hasta la fecha, sólo la suerte ha sido su compañera inseparable.

Acusa petulancia y pretensiones usar con frecuencia del antipático “yo” en estos escritos.

Confieso ante todo que hablar en “primera persona” constantemente es para mí de una extremada violencia, pero aún a trueque de parecerles inmodesto, no tengo más remedio que abusar de la paciencia de mis lectores, y pido a todos mil perdones si el curso de estos “Recuerdos”, de los cuales en muchas ocasiones he sido protagonista o parte interesada, dejo a un lado miramientos y remilgos, y relatando las cosas tal como fueron, va mi humilde

---

<sup>115</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Cómo escribía el maestro Chapí sus partituras (conclusión)*. “El Mercantil Valenciano”, 20 de mayo de 1929.



personalidad dando vueltas y revueltas por los renglones de estas crónicas.

Sin la intervención que artistas notables, músicos eminentes y escritores famosos han tenido en muchos de los casos que voy dando a conocer, estos relatos carecerían de interés. El desfile de todas estas figuras, el conocimiento de todos esos personajes, compensarán a mis lectores de lo pobre de mis escritos y les convencerán al propio tiempo de la necesidad de que ese “yo”, que tanto tiene para mí de odioso, vaya, casi siempre unido a nombres y personas de significación y alto relieve.

Quede para otra ocasión el relato de mis fracasos teatrales (pues tengo entre mis apuntes materia para algunos artículos), y allá va como Dios me dé a entender la historia de “Carceleras”, que con los hechos y personajes con ella relacionados, tiene mucho que ha permanecido ignorado hasta el presente, y no poco que ha de interesar a los que se cuidan de las cosas del teatro.

Y hechas estas confesiones vuelvo a mi tema.

En la temporada de 1899 a 1900 en aquel saloncillo llamado “El Tranvía”, del teatro de La Princesa, se reunían los autores valencianos alrededor del patriarca y entusiasta mantenedor de todo lo que significaba arte valenciano don José Valls, cuyo profundo conocimiento de los negocios teatrales, gran prestigio, autoridad y fuerza moral, eran por todos reconocidos y admirados.

Fue el maestro Valls, además de un excelente director de orquesta, un espíritu organizador, que a la gran práctica de su arte reunía las mejores condiciones para aunar voluntades, suavizar asperezas e infundir a todo el que le secundaba en la realización de una empresa esa fe y ese entusiasmo que sólo puede comunicar a los demás el que tiene la seguridad de alcanzar siempre lo que se propone.

A Valls debe Valencia la iniciación de su desarrollo musical. Él, a fuerza de su trabajo y entusiasmo, fundó el año 1878 la primera Sociedad de Conciertos, dándonos a conocer un repertorio, que aunque no de gran altura en sus comienzos, sirvió para preparar al

público a los platos fuertes que saboreó más adelante, formando su gusto y aficionándose a la música clásica, casi desconocida por entonces en Valencia, sobre todo en lo que a orquesta se refiere.

Con sus compañeros Giner, Úbeda y Segura, puso a contribución sus admirables energías y sus dotes de organizador, fundando el Conservatorio, del que llegó a ser director, y en el que desempeñó durante muchos años una de las cátedras de piano.

Vuelvo a repetir que Valls fue en Valencia el iniciador de su movimiento musical, de aquella vida artística que desde los buenos tiempos de “El Liceo” se hallaba dormida y que gracias a sus esfuerzos empezó a revivir y sirvió de base y cimientos para los que luego, secundando sus iniciativas, han llegado a colocar el divino arte de la música a la envidiable altura que hoy todos reconocemos.

Él reunió los elementos dispersos que aquí ocultos e ignorados y sin dar señales de vida permanecían en el olvido. Él dignificó a los profesores de orquesta, a los cantantes y a los autores, que en Valencia atravesaban una gran crisis; les sacó de su marasmo y marcó los primeros pasos de esa senda que ya luego han recorrido con facilidad y desahogo.

Esta es la verdad, y hay que reconocerla lealmente. También es una gran verdad que el olvido suele ser la recompensa con que se premia a esos grandes trabajadores que, como Valls, tanto se han preocupado por el progreso de nuestra ciudad, y que aquí, dicho sea de paso, no se les hace después de muertos la justicia merecida.

En el teatro no tuvo igual para hacer formaciones de zarzuela, y fue grande su ascendiente con artistas, libretistas, compositores y profesores de orquesta.

¡Cuántas obras nacieron al calor de aquellas tertulias por él presididas, y cuántas y cuántas veces una indicación suya fue bastante para transformar una zarzuela de dudoso éxito en la obra de la temporada!

Tal era el conocimiento que del público tenía, que todo lo sacrificaba por él y para él. Las conveniencias de la empresa, las exigencias del artista y el amor propio del autor quedaban siempre

relegados al olvido ante el favor del público, de ese público al que hay que complacer, animar y hasta educar para atraerlo y saber luego conservar para que no nos niegue sus favores.

Entre los que frecuentaban “El Tranvía”, eran los más asiduos los libretistas Navarro Gonzalvo, Eduardo Escalante (hijo), Ricardo Flores, Maximiliano Thous, Vicente Fe, Juan Pont, Guzmán Guallar, Jose María López y algunos otros, que unidos al venerable compositor don Salvador Giner (que también asistía algunas veces), y a los maestros Fayos, Bellver, Ubeda, García Sola y el que esto escribe, sostenían el fuego sagrado en aquel escenario, trabajando sin descanso con la fe y entusiasmo de la juventud.

De ello son prueba palpable los éxitos del gran número de zarzuelas que se disputaban con las mejores estrenadas en Madrid el favor del público, y entre las que se encuentran “Foc en l’era”, “La chent de tró”, “Les barraques”, “El portfolio de Valencia”, “Nit d’albaes”, “Les viudes de la plaseta”, “La senserrà”, “De Valensia al sel” y otras de feliz recordación.

De obras y autores me ocuparé en el transcurso de estos “Recuerdos”.

Ahora volvamos al asunto principal de estos renglones.

“La Flora”, la verdadera “fiera”, aquella gran artista que se llamó Lola Millanes: la maestra donde aprendieron su arte Pilar Martí, Amparo Taberner, Pepita Alcácer y tantas tiples notables como desfilaban por el escenario de la Princesa, formaba parte de la compañía en aquella fecha.

Lola deseaba un apropósito 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.

Flores puso manos a la obra; pensó el asunto, me dio a conocer el plan general, y después de ofrecerme la colaboración (que yo acepté gustoso), empezó a escribir la zarzuela por el segundo cuadro.

Colaborar con Flores en aquella época era algo así como hacer oposiciones para ingresar en un manicomio.

Vehemente y exagerado hasta lo imposible, nervioso, impresionable en extremo; discutidor impenitente; con una facilidad de palabra que degeneraba en verborrea; hablando siempre en “octava alta” y haciendo de las cosas más insignificantes verdaderas montañas y castillos, era para el músico una pesadilla desde que empezaba a planear una obra hasta después de verificarse su estreno. Sus consultas y discusiones eran interminables hasta el punto de agotar la paciencia del más cachazudo, y sólo podían perdonársele sus exabruptos y acometividades en gracia a su verdadero ingenio, a sus donosas ocurrencias y al fondo de bondad que salía en su corazón infantil, y que al fin y al cabo eran y siguen siendo en la actualidad los verdaderos rasgos de su carácter.

Llevaba dentro tal cantidad de autor, que pocas veces terminó una obra sin empezar otra el mismo tiempo, ni se decidía por un asunto sin planear dos o tres nuevos a la vez.

Con las obras que ha dejado sin terminar, hubiera cualquier autor de los muchos que ahora se estilan formando un extenso repertorio ganando una fortuna y alcanzando una gran reputación.

Pues como iba diciendo, cuando Flores tuvo terminado el cantable final del primer cuadro y el dúo del segundo, me entregó los borradores rogando me pusiera a trabajar lo antes posible. A decir verdad, yo no me anduve perezoso, pero atraído por lo interesante del argumento y el lirismo de los cantables, no tuve en cuenta las facultades de Lola Millanes, que eran de muy corta extensión, y al darle a conocer a mi colaborador los dos números terminados, convenimos los dos en que aquella tesitura era imposible para tan apreciable artista.

“¿Qué hacer?” La obra era ante todo musical, y encerrarnos en un círculo pequeño, siendo así que la figura de la protagonista era el eje y sostén de la zarzuela, no nos parecía lógico.

- Hay que desistir y darle a Lola una explicación que la convenza – dije a Flores.

- Está muy bien – contestó éste -; pero, ¿quién le pone el cascabel al gato?

Mi colaborador no se atrevía, ni en verdad era el indicado en aquella ocasión para solucionar el conflicto. Llamé a la Dirección a la Millanes, y pronto la convencí para que desistiera de su empeño, prometiendo complacerla en otra ocasión.

Respetuosa y sumisa (como todos los verdaderos artistas), se resignó a no tomar parte en aquella obra, y ya no se volvió a hablar más del asunto.

Flores continuó trabajando en el libro y yo seguía haciendo la música, pensando en las condiciones vocales de Antonia Segura, a la que debía gran parte del éxito de “Les Barraques”, y que también actuaba en la Princesa.

Pero como “el autor propone y la tiple dispone”, la Segura se retiró al poco tiempo de la escena para tomar estado. La terminación de la obra sufrió un aplazamiento, y yo me dediqué a otros estrenos que tenía compromiso de entregar a plazo fijo dentro de la temporada.

Hay que advertir que entonces se hacían las temporadas teatrales de la Princesa a base de las obras de los autores valencianos y de lo más escogido que se estrenaba en Madrid, y que cuando se anunciaba un estreno en la lista de la compañía, era porque la obra estaba terminada, o por lo menos en disposición de empezar los ensayos sin peligro de interrumpirlos.

Ahora se prometen las obras a las empresas cuando no existen más que los títulos en la mente de los autores, y se hacen negocios a base de esos títulos ilusorios, y se terminan las temporadas sin poderlos ver en la “tablilla” de ensayos, y muchas veces suelen pasar años antes de que aparezca el título en el cartel.

Por fin y durante la temporada teatral del 1900 al 1901, terminamos la zarzuela, se hicieron las copias del libro y de la música y quedó en disposición de empezar los ensayos.

Se anunció la lectura en la tablilla de ensayos, y al día siguiente se leyó la obra en el “Salón de Propietarios” ante la empresa, algunos amigos y los artistas que habían de tomar en ella parte.

Flores es un gran lector. Las obras malas resultan buenas declamadas por él, y las medianas, excelentes. Sus inflexiones de voz, diferentes para cada personaje de los que pinta, dieron tal calor de verdad a la acción y desarrollo del asunto, que tenía de él pendiente al auditorio.

Yo dí a conocer los números al piano, así como llegaban las situaciones musicales, y por mi práctica en presenciar lecturas en el teatro, comprendí que a todos había hecho un gran efecto. Valls, que andaba con pies de plomo en lo de dar su opinión cuando se trataba de “los de casa”, dibujó sólo una sonrisa entre sus labios. Pepe Guallart, más vehemente, dejando aparte su carácter de representante de la empresa, me dijo acompañando la acción a la palabra: “¡Ahí queda eso! Vais a ganar mucho dinero”, y dándome un fuerte abrazo, desapareció por la escalera y se metió en su gazapera de la Contaduría.

¡Pobre Guallart! Aunque fue profeta en aquella ocasión, y llegó a ver realizado su pronóstico, le quedó poco tiempo de vida para presenciarlo.

Guallart fue durante largos años el brazo derecho del maestro Valls. De carácter impresionable, activo, inteligente y conocedor de todos los secretos de los negocios teatrales (sobre todo en lo tocante a la parte administrativa), tenía lo que se llama gran ojo clínico, don de gentes, y una dosis de simpatía y un atractivo tal que cautivaba.

Tuteaba a todo el mundo, sorteaba las dificultades con una facilidad pasmosa, y resolvía los conflictos siempre con la sonrisa en los labios.

Aprendió en la escuela de aquel modelo de representantes llamado Fernando Angla, que fue su antecesor, y aunque de carácter más dulce y expansivo que su maestro, tampoco carecía de energías cuando las circunstancias lo exigían. Fue violín de orquesta en sus mocedades, representó a la Sociedad primitiva de Conciertos del

maestro Valls, y hasta su muerte desempeñó el cargo de representante en todos cuantos negocios teatrales intervinieron el maestro y los profesores que componían dicha Sociedad<sup>116</sup>.

#### **4.3.16. Cómo se escribieron “Carceleras” (folio nº 15)**

Es cosa bien sabida en el teatro que cuando gusta a los cómicos una obra, esta suele fracasar en el estreno, y también ha llegado a ser una máxima lo de “A buen ensayo mala representación”, y viceversa.

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.

Hoy es muy difícil (si no imposible) poder repartir a conciencia entre los elementos que constituyen una compañía, la obra más sencilla y de personal menos numerosa. La fuerza moral de los directores de escena y de los maestros está tan por los suelos en estos tiempos de “Sindicatos de artistas, coristas, profesores de orquesta y empresarios”, que cada zarzuela ha promovido mil conflictos antes de llegar al día del estreno.

Con empresas protectoras de tiples y coristas, “divas” y “divos” que no se dejan dirigir y la falta de cultura en los artistas (que hoy es la nota característica, salvo pocas excepciones), no se puede sacar a flote ningún negocio teatral.

Se acabaron aquellos cantantes que no pasaban a la escena hasta después de muchos años de estudio o de pasarse largas temporadas de “meritorios” en los teatros. Ahora todo se improvisa.

---

<sup>116</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Cómo se escribieron “Carceleras”*. “El Mercantil Valenciano”, 14 de julio de 1929.

Aquellas compañías de antaño, y especialmente las que se formaron durante muchos años en la Princesa, estaban tan disciplinadas, que rara vez se dio el caso de que se devolviera un papel a la dirección, y si se devolvía, ya sabía el artista al dar tal paso, que su baja del personal de la compañía era segura e inevitable.

El repertorio de “Carceleras”, como el de casi todas las obras allí estrenadas, fue pensado con detenimiento, y hasta se dio el caso de que el primer actor cómico Pepe Ángeles estrenara un característico que tiene un papel dramático y que por añadidura no canta. Pero como todo se hacía por el mejor resultado de la obra, y empresa, compañía y directores, estaban estrechamente unidos y compenetrados, todos contribuían al mismo fin con entusiasmo.

Empezaron los ensayos. Talavera, Domingo, la Salvador y Guillot tenían los papeles hechos a medida, y se veía en ellos el gusto e interés con que estudiaban.

De la tiple Filomena García no teníamos criterio fijo. Parecía en muchas ocasiones quedarse corta, tanto en la parte musical como en el libro, y ella misma desconfiaba de poder desempeñar su cometido a gusto nuestro, pero como la misión de autores, directores y maestros es animar a la artista y transformarla a fuerza de enseñanzas y consejos, llegó a posesionarse de tal modo del papel de Soleá, que a los pocos días estaba ya al nivel de los demás.

Por aquellos días se dio una lectura de los papeles de orquesta.

Formaba parte de ésta un joven profesor llamado Carlitos, al que los profesores designaban con el mote de “El trombonet”, pues el trombón era el instrumento que desempeñaba.

Era un excelente solista y un gran lector. Los pasajes más difíciles los ejecutaba con una tranquilidad inconcebible, y en las excursiones a los pueblos donde se llevaba poca orquesta, se encargaba también de las partes del fagot y de la trompa, instrumentos que imitaba con el trombón de una manera incomparable.



Tenía mucha gracia, y como la mayor parte de los profesores valencianos, gran ojo para adivinar en los ensayos el resultado de un estreno.

Cuando el “trombonet” preludiaba en el descanso de un ensayo el miserere de “El duque de Gandía”, de Chapí, ya podían rezarle a la obra el oficio de difuntos.

Nunca se le había visto vacilar en un pasaje por difícil que fuera su parte, y yo me había propuesto gastarle una broma poniéndole en un aprieto en el ensayo de aquel día.

Al efecto había escrito un pasaje para el trombón en el primer número de “Carceleras”, que además de su ejecución tenía la dificultad de la respiración durante una larga frase a solo. Encargué al archivero no le entregara su papel hasta que la orquesta empezase a tocar.

De ese modo no podría prepararse. Después de los primeros acordes, le pusieron el papel en el atril. Lo abrió precipitadamente, y a los pocos compases atacaba el solo con tal seguridad como si lo hubiera ejecutado muchas veces.

Aquel día terminó la locura de “Carceleras” sin que Carlitos tocara el miserere. Menos mal que habíamos empezado los ensayos con buen pie.

Sólo faltaban unos días para el estreno, cuando el barítono Antonio Domingo, que durante la temporada venía encontrándose enfermo, tuvo que retirarse de la escena después de acabar como pudo la canción del bandido de “Los sobrinos del capitán Grant”, y participó a la empresa que no podía continuar la temporada.

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.

Se desistió del cambio, encargándose Alfredo Suárez del papel de Jesús, y a los tres o cuatro días de estudio tenía dominada ya su parte.

Suspendióse la función la víspera del estreno para hacer un ensayo general con orquesta, trajes y decorado, y con un lleno en butacas y palcos (que ya hubiéramos deseado durante muchas noches de la temporada) empezó el preludio en medio de un religioso silencio y una expectación que daba miedo.

Siguiendo mi costumbre, y como lo hacía siempre que tenía esperanzas en la obra, cedí la dirección de aquel estreno al maestro Valls, y empecé nervioso a dar paseos por los pasillos del teatro y por el corredor de los cuartos de los artistas, encerrándome por último en “El Tranvía”. Pasaron las primeras escenas, y al empezar el final del primer cuadro vino a decirme Flores que todo andaba bien hasta el momento.

Mi interés estaba fijo en la Filomena García, y acompañado de mi colaborador me dirigí a la primera caja de bastidores de la izquierda, donde pálida y temblorosa esperaba Filomena los primeros acordes de la orquesta. Le di la entonación para atacar la copla inicial de la obra, que canta desde dentro Soleá, y noté en su voz tal emoción, que al verla salir a escena con paso incierto y vacilante, creí que no iba a llegar a terminar el número.

Y no lo terminó. Su voz fue tomando poco a poco más volumen y más cuerpo. Su rostro se desfiguraba por momentos, y a la mitad de la frase:

“Y yo lo he querido  
y le he dao toa mi alma  
a esa fiera  
y yo le he seguío...”

Que dijo entre sollozos y verdaderas lágrimas, una tempestad de aplausos llenó la sala, se interrumpió el ensayo, y ante la actitud del público, que de pie no cesaba de aplaudirla, tuvo que esperar el

maestro que la calma se restableciera; empezó de nuevo y acabó el número y el cuadro con una de esas ovaciones de que no guardo memoria y todavía no he olvidado desde entonces.

Bajó el telón, volvió a subir algunas veces, y al fin, en vista de la insistencia con que llamaban a los autores, tuvimos que aparecer en la escena varias veces lo mismo que si se tratara de una representación.

El éxito fue creciendo hasta el final del ensayo, y artistas, amigos y compañeros nos dieron por adelantado la enhorabuena.

Nunca me parecieron más largas las horas que mediaron desde aquel ensayo general a la noche del siguiente día.

Aquello de “A buen ensayo, mala representación”, lo tenía tan presente, que aunque mucho me halagaba el recuerdo del ensayo, temía mucho más por el estreno.

Por fin llegó la noche del 1º de febrero de 1901.

Confieso que a pesar de llevar estrenados más de 50 actos hasta aquella fecha, nunca estuve más nervioso e intranquilo.

Cuando dirigía yo mis estrenos, no me preocupaba más que durante los ensayos, pero en cuanto se daba luz a la batería para empezar la representación, me serenaba completamente. El contacto con el público me infundía un valor extraordinario, y la preocupación natural de atender a los artistas, al coro y a la orquesta; recordar los pasajes peligrosos y prevenirme para sortearlos, me absorbía de tal modo que llegaba a olvidarme por completo de que se representaba una obra propia.

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.

- ¿Puedo ya darle a usted un fuerte abrazo? – exclamó Lola Millanes abriéndose paso entre los que aún me rodeaban.
- Uno y mil – le contesté a la “fiera”
- Tenía usted razón – me dijo aparte y en voz baja -, tiene mucho que cantar esta parte de Soleá: pero así y todo, aún no me despido de que me la oiga alguna vez.
- No intentes tal cosa – añadí - . Esa tesitura podría perjudicarle grandemente.

Y no pasó más.

La obra siguió representándose con éxito cada vez mayor.

“Cumplió bien”, como se dice en el “argot” de bastidores; pero a decir verdad no dio el dinero que “El Portfolio de Valencia” y “Les Barraques”, que habían salvado dos años el negocio de la Princesa.

La temporada iba tocando a su fin, y acometer la temeridad de continuar también la Cuaresma sin tener otro título que “abrigara” “Carceleras”, en un teatro que hacía función entera, era verdaderamente una locura.

Una de las tardes (que como de costumbre) acompañaba yo al maestro Valls desde el teatro del Conservatorio, donde daba clase de piano, me dijo éste al despedirme en la puerta:

- ¿Cómo llevas de adelantado “El presilari”?  
¿Podríamos estrenarlo esta Cuaresma?

- Ya sabe usted, maestro – le respondí -, que entre ensayos y funciones me queda poco tiempo disponible para trabajar, y por lo tanto aún estoy muy atrasado.
- Sólo un estreno valenciano – añadió -, acompañado de “Carceleras”, puede defendernos la Cuaresma y ser base de la temporada de El Tívoli en Barcelona. Si acabamos ahora y disolvemos la compañía es muy difícil luego reunirla, y nos desbaratará todos los planes. En tí consiste que todo pueda llevarse a cabo. Piensa bien si te encuentras animado para terminarla, y esta noche en el teatro me das la contestación.

La tarde que pasé fue de las de prueba. Pensaba en lo difícil de la empresa, y temía comprometerme y no poder cumplir por primera vez una palabra. Al propio tiempo era para mí una gran satisfacción decidir con mi solo esfuerzo la continuación del negocio y la realización de la temporada en Barcelona.

De mí dependía que la compañía trabajase algunos meses más, el sustento de muchas familias...

Llegó la noche. Al terminar la función salí con el maestro del teatro y nos dirigimos a su casa. Al llegar al portal empezaba a llover, subió al piso, del cual bajó enseguida cargado con dos paraguas, y se dispuso a acompañarme.

El maestro Valls era un trasnochador empedernido. Empezó el ataque; discutimos largamente, y al llegar a la calle de Pizarro donde vivía yo en aquel entonces, aún no habíamos llegado a ponernos de acuerdo.

Volvimos grupas y le acompañé de nuevo a la calle de las Monjas Servitas. La lluvia arreciaba y nos guarecimos en el portal que abrió el vigilante.

Dejamos los paraguas detrás de la puerta, que cerramos prontamente para librarnos del aire frío de aquella noche, y después

de darle mil vueltas al asunto sin darnos cuenta que estábamos de pie, ni del tiempo que pasaba, dimos fin a aquel interminable diálogo de este modo:

- Pues no se hable más. Yo dirigiré y haré todos los ensayos de estos días. Tú no vayas al teatro, trabaja. Si el martes de Carnaval a las doce de la noche tengo en mi poder la obra terminada, se sacarán las “particellas” y enseguida a ensayar. Si no puedes terminarla, mándame recado para no anunciar función al día siguiente.

Me dio una palmadita en el hombro y añadió cariñosamente:

- Ánimo y buena suerte.

Cuando salí de la calle era de día. Había cesado de llover y los primeros rayos del sol iluminaron aquellas vísperas de Carnaval. Llegué a mi casa y me puse a trabajar. Me faltaban dos números bastante largos e instrumentar toda la obra.

Encerrado en mi despacho durante cuatro días con sus noches, venciendo el sueño a fuerza de tazas de café, y descansando sólo algunos ratos en una mecedora, llegué por fin al último pliego de la partitura a las once y media de la noche del martes de Carnaval. Terminada la última hoja, envolví los papeles en un periódico, descolgué la capa del perchero y me dirigí a la escalera. Después de cerrar la puerta, busqué inútilmente las cerillas. Bajé a oscuras, me embocé hasta los ojos, pues estaba tiritando de frío, y desempedrando calles llegué al teatro. Penetré por la puerta del escenario y me encaminé al saloncillo del “Tranvía”.

Aquel Carnaval había organizado el infatigable Maximiliano Thous un “Coso blanco” en la Princesa.

Desde la escena al público se libraba una verdadera batalla de serpentinas y confeti.

Thous, ese espíritu inquieto y vivaracho, mezcla de poeta, autor dramático, actor y pelicularo (que ante todo es un formidable periodista, aspecto al que menos importancia él le concede, de entre

todos sus múltiples talentos), era el alma de aquellos festivales, el iniciador constante y entusiasta de tan inolvidables veladas.

Unido a su colaborador Vicente Fe Castell (despierto también como él a toda clase de inventivas y escritor gracioso e intencionado, que de no haber abandonado la pluma hubiera dado muchas y buenas obras al teatro), bullían los dos por el escenario improvisando versos y daban órdenes desde las cajas de bastidores para la mayor brillantez del espectáculo.

El maestro Valls, apartado del ruido de la fiesta, acompañado de algunos amigos y autores, entre los que se encontraba Escalante, autor del libro de “El presilari”, presidía su tertulia de “El Tranvía”.

Entré en el saloncillo sin reparar en nadie, y sin desembozarme siquiera, entregué al maestro Valls el paquete de música, diciéndole con aire satisfecho:

- Mañana pueden ensayar “El Presilari”

Una carcajada general acogió mis palabras. Iba a revolverme airado por aquel descortés recibimiento, cuando Escalante, cogiéndome de la capa, exclamó:

- “¡Sento! ¿Qué t’has disfrasat?”

Efectivamente: Me había puesto la capa del revés y luciendo los embonos de colores, había ido desde mi casa hasta el teatro.

¡Suerte que estábamos en Carnaval!<sup>117</sup>

#### **4.3.17. Cómo se escribieron “Carceleras” (folio nº 16)**

Durante la Cuaresma, y después del estreno de “El Presilari”, vino a Valencia el empresario del Tívoli de Barcelona, con objeto de conocer el repertorio de la compañía y tratar las condiciones para hacer la temporada.

---

<sup>117</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Cómo se escribieron “Carceleras” (continuación)*. “El Mercantil Valenciano”, 21 de julio 1929.

Valls le dio cuenta de lo que se había estrenado aquel año en la Princesa y le recomendó que saliera a público y ver “Carceleras”, que iba a representarse en aquel momento, seguro de que iba a ser muy de su agrado.

Juanito Elías, hijo del inolvidable “Ignasi”, empresario que fue de los teatros de Barcelona y últimamente del Tívoli durante muchos años, había heredado de su padre el carácter emprendedor y la fuerza de voluntad tan necesaria para dedicarse a las empresas teatrales.

Espíritu más moderno que el de don Ignacio, fue de los primeros que en Barcelona empezaron a “montar” con lujo inusitado las obras de los más reputados libretistas y maestros poniendo a contribución para realizar el espectáculo todo lo que en tocante a decorado, vestuario y atrezzo era necesario sin reparar en sacrificios pecuniarios.

Fue también empresario de la zarzuela, donde demostró su buen gusto y entusiasmo dando a conocer al público madrileño obras del fuste de “Mujer y Reina”, de Chapí, y “La Dolores” de Bretón.

Presenció Elías la representación de “Carceleras” desde la sala, y una vez se hubo terminado volvió a reunirse con nosotros al “Tranvía”.

- Maestro – dijo encarándose con Valls y con la franqueza que caracterizaba al bueno de Juanito -: Esto no sirve para Barcelona, y mucho menos para mi teatro. Conozco a mi público y estoy seguro que no la dejarían acabar.

Luego añadió mirándome con una cariñosa sonrisa acompañada de una sonrisa en la espalda:

- A mí m’agrada. La música es molt maca, pero els nois del Tívoli no volen eixe chénero.
- ¿De modo – dijo Valls – que este año es inútil pensar en hacer negocio alguno?



- No – respondió -. Con las obras valencianas nuevas y las que se estrenaron el año pasado y que aún están frescas, podemos hacer bien la temporada.

Efectivamente. Fuimos a Barcelona y empezamos explotando el repertorio valenciano con gran éxito. Valls había encargado al archivero incluyera entre las obras el material de “Carceleras”.

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. Flores había llegado aquellos días a la ciudad condal. El maestro nos propuso a los autores el estreno, a condición de retirarlo del cartel al día siguiente si no era del agrado del público, para no perjudicar de ese modo los intereses de ambas empresas.

Consentimos en ello, y después de una verdadera “batalla” con Elías, se pudo conseguir que éste diera su conformidad. Capsir aprendió en tres días su parte, y al fin estrenábamos en el Tívoli la obra con éxito tan grande, que Elías confesó de plano que no entendía nada de teatro, ni conocía al público de Barcelona.

Al poco tiempo ya se había estrenado en toda Cataluña. A las representaciones de Barcelona en el teatro Tívoli se debe el que la obra se extendiera con rapidez, hasta el extremo de que después al represarla en otros coliseos, se popularizó de tal modo, que hubo temporadas que se representaba al mismo tiempo en tres teatros.

Separada ya de nuestra compañía la tiple Filomena García, fue contratada para el teatro Circo de Cartagena por el maestro Guardón, empresario y director de compañías de zarzuela por aquel entonces, y hombre muy ducho y entendido en asuntos teatrales.

La temporada había empezado con mala fortuna y a las pocas semanas se perdían algunos miles de duros.

La García propuso a la empresa representar “Carceleras”, y más por complacerla que por confiar en una obra estrenada en provincias, se puso en ensayo. Los artistas estudiaban poco y a disgusto sus papeles. Sólo el maestro Guardón tomó con algún interés el asunto; pero “donde no hay harina todo es mohina”, su buena voluntad se estrellaba contra la resistencia pasiva de la compañía que veía avecinarse una catástrofe y no cuidaba de ensayar ni confiaba que aquel negocio pudiera tomar un cariz satisfactorio. ¡Así somos los artistas españoles!...

Mortificada la tiple en su amor propio y en vista de que los ensayos iban de mal en peor, y sus compañeros tomaban a guasa la obra, participó a la empresa que estaba decidida a abandonar la compañía si no se verificaba pronto el estreno, pues tenía tal fe en la obra, que casi respondía de que no había de fracasar. Guardón que para sus adentros también participaba de la opinión de la García, tuvo un arranque de los que en él eran frecuentes, y dispuesto a jugarse el todo por el todo, fijó una nota en la tablilla de ensayos recomendando a los artistas que estudiaran sus papeles y anunciando el estreno dentro del plazo de tres días.

Se ensayó con afán y, aunque prendida con alfileres se estrenó en la fecha fijada.

Momentos antes de alzarse el telón, todos hubieran dado “cinco duros por un mutis”, como suele decirse en el argot teatral; pero como donde más milagros ocurren es en el teatro empezó la representación, el público hizo una ovación a los coristas, que tuvieron que repetir el coro de la introducción; los artistas cobraron ánimos, se estableció entre ellos esa corriente especial que da confianza, fuerza y valor en los momentos supremos, y al final del primer cuadro, Filomena, que era la que “pisaba firme” y tenía conciencia de sus actos, había salvado la situación. A partir de aquel momento todos se crecieron y la obra fue creciendo también hasta el final.

La temporada, gracias a “Carceleras”, llegó a su fin. La empresa recuperó lo perdido y ganó algunos miles de pesetas, y los cómicos se convencieron (al menos por aquella vez) de que en el teatro es muy difícil hacer juicios prematuros hasta que el público, el único dueño y señor, el verdadero juez, da su opinión, que es la que vale.

En septiembre de 1902 organizamos una correría para hacer las ferias en algunas poblaciones de la provincia de Murcia. Al tratar con la empresa del teatro de Yecla, donde debía empezarse la excursión, nos pusieron, por condición única el que Dolores Millanes figurase en la compañía.

Lola, alejada algún tiempo de nuestro lado, se había unido en Sociedad con el barítono Lucio Aristi, y andaban trabajando con poca suerte por algunos teatros de la provincia de Huesca.

Arístides (esta era su verdadero apellido) era un barítono de ópera que se había pasado recientemente a la zarzuela con armas y bagajes, y con Lola había cantado “Carceleras”. Al proponerle a ésta aquel contrato, me contestó que aceptaba gustosa a condición de que su socio y compañero Aristi había de ser también contratado.

Se aceptó la condición, y a los pocos días estábamos preparándonos para el viaje.

Lo primero que me suplicó Lola al entrevistarnos en Valencia fue que incluyera “Carceleras” en el repertorio.

Así lo hice, pero sin intención de que llevara a cabo su propósito. Aquello suponía quedar inútil tan distinguida artista durante algunos días si se esforzaba en cantar “Carceleras”, cuyos números tan fuera estaban de su reducida tesitura.

Tanto y tanto insistió, que al fin le prometí ponerla en las últimas funciones. De ese modo ya no podía, caso de indisponerse, perjudicar la marcha del negocio.

Llegó el día señalado, y por la tarde hicimos un ensayo. El coro era en gran parte el que estrenó la obra en la Princesa, y la orquesta de lo más escogido entre los profesores valencianos.

Antes de terminar el primer cuadro ya nos tenía a todos asombrados. La emoción embargaba a los artistas. Las coristas lloraban; los músicos aplaudían.

Yo hube de suplicarle varias veces guardase aquellas energías para la representación.

- Maestro – me dijo -. Si se lo dedico a usted. Si sólo para usted es este ensayo. ¿cómo quiere usted que me reserve?

Tenía razón. Dijo el papel como ninguna había dicho hasta entonces, y en la parte musical, en las frases que a sus facultades vocales no acomodaban, fue tal el brio que puso en sus acentos, tanto el arte que desplegó para sortear dificultades, que electrizados todos prorrumpimos en atronadores aplausos y ovaciones. Por la noche, a pesar de su cansancio volvió a dar pruebas del arte que atesoraba el corazón de aquella mujer, y el público le tributó tales aplausos, que al terminar la obra, emocionada y presa de una gran excitación nerviosa, cayó rendida y casi exánime sobre una silla apenas penetró en el cuarto donde se vestía.

Al verme entrar, se levantó como movida por un resorte, y dándome un fuerte abrazo, exclamó:

- La noche del estreno de sus “Carceleras” le dije que no me despedía de que me las oyera alguna vez. Tengo mucho amor propio, y el haber realizado mi propósito ha sido hoy para mí una de las más grandes satisfacciones de mi vida. Pasado mañana celebro mi beneficio. ¿Quiere usted que la ponga en el programa? Inútil es decir que accedí gustoso, y que fui el primero en aplaudirla.

¡Pobre Lola! “La fiera”, como los compañeros la llamábamos, tenía un corazón grande y magnánimo. Nunca pudo ver una desgracia sin acudir prontamente a remediarla.

Pudiendo reunir un capital, nunca pasó de ahorrar unas pesetas. Aún creo verla llena de entusiasmo al frente de la manifestación contra los Estados Unidos. Aún creo oír aquella jota que tantas ovaciones le había valido en el teatro y que cantó asomada al balcón de una de las casas de la calle de Pascual y Genís empuñando la bandera española con un nervio y una valentía que hizo rugir a los millares de hombres que la escuchábamos.

Colores de sangre y oro  
tiene España en su bandera.  
Ni hay oro para comprarla  
ni sangre para venderla.

Las circunstancias obligaron a tan simpática artista a aceptar un contrato para América, y aquella mujer, aquella comedianta inolvidable, fue a encontrar la muerte en la catástrofe del “Sirio” a las pocas horas de haber embarcado y a la vista de la tierra española que la vio nacer.<sup>118</sup>

#### 4.3.18. Cómo se escribieron “Carceleras” (folio nº 17)

En el teatro de la zarzuela, figuraba por el año 1902 como director el saladísimo poeta e inolvidable autor don José López Silva. Le habíamos remitido un libro de la obra los autores para que lo leyera, pues dicho teatro era a nuestro entender el indicado para estrenarla.

No se hizo esperar la contestación. A vuelta de muchos elogios inmerecidos, y deseando complacernos, nos propuso el estreno a condición de hacer un arreglo en el final. “Aquello es muy fuerte. Hay que quitar hierro”.

Estas fueron sus palabras.

---

<sup>118</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Cómo se escribieron “Carceleras” (continuación)*. “El Mercantil Valenciano”, 28 de julio de 1929.

Verdaderamente tenía razón sobrada para opinar de aquel modo. Su miedo estaba justificado. Nosotros también lo habíamos tenido al estrenarla en Valencia, Barcelona, Alicante y Palma, donde presenciábamos las representaciones.

En verdad era un atrevimiento acabar con un asesinato una obra en un acto (por lo menos en la época de su estreno). Después se han estrenado muchas de ese corte, y el público ya se ha ido acostumbrando poco a poco.

De todos modos era imposible desandar lo andado. El libro estaba ya impreso; la obra estrenada por muchas compañías, y no se iba a hacer una modificación que sirviera sólo para Madrid. Se escribió a López Silva lo imposible de tal arreglo, sostuvo él su opinión y desistimos de nuestro empeño.

Pasaron algunos meses y para la temporada de aquel verano fue contratado Bonifacio Pinedo en Eldorado, un teatro situado cerca de la Bolsa en el Paseo del Prado de Madrid, y que destruyó luego un incendio.

Pinedo nos pidió “Carceleras”, y nosotros, sin encomendarnos a Dios ni al diablo, ni tener en cuenta las condiciones del teatro y el género de obras que allí se representaban, le concedimos el permiso. A los pocos días llegaba yo a Madrid para presenciar los últimos ensayos y asistir al estreno.

Aún funcionaba la compañía de la zarzuela, cuya temporada tocaba ya a su término.

Al saber López Silva el motivo de mi llegada a la corte, no pudo menos que manifestarme su asombro. Estrenar en un teatro de verano un drama lírico y por una compañía que sólo hacía revistas y obras frescas, le parecía una temeridad. Entonces comprendí el alcance que tenían sus palabras y la importancia y trascendencia que tenía dar aquel paso. Tentado estuve muchas veces de poner los medios para que el estreno no se llevara a efecto; pero había dado mi palabra y tenía que cumplirla.

Pasaré los mil inconvenientes que tuvimos que allanar para repartir la obra, pero sí mencionaré que en los últimos ensayos se

desistió de que el barítono encargado de la parte de Jesús la estrenara, y se llamó por telégrafo a Capsir, que estaba actuando en provincias. Sustituyó Hervas a éste en el teatro donde trabajaba, y llegamos a los últimos ensayos.

Se encargó de la dirección de escena el eminente artista don Miguel Soler, que en obsequio mío, y con el beneplácito de Pinedo, puso todo su cariño y sus grandes conocimientos al servicio de “Carceleras”.

El maestro Calleja, que a la sazón desempeñaba el cargo de director de orquesta de la compañía, que había preparado éste y concertado admirablemente la obra, me suplicó dirigiera el estreno, y así llegamos a la fecha del 24 de junio de 1902, inauguración de la temporada, apareciendo el cartel con las siguientes obras: “Cuadros disolventes”, “Carceleras”, “La señora capitana” y “Enseñanza libre”.

Cuando llegó la noche, y antes de la representación, vi ocupar sus localidades a la flor de nuestros libretistas, compositores, periodistas y críticos, un miedo cerval invadió todo mi ser. Hubiera dado todo lo del mundo por desaparecer del teatro, por no presentarme ante el público a dirigir la orquesta.

El recuerdo de mi última entrevista con López Silva, lo expuesto de estrenar en un teatro de verano, donde el público sólo tenía costumbre de ver obras cómicas y revistas regocijadas, me atormentaba sin cesar, y sólo pude serenarme cuando oí sonar los primeros aplausos.

Por fortuna hay un ángel que vela por los autores, y pude ganar aquella batalla en la que tantas probabilidades había para sufrir una derrota. Pinedo, La Calvo, Capsir, todos pusieron a contribución su voluntad y su talento, y al final, cuando después de la representación me vi rodeado de amigos y compañeros que me felicitaban, se acercó un desconocido, que dándome un fuerte apretón de manos pronunció con voz fuerte estas palabras:

- Es usted un valiente. ¿Cómo se ha atrevido usted a estrenar en esta casa esta zarzuela? Para este

género no hay más escenario que el de Jovellanos.  
Lo ocurrido aquí esta noche es un milagro.

Aquel y muchos milagros más fueron durante mucho tiempo acompañando a “Carceleras”, que así como el tiempo iba pasando, más y más se extendía por toda España y América sin fracasar en ningún teatro, y manteniéndose hasta la fecha (1929) fresca y lozana.

López Silva pudo convencerme, aunque algo tarde, de que no era preciso “quitar hierro”, y con doble motivo cuando algún tiempo después se *reprisaba* la Zarzuela por la eminente tiple Carmen Domingo, una de las más afortunadas intérpretes del papel de Soleá, y del primer actor Pepe Talavera, que no tuvo rival desempeñando el Tío Chupito.

El padre del popular compositor Emilio López del Toro, empresario de El Duque, de Sevilla, en la temporada del 1902 al 1903, pidió, por mediación de su hijo y del inolvidable actor Servando Cerbón, autorización para estrenar en su teatro “Carceleras”.

La amistad que nos une a dichos señores y el deseo de nuestra parte de corresponder a la galante invitación que nos hacían de asistir al estreno y de dirigir los últimos ensayos, nos decidió prontamente a concederla. Yo temía mucho dar a conocer la obra en la capital de Andalucía. Mi colaborador Ricardo Flores, que nunca ha tomado en serio estos asuntos y que vale lo que pesa par dar ánimos en los momentos de compromiso o de peligro, llegó a alarmarme de tal modo, que ya en mí era una preocupación constante, una verdadera obsesión el tener que estrenar “Carceleras” en Sevilla.

- Hasta ahora te has librado – decía; pero allá te van a dar pocas que digamos. Ni lo que has hecho es música andaluza, ni la Carcelera es Carcelera, ni Cristo que lo fundó.

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”:

“Ahora que los sevillanos  
se las compongan con él”.

Pudo más el amor propio, y aunque por aquellos días andaba yo algo delicado, un aviso de la empresa nos hizo emprender el viaje a Andalucía.

Conocedor de casi toda aquella región, sólo Córdoba, donde se desarrolla la acción de “Carceleras”, me era desconocida. Un deseo vehemente de visitar la Ciudad de los Califas nos hizo detener allí, donde las maravillas de su incomparable Mezquita y tantos y tantos recuerdos de los mejores tiempos del Califato nos llenaron de admiración y asombro.

Al día siguiente de nuestra llegada me levanté temprano. Dejé a Flores durmiendo en un hotel y me marché a dar un paseo.

Vagando por la ciudad, soñando con sus callejas típicas, donde la frescura de sus patios andaluces y el murmullo de sus fuentes me atraía con su voluptuosidad, vine a dar con la puerta de la cárcel, y otra vez la “carcelera” me volvió a mortificar con su recuerdo:

“Vente a Córdoba a la cárcel,  
que allí en la reja de espero,

y te cantaré mi amor

que es el amor verdadero”.

Ya en Sevilla, e instalados en un hotel frente al teatro, en la plaza del Duque, nos preparamos para dar la batalla.

La obra estaba bien ensayada, y poco tuvimos que modificar, gracias a los esfuerzos de Servando Cerbón y del maestro Fuentes. Llegó la fecha señalada para el estreno, y yo seguía peor de mi indisposición.

Desde mi llegada a la bella ciudad de la Giralda no había tomado más que huevos mejidos y algunas tazas de caldo.

Flores, aunque presumía de vegetariano, no dio grandes muestras de frugalidad. Comía con gran apetito y seguía alegre y satisfecho, prodigándome consuelos de esta especie:

- No te preocupes por tu enfermedad. De todos modos te han de matar esta noche.

Aquella mañana participé a la empresa por mediación de Flores que no podía asistir al ensayo general, y que podían estrenar sin mi asistencia.

A los pocos momentos se personaron en el hotel don Antonio y su hijo Emilio.

Era don Antonio López, un andaluz algo chapado a la antigua, formalote y serio, de alta estatura, grueso y fornido, llanote y franco, con gruesos brillantes en los dedos y una descomunal cadena de oro con su correspondiente onza por dije.

Así que penetraron en el cuarto se fijó don Antonio en mi semblante, y antes que yo pronunciara una palabra, me dijo con su marcado acento andaluz:

- Maeztro. Ezo no ez na. Debilitá, na más que debilitá. Ezta uzté sin tomar na caliente hace ya diaz y se le ha enfriao a uzté el eztómagu. Ahí bajo tengo un coche. Vámonos a dar un paseo y

yo le aseguro que antes de una hora está completamente bien. Tengo yo una medicina pa estos casos que no falla.

Dimos los cuatro un paseo en coche por Sevilla, y a la media hora nos apeábamos en la calle de las Sierpes, junto a la Campana. Penetramos en un café, y pasando por una puerta pequeña que comunicaba a unos largos corredores, vinimos a dar en una especie de bar o colmado que salía a una calle estrecha y solitaria.

Apareció un camarero, y don Antonio le dijo con aquella solemnidad que le caracterizaba:

- Para nosotros “vermouth”, y para este señor una botella de lo mío.

¿Qué será lo suyo?, pensaba yo intrigado. En seguida añadió:

- Ahora probará uzté un Jeré que resucita los muertos.

Llegó el camarero con la botella: me sirvió una copa don Antonio, y, confieso que sentí un calor tan comfortable y una sensación de bienestar tan grande, que pasados unos momentos no pude resistir la tentación de beber otra copita.<sup>119</sup>

#### **4.3.19. Cómo se escribieron “Carceleras” (folio nº 18)**

Por indicación de su padre envolvió Emilio la botella en un periódico, con orden de dejarla en la contaduría del teatro.

- Ahora – me dijo – le dejaremos a usted en el hotel, se toma usted una buena sopa, y al ensayo. Ya me contestará usted esta tarde. Aquí no tenemos más botica que el colmado, ni más medicina que el buen vino.

---

<sup>119</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Cómo se escribieron “Carceleras” (continuación)*. “El Mercantil Valenciano”, 18 de agosto de 1929.

En efecto, cumplí lo ordenado por mi simpático empresario; repetí la receta durante el ensayo, y por la noche “pasé a tragos” el mal rato de la representación de “Carceleras”.

¡Qué noche, válgame el cielo! Puedo decir parodiando al gran Zorrilla.

Aquello no eran ovaciones, era el delirio. Momentos hubo en que creí que fueron “guasa viva” aquellas manifestaciones de entusiasmo. Hasta que empresa, artistas, maquinistas y demás gente “de la casa” me convencieron de que las demostraciones de los impresionables sevillanos eran verdaderas, me resistí a dar crédito a lo que veía. Las señoras nos arrojaban las flores que llevaban en la cabeza; la escena se llenó de sombreros y cigarros, ni más ni menos que si se tratara de una corrida de Beneficiencia, y al final acompañó a la tiple Filomena García a su domicilio una muchedumbre que la aplaudía sin cesar.

Después de tantas emociones, y cuando rendidos nos retirábamos a descansar, no pudimos realizar nuestro propósito.

La empresa nos había preparado en el salón de un gran colmado una juerga de esas típicamente andaluzas.

Manzanilla, pescado frito, cante flamenco, y hasta una comparsa cómica compuesta de varios individuos que cantaban tangos con mucha gracia, y cuya estrambótica indumentaria nos llamó la atención por su originalidad.

Casi al amanecer, y muertos de cansancio, pudimos llegar al fin a nuestro cuarto del hotel, donde teníamos una amplia habitación con dos camas.

Nos acostamos, y después de unos comentarios sobre los sucesos transcurridos durante aquella noche inolvidable, nos dormimos profundamente.

Una banda de música nos despertó. Era una murga que nos daba serenata.

- ¡Esto sólo nos faltaba! – exclamó Flores.

- Ya ves – le contesté -, y eso que la Carcelera ni es Carcelera ni Cristo que o fundó.

Al día siguiente aparecieron en el cartel del teatro Duque “Carceleras” en las cuatro secciones en que se dividía el espectáculo.

Los artistas se vistieron para la representación, y ya no se desnudaron hasta el final.

Creo que no se había visto en Sevilla caso parecido.

La empresa nos obsequió con unos programas impresos en seda como recuerdo de aquel día, y luego con una comida en la célebre Venta de Eritaña, a la que asistió la compañía y la prensa, y en la que reinó la alegría, tan proverbial de aquella tierra, que no conoce rival en lo de correr una buena juerga.

Hasta Cerbón, aquel Cerbón que no compró nunca pinturas, pues el colorete y el corcho quemado para caracterizarse lo pedía prestado a los artistas; aquel Cerbón que fumó siempre de “gorra” y que cuando pedía un cigarro a un compañero lo desliaba; cortaba en dos con una habilidad pasmosa; hacía un cigarrillo microscópico, y se guardaba el tabaco sobrante en el bolsillo; aquel Cerbón que no tuvo más equipaje que un terno de pana, un chaleco a cuadros, dos gorras y tres sombreros viejos, y que a fuerza de ahorros y privaciones había llegado a reunir un gran capital, nos invitó a una cena en su domicilio, haciendo un verdadero derroche y amenizando con su charla graciosa e inagotable aquella velada de feliz recordación.

Servando Cerbón fue el mejor intérprete del primer cuadro de “Carceleras”. Parece mentira que un actor de sus condiciones, y que en lo extremadamente cómico tenía su mayor defensa, sacara un partido tan grande de unas situaciones casi todas de una gran intensidad dramática, y, a decir verdad las más difíciles y desagradables de la obra.

Pepe Talavera, aunque en general fue el más acabado Tío Chupito, hizo sin embargo la verdadera creación del cuadro segundo, dando relieve a tal escena de la borrachera y a sus diálogos con Soleá, Jesús y el señor Matías, que llegaba en ocasiones a hacer olvidar al

público su personalidad, identificándose con el personaje de tal modo, mezclando lo gracioso y lo dramático de tal suerte, que hacía asomar las lágrimas diciendo un chiste y sonreír en los momentos más patéticos.

En cuanto a Pinedo, puedo decir que no tuvo igual desempeñando el tercer cuadro.

¡Qué justeza en la dicción! ¡Qué sobriedad en los ademanes y qué nervio en las frases de Chupito cuando echa en cara al señor Matías sus maldades!...

Si de los tres artistas se hubiera podido formar uno sólo, eso que se llama perfección y que en el teatro está solamente reservado a los grandes genios de la escena, hubiera sido en “Carceleras” la figura ideal del Tío Chupito.

Después de las tiples que en el curso de estos Recuerdos he nombrado y que tanto han contribuido a popularizar la obra, sólo puedo añadir que no hay una sola de las que han estado en ejercicio durante los 29 años que tiene de vida la zarzuela que no la haya tenido de repertorio. Entre las que se han distinguido, y que con justicia debo designar, se encuentran Teresa Bordás, Josefina Cháfer, María Piquer, Marina Gurina, Concha García Ramírez, Vicenta Bonastre, Teresita Lacarra, Consuelo Taberner, Trinidad Rosales, Sabina Lamuela, Clotilde Rovira y tantas que se haría la lista interminable.

Perdonen las que escapan a mi memoria, y gracias a todas las que con tanto cariño han desempeñado el papel de Soleá.

Del Chupito puede decirse que ha sido el caballo de batalla de los primeros actores, y que se han destacado Valentín González, Enrique Lacada, Patricio León, Pepe Ángeles, Gómez Roselí, Tormo, Paco Tomás, Julio Casinos, y todos en fin los directores de compañías de zarzuela.

De los barítonos, intérpretes del Jesús de “Carceleras”, diré que no ha habido ni hay en la actualidad uno tan sólo que al atacar la frase “¡Levántate Soleá!”, no haya arrancado al público un aplauso.

Así como a Tenorio en la lleta de sus conquistas amorosas sólo le saltaba “una novicia que estuviera para profesar”, así también a “Carceleras” le faltaba para acabar de popularizarse el auxilio del cinematógrafo.

A decir verdad, cuando empezaron a filmarse las primeras zarzuelas españolas, y en “La Verbena de la Paloma” aparecieron en la pantalla las figuras del Boticario, el Julián, la Susana, la señá Rita y demás castizos personajes acompañados con la salsa de su propia música, una ráfaga de esperanza me hizo confiar en que algún día podríamos saborear los autores de “Carceleras” las mieles de la popularidad del cine.

A la clásica “Verbena” de Vega y Bretón, siguió el precioso sainete de los hermanos Quintero y Serrano, “La reina mora”.

Después...después se cumplió mi sueño, y un día recibimos proposiciones de la Atlántida para impresionar “Carceleras”.

La película se estrenó el 15 de diciembre de 1922 en el Real Cinema de Madrid, con la asistencia de la familia real.

El “A.B.C.” dio cuenta del estreno en estos términos:

“SS.MM. los reyes don Alfonso, doña Victoria y doña Cristina: SS.AA. la infanta doña Isabel, princesa Pilar, la duquesa de Talavera; los infantes don Fernando y don Alfonso, y los príncipes don Adalberto, don Fernando de Baviera y don Raniero de Borbón honraron con su presencia ayer por la noche en el Real Cinema.

El motivo de la regia visita al salón de la plaza Isabel II fue el estreno de la película “Carceleras”, de producción española, que no tiene por cierto que envidiar en nada a las de producción extranjera.

Sus escenas se desarrollan en Córdoba la mora, la de las calles típicas y el campo de los cortijos.

SS.MM. y AA. RR. Tuvieron frases de elogio para la película, de cuya exhibición salieron muy complacidos.

Acompañaban a las augustas personas las marquesas de Velada y Somueruelos, el duque de Santa Elena, don Ramón Carvajal y Colón y la señorita Juana Bertrán de Lis”.

Toda la prensa madrileña felicitó a la Atlántida por haber llevado a la pantalla una obra genuinamente española, sin falseamiento de tipos y costumbres, no la España de pandereta acostumbrada, sino la España verdadera, con su ambiente y las fuertes pasiones de su raza.

En la película “Carceleras” acabó de cimentar su fama de verdadera actriz cinematográfica la simpática “Romerita” en el papel de Soleá.

También se distinguieron María Comendador, Pepe Romeu, José Montenegro, Modesto Rivas, Aliacar, Roger y Varela.

El gerente de la Atlántida, don César Onermann, el director artístico don José Buchs y el fotógrafo Maristany pusieron a contribución sus actividades y talento en la realización de la película.

La casa Joaquín Guerrero de Córdoba, adquirió la propiedad exclusiva para España y Portugal, reservándose la región andaluza, donde la explotó, ganando una fortuna, y llegando a acreditar su cine de Córdoba de tal modo, que fue durante algunos años el árbitro en Andalucía de los negocios cinematográficos.

Los conocidos empresarios valencianos don Manuel y don Luís Salvador la adquirieron también de Guerrero para la región levantina realizando un excelente negocio y estrenándola con gran éxito en Olympia el mismo día que en Madrid el Real Cinema.

Es preciso poner fin a estos apuntes, pues parecerá necia presunción el escribir tanto de una obra propia, cuando en realidad es mi agradecimiento a “Carceleras”, lo que me ha inducido a comentar su historia y desarrollo.

Valencia, Cataluña y Andalucía son las regiones donde las representaciones se han contado por centenares. Como el amor de “Don Juan” recorrió toda la escala social, así “Carceleras” ha recorrido desde los grandes teatros a los de más ínfima categoría;



desde un pequeño pueblo de la Mancha, donde se improvisó un tablado en la plaza pública, con modestos artistas y sin más instrumentos que un acordeón, hasta los primeros coliseos de España y América con grandes orquestas y compañías.

¿En qué consiste la larga vida de “Carceleras”?

¿En qué consiste el éxito de esta obra, que no ha fallado en parte alguna?

En que tiene lo principal que ha de tener toda obra dramática: “interés, interés e interés”: en que la música está sacada de la cantera inagotable del pueblo: en que los tres personajes principales tienen tal calor de humanidad, que los públicos nos se resisten ante la desgracia de Soleá, la nobleza de Jesús y la bondad del Tío Chupito.

Además, los tres papeles han sido siempre escogidos por los artistas para beneficios y debuts, y por eso ha llegado a ser de repertorio o “carcelera”, como se dice en la “jerga” de bastidores.

En las hojas de mis liquidaciones he aprendido más geografía que en los libros. En ellas aparecen pueblos que nunca había oído nombrar, y por lo tanto ignoraba que existieran en el mapa.

Al calor de “Carceleras” se formaron algunas empresas para su explotación en la provincia de Valencia, y algunas compañías valencianas fueron contratadas para trabajar en Cataluña.

A nadie exigimos número de representaciones, ni cobramos primas, ni dimos exclusivas como en estos tiempos modernos se acostumbra.

Mucho dinero hemos ganado los autores, pero también hemos dado a ganar mucho dinero.<sup>120</sup>

---

<sup>120</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Cómo se escribieron “Carceleras” (conclusión)*. “El Mercantil Valenciano”, 25 de agosto de 1929.

#### **4.3.20. Ricardo Benavent Feliu (folio nº 19)**

Cada año va cebándose la muerte más y más en los amigos queridísimos que han vivido nuestra vida, en los que han compartido con nosotros una época de nuestra existencia que queda grabada en nuestro corazón, y cada vez sentimos con más intensidad la separación de esos compañeros que al ser arrancados de nuestro lado parece que se llevan un pedazo de nuestra alma.

Este año ha tocado el turno a uno de esos amigos entrañables cuyo trato va ganando terreno con los años, y a fuerza de tiempo va infiltrando en nosotros la idea de que jamás ha de desaparecer.

Ricardo Benavent y Feliu ha sido el último que ha dejado esta tierra el día 16 de agosto de 1929.

Retirado ya de la vida activa por su edad y sus achaques; recluido algunas temporadas en Benisa, donde tenía gran parte de su hacienda, y otras en su casa de la calle de Cirilo Amorós, ha bajado al sepulcro silenciosamente y sin las manifestaciones y aparato que suelen acompañar a los grandes artistas.

Sólo Gomá en el “Diario de Valencia” y Chavarri en “Las Provincias” han dado cuenta en sentidos párrafos de la desaparición de nuestro amigo. Benavent tuvo su época.

Ocupó durante muchos años un sitio honroso en el movimiento literario musical de nuestra Valencia, y aunque yo carezco de títulos para ello, quiero dedicar una memoria en mis “Recuerdos de un músico viejo” al ilustre artista, al perfecto caballero que en vida se llamó Ricardo Benavent y Feliu.

Nació en Valencia el 2 de junio de 1848. Fueron sus padres don Juan Benavent Pastor y doña Josefa Benavent Antonia Feliu y Conca, de noble familia y ricos hacendados.

En la hermosa Benisa, de la provincia de Alicante, recibió las primeras enseñanzas. Más tarde estudió leyes en nuestra Universidad, y aunque terminó brillantemente su carrera, no quiso ejercer la abogacía, dedicándose tan sólo a la administración de sus bienes.

Desde muy joven se despertó en él la afición al divino arte de la música, y aquí comenzó sus estudios con aquel maestro de maestros y gran pedagogo don Justo Fuster, árbitro por entonces en Valencia de las enseñanzas pianísticas.

Discípulos predilectos de don Justo fueron Roberto Segura, Arturo Lliberós, José Valls y Ricardo Benavent. Segura perfeccionó sus estudios en Madrid y París; Valls se dedicó a dirigir compañías de zarzuela y conciertos, y luego regentaron los dos las clases de piano de nuestro Conservatorio.

Lliberós y Benavent no cultivaron la música más que por afición; pero no por eso decayó nunca su entusiasmo, llegando a ser admirados como pianistas excelentes en salones y tertulias y considerados por su valer de los mismos profesionales y de los “dilettantis” valencianos.

La vida musical en Valencia se deslizaba tranquila, sin más manifestaciones de arte que las largas temporadas de ópera italiana en el Principal y algunos conciertos sacros que durante las Cuaresmas se celebraban en dicho coliseo o en los salones de algunas sociedades.

Sólo en las reuniones particulares se rendía por entonces verdadero culto a la música, y en una de ellas, en la que se celebraba casi todos los domingos en el domicilio del lustre maestro alcoyano don José Espí, en la plaza del Príncipe Alfonso, tuve ocasión de conocer a Benavent.

Congregábase allí por aquella época la flor del profesorado valenciano: Salvador Giner, Eduardo Ximénez, José Fornet, Manuel Penella, José Jordá, Agustín Payá, Amancio Amorós y otros muchos que escapan ahora a mi memoria y que por desgracia han desaparecido ya casi todos del mundo de los vivos.

Mi maestro Penella me llevó a aquel areópago, donde se discutía sobre arte, daba cada cual a conocer las primicias de sus composiciones y se pasaban las horas en amigable compañía.

Allí se oyeron por vez primera las melodías de Espí, muchas obras de Giner, que luego llegaron a adquirir gran celebridad, y las de piano de Ximénez, Penella y Fornet, maestros por entonces muy en

boga, y que con Segura, Pinazo, Pitarch y Coronado, compartían en Valencia la enseñanza de la música.

Allí oí por vez primera las atinadas observaciones, los juicios serenos, respetuosos y sinceros de Benavent, y allí se afianzó nuestra amistad, una amistad que no ha interrumpido ni los años ni las contrariedades de la vida, y que hasta última hora he conservado como prenda verdadera de su consideración y de su afecto.

En las inolvidables tertulias del “Suizo” (entonces aún no se conocía la denominación de “Peñas”, como ahora se llama a las reuniones de amigos en los cafés) y a la vuelta de sus viajes en el extranjero, Benavent nos encantaba con sus amenas charlas, con las admirables descripciones de los monumentos más notables, de las más famosas catedrales, y relataba con toda clase de detalles sus innumerables maravillas.

Su memoria era prodigiosa.

Asombra pensar que con sólo unas notas tomadas al vuelo en sus excursiones, pudiera luego con la ayuda de su poderosa retentiva escribir esa voluminosa obra en dos tomos titulada “Un viaje por Europa Central y Meridional”, y esa joya modelo de encantadoras descripciones y de amena y documentada crítica que se llama “Las Catedrales de España”.

A la de Colonia, por la que sentía gran admiración y a la que rendía un gran culto, dedicó los mejores párrafos de sus recuerdos y gozaba describiéndonos sus torres, sus capillas, sus columnas y sus arcos. Todo lo tenía medido paso a paso; todo lo retenía en su imaginación como si aún lo tuviera presente en aquellos momentos, y con el calor de su entusiasmo y su palabra, nos transmitía sus más grandes emociones, sus impresiones más intensas.

Marcelino Menéndez Pelayo, la primera mentalidad de España, y cuya memoria (como la de Castelar el gran tribuno) fue el asombro de propios y extraños, conversando una vez con Benavent, le hizo varias preguntas, a las que éste contestó con tal prontitud y con tantos detalles, citas y fechas, que hicieron exclamar al gran polígrafo: “Yo

creía que era una de las mejores memorias, pero veo que usted no se queda atrás”.

El maestro Bretón, Albéniz, don Rigoberto Doménech, arzobispo de Zaragoza; Monasterio, Francisco de P. Valladar, el barón de Alcahalí, Emma Calderón, Francisco Martínez y Martínez, Chavarri, Zapater, Martínez Aloy, Oscar Esplá, Teodoro Llorente, Luís Cánovas, C. Saint Saens y otras altas personalidades se honraron con su amistad, ocupándose en muchas ocasiones de sus obras en laudatorias críticas y trabajos periodísticos.

Don Vicente Lampérez, de la Real Academia de la Historia, en su “Boletín”, y el ilustre arquitecto don Antonio Martorell en el brillante informe emitido por la Real Academia de San Carlos, pusieron de relieve las bondades de su obra “Las Catedrales de España”.

“El mundo intelectual”, en su galería de contemporáneos, publicada en Berlín por el editor doctor Anton Mansch, dedicó a Benavent unos apuntes biográficos y publicó un magnífico retrato.

El eminente autor de “La Walhalla”, aquel poeta, gran prosista, crítico e historiador alemán que enamorado de España tantas páginas dedicó a ensalzar nuestra literatura, nuestros músicos, nuestros pintores y nuestra historia, tuvo siempre para Benavent en sus escritos frases de admiración y de cariño.

De él decía también el mismo Fastenrath al final de un encomiástico artículo publicado en el “Internationale” de Leipzig, refiriéndose a su obra “Un paseo por Europa”, lo siguiente:

“Atención preferente concede el autor a lo que a la música se refiere, y por eso dedica un interesante capítulo a Bayreuth y a su teatro wagneriano.

Puntos brillantes de tan interesante obra son Colonia y el Rhin. Nunca ciertamente ha sido la catedral coloniesa causa de tanta admiración ni tan magistralmente juzgada. Parece como si el genio de los hermanos Boissereé y de Augusto Reichensperger se haya infiltrado en el viajero de la ciudad del Cid.”

Benavent tuvo su complemento al unirse en matrimonio con la virtuosa y distinguida dama doña Paulina de Ibarra, que hoy llora su muerte, y sus vidas se deslizaron tranquilamente durante largos años, sin que el menor disgusto nublara el cielo de tanta felicidad, consagrados los dos a practicar el bien y socorrer a los necesitados.

Los dos iguales en gustos y aficiones, la música, la literatura, la religión y la caridad, fueron las prendas estimables que siempre les acompañaron, convirtiendo el templo el hogar donde hasta el último momento se ha rendido a la virtud y a la amistad un culto verdadero.

Aún asistí a las últimas veladas de arte que en su domicilio se dieron y donde reunía a sus íntimos.

Cada sesión iba dedicada a uno de los grandes artistas del piano.

Beethoven, Mozart, Schumann, Chopin, todos fueron desfilando por su piano de cola, y allí, ante una escogida representación de artistas y aficionados, iba Benavent haciendo el elogio de los autores que ejecutaba, las características del estilo de cada uno de ellos y el estudio de la época en que brillaron.

Burla burlando, en vez de charlas amistosas eran aquello verdaderas conferencias llenas de erudición y amenidad.

El gobierno de Sagasta le concedió una condecoración. El Conservatorio de Valencia le nombró profesor honorario.

Perteneció a la Asociación de Escritores y Artistas de Madrid, al Centro de Cultura Valenciana y a la Academia General de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba.

En Lo Rat-Penat, en el Ateneo, en los Amigos del País, en la Juventud Católica y en todos cuantos centros artísticos y culturales tomó parte en conciertos, conferencias y demás manifestaciones artísticas, dio muestras de su mucho valer y de sus profundos conocimientos en todos los ramos de las Bellas Artes.

Su memoria prodigiosa le permitía tocar sin el auxilio del papel un repertorio de más de ochenta obras de concierto de los grandes maestros del piano.

Sus principales composiciones son: “Sombras y luz” (poema sinfónico), “Felicidad” (andante de estilo clásico), “Rondó. Estudio sinfónico. Vals” (Flor de azahar); “Preludio y romanza sin palabras”, “Scherzo”, varias melodías de salón, dos misas, un “Salutaris” y un “Eterno genitor”.

Colaboró en varias revistas, y sobre todo fue durante algunos años el más firme sostén del “Boletín Musical”, que publicó la casa Sánchez Ferris y donde aparecieron gran número de biografías de los grandes maestros y artículos de crítica.

Sus principales libros son: “Un paseo por Europa Central y Meridional” (dos tomos). “Haydn, Mozart y Beethoven” (estudio crítico, un tomo). “Aida”, juicio crítico de Verdi y sus obras (un tomo). “La obra de Wagner” (un tomo). “El Arte” (un tomo); y por último la “Historia crítico-filosófica del arte arquitectónico” (desde las civilizaciones más remotas hasta la presente), obra de la que ya no pudo dictar más que un “índice” en un tomo, y digna de que alguna autoridad en la materia pueda llevar a cabo y desarrollarla.

Del informe que don José del Castillo, de la Sociedad de Escritores y Artistas de Madrid, hizo de dicha obra, es el párrafo que sigue:

“Aunque no escriba la obra de la cual ha publicado lo que usted llama “índice”, bastará éste para que se le coloque desde luego al frente de los autores que de materias arquitectónicas existen hasta hoy. Es una labor que le enaltece y glorifica.”

Con ser tan importante la personalidad del escritor y del artista, aún lo es más la del hombre.

Benavent fue el prototipo del más perfecto caballero español.

Romántico y soñador, con un elevado concepto del honor, de la religión, de la amistad y la familia, su hogar, el arte, Benisa, Teulada y los menesterosos fueron siempre su ilusión y sus amores.

¡Cuántas veces cuando contemplaba desde las ventanas de la “cambra” de su casa de Benisa la torre de la iglesia de Teulada, las

bendiciones de aquellos trabajadores, arrendadores y medieros debieron llegar hasta Benavent!

¡Cuántas y cuántas veces después de su muerte, las oraciones de aquellos honrados campesinos de Benisa se habrán elevado al cielo recordando al propio tiempo estas palabras que siempre tuvieron en sus labios: “Tenint a Deu en lo sél y a Benavent en la terra, res mos pot faltar en este món”.<sup>121</sup>.

Valencia 16 de septiembre de 1929

#### **4.3.21. “La Gatita Blanca” y “La Fiesta de la Campana”. A José María López dedica este capítulo de sus “Recuerdos de un músico viejo”, su amigo y compañero Vicente Peydró (folio nº 20)**

Corría la temporada teatral de 1905 a 1906. Los teatros de Apolo y Ruzafa de Valencia sostenían una grande aunque noble competencia, y sus empresas respectivas contaban para mejor defender sus negocios con la flor de los artistas de zarzuela.

Ni una ni otra empresa atendía tanto a su lucro como al verdadero esplendor de la temporada, y aunque la mayor parte de sus individuos era gente adinerada y de buen gueto, tampoco llegaba su desprendimiento hasta el punto de desperdiciar cuantas ocasiones se presentaban para ingresar en sus arcas algunos miles de pesetas, si bien las más veces sacrificaban sus intereses por mantener el amor propio de empresarios.

La temporada anterior había sido para el teatro de Ruzafa bastante desgraciada, y en cambio “El arte de ser bonita” llenaba noches y noches el de Apolo.

En Ruzafa no sentían los empresarios ni sus habituales concurrentes la comezón del “género sicalíptico”, que entonces empezaba a invadir los escenarios. El estreno de “Enseñanza libre”

---

<sup>121</sup>PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Ricardo Benavent Felin*. “El Mercantil Valenciano”, 27 de octubre de 1929.



fue una verdadera enseñanza para la empresa, que después de adelantar un crecido número de representaciones de la obra, tuvo que retirarla del cartel a las pocas noches con la sana intención de no hacer tragar a la fuerza al público un género por el cual no sentía entonces entusiasmos.

¡Quién sabe si hubiera llegado a hacerse centenaria de no haberla tan pronto retirado!

Estábamos en plenas fiestas de Navidad, y aunque el negocio no se había hasta entonces presentado ruidoso, hacía falta, sin embargo, una obra de fuerza para la cuesta de enero.

En Madrid estaba dando mucho dinero “La gatita blanca”, estrenada por aquellos días con gran éxito en el teatro Cómico, y aunque la obra pertenecía al género francamente sicalíptico, lo ocurrido en Apolo con “El arte de ser bonita”, acabó por convencer los escrúpulos de la “Teatral Moderna”, que después de algunas reuniones y cabildeos decidió pedir la obra para su teatro de Ruzafa.

La música de “La gatita” pertenecía a los maestros Vives y Jiménez.

Este último, autor también de “Enseñanza libre” ¿pondría algún inconveniente para dar la autorización después de lo ocurrido hacía tiempo en Ruzafa, y con cuya empresa no eran sus relaciones muy cordiales? ¿Serían también ciertos los rumores de que la empresa de Apolo pensaba poner “La gatita blanca”, en vista del resultado obtenido con “El arte de ser bonita”?

Estas consideraciones y el temor a que la petición de la obra a la Sociedad de Autores no diera el resultado apetecido, decidió a la empresa, en vista de su amistad con los autores y el cariño que el maestro Jiménez me profesaba, a que fuera yo el encargado de pedir la autorización.

Eran las cinco de la tarde del 28 de diciembre de 1905.

La compañía estaba preparando la función de “Inocentes”, y yo, como todos los años, andaba metido en harina organizando dicha representación, que dado el poco tiempo de que se disponía para

ensayar, después de las funciones de Navidad, llevaba de cabeza a Pepe Ángeles, que conmigo compartía los trabajos de la dirección.

La empresa de Ruzafa estaba formada por varios señores de buena posición, que siempre delegaban en los socios Bigné y Samper para resolver cuantos asuntos de interés se presentaran.

Ellos me llamaron a su despacho, y, allí encerrados los tres, se entabló el siguiente diálogo:

- Hemos decidido – dijo don Ramón Bigné – que salga usted inmediatamente para Madrid, y no regrese hasta traerse la autorización de los autores para estrenar “La gatita blanca”. ¿Tiene usted algún inconveniente?
- Ninguno – le contesté.
- Pues queda usted autorizado para todo – continuó -. Puede ofrecer hasta 100 representaciones si es preciso. Si alguna otra empresa de Valencia quisiera también estrenarla, está usted facultado para ofrecer diez o veinte representaciones más de las que ofrezca otro teatro. Arregle sus cosas y salga esta misma noche para Madrid sin que nadie se entere de su viaje.
- Sobre todo es necesario que lo ignoren – le interrumpí – los mismos artistas de la compañía, pues salvando los respetos debidos, los cómicos son los peores para guardar ningún secreto.

Desaparecí del teatro, preparé la maleta, y después de ordenar todas mis cosas me encaminé hacia la estación.

Aún no se había abierto la taquilla y colocado junto a ella esperé cerca de media hora.

El primer billete que se despachó fue el mío. Penetré en el andén y me instalé en el fondo de uno de los coches decidido a no

asomarme a las ventanillas hasta que el tren estuviera lo menos en La Encina, y empecé a formar mi plan de campaña.

Una visita a la Sociedad de Autores para enterarme del número de concesiones concedidas. Visitas particulares a los maestros Jiménez y Vives y a los libretistas Jackson Veyan y Capella. Asistir a unas representaciones de “La gatita” en el Cómico, tomar notas del decorado y vestuario, hacer el reparto más adecuado al personal de la compañía de Ruzafa y algunos detalles más llenaban por completo los asuntos que tenía que abordar al día siguiente.

Aquella noche (como era lo más corriente en mis viajes) dormí profundamente. Desperté en Aranjuez, volví a madurar mis planes, y pronto apareció Madrid ante mis ojos y a poco la estación del Mediodía.

Descendí del coche; cogí la maleta para entregarla a un mozo, y cuando aún no había dado algunos pasos, una palmada en el hombro vino a sacarme de mis meditaciones.

Un hombre regordete, de baja estatura, de fisonomía simpática y ojos penetrantes, dejó caer la maleta que llevaba en la mano y me estrechó entre sus brazos.

- ¡Peydró!, ¿Qué te trae por aquí? ¿A qué vienes a Madrid?
- A lo mismo que usted – le contesté sin titubear.

Aquel hombre era el maestro Valls, que aunque dirigía el teatro que nos hacía la competencia, nunca había enfriado su amistad franca y verdadera para conmigo.

En pocos segundos me hice cargo de la situación. Él, como yo, también era comisionado por la empresa de Apolo para obtener la exclusiva del estreno de “La gatita blanca”.

Confesamos los dos el motivo de nuestro viaje, y mientras salíamos de la estación en busca de dos coches que nos llevaran a nuestros respectivos domicilios, dijo al maestro con entonación grave, mezclada con la sonrisa burlona tan peculiar en él:

- Ya lo ves. Somos dos rivales. Más que rivales, dos enemigos. Desde ahora, a trabajar separados por el buen desempeño de nuestra misión; pero eso sólo durante el día. Por la noche seremos los amigos de siempre.
- ¿Dónde irá usted a tomar café? – le interrogué en seguida.
- Al Suizo – me contestó.
- ¿Quiere usted – añadí – que cambiemos impresiones allí mismo, sin esperar a la noche?
- No hay inconveniente. Después de comer te espero en el Suizo.
- Hasta luego.
- Hasta después.

Y metiéndonos en los dos coches que teníamos más próximos, subimos al mismo tiempo y casi juntos por la cuesta de San Vicente, separándonos con un saludo al llegar a la plaza de San Marcial.

Mi primera visita fue a la Sociedad de Autores españoles, que entonces sólo tenía abiertas sus oficinas durante la mañana. Hablé con el gerente. Este no podía decidir sin consultar primero a los autores. Le supliqué se interesara por la pronta solución de aquel asunto, y despidiéndome de él, salí escapado para no perder tiempo y ahorrar algunas pesetas del coche que abajo me esperaba. Al salir a la calle vi llegar otro coche, del que se apeó en seguida el maestro Valls.

- Puede usted ver al gerente – le dije -, pero sólo como visita de presentación. Le dirá a usted como a mí, que sin previa consulta a los autores no puede decidir nada. Ahora creo lo más oportuno que procuremos no encontrarnos más, a ser posible, tanto aquí en la Sociedad como en

los domicilios de los autores para evitar violencias y compromisos.

Trazamos un itinerario completamente opuesto el uno del otro, y después de lamentar que por una “Gata” tuviéramos que pelearnos de aquel modo, dí al cochero la dirección de la casa del maestro don Jerónimo Jiménez.

Éste habitaba entonces en la calle de Fuencarral.

Pregunté a la sirvienta por Concha, la esposa del maestro, que salió pronto a recibirme, y después de los saludos de ordenanza, me introdujo en el despacho del compositor.

La figura pequeña del más grande de los maestros directores españoles, medio oculta tras un atril (que lleno de papeles ocupaba gran parte de la mesa de trabajo), daba fin a la instrumentación de una hoja de partitura.

Aquel hombre de barbita rubia ya canosa, ojos pequeños pero vivos y penetrantes; aquel andaluz castizo y gracioso, creador inimitable de “El baile de Luís Alonso”, “Las bodas” y “La Tempranica”, verdaderas joyas de nuestro teatro lírico, asomó la cabeza por encima del atril, y al verme se levantó con ligereza, viniendo prontamente a estrecharme entre sus brazos.

¿Por qué le apodarían “mandanguita”? Nunca pude explicarme el motivo que pudiera inducir a la gente del teatro a conocerlo por tal mote. El maestro Jiménez era un prodigio de memoria.

Conocía como nadie el repertorio de ópera que había dirigido en sus mocedades, y recuerdo que en una ocasión apostaba a instrumentar completa la sinfonía de “Dinorah” sin consultar la partitura, con la seguridad de no variar más de media docena de notas de cómo la escribió Meyerbeer.

Recordamos nuestras campañas por los teatros del Norte de España, nuestras correrías siempre juntos por hoteles y casas de huéspedes, y en cuanto una pequeña pausa vino a interrumpir nuestros recuerdos de alegría, varié el curso de la conversación y fui a mi asunto en estos términos:

- Amigo Jerónimo: he venido a verle porque necesito de usted un favor muy señalado. ¿Está usted dispuesto a concedérmelo?
- En seguida – contestó el maestro – Dígame usted de qué se trata.
- Se trata – añadí – de que conceda usted la exclusiva de “La gatita blanca” a la empresa del teatro de Ruzafa de Valencia.
- Aunque mis relaciones con aquella empresa – contestó – no son del todo francas, siendo usted el que me lo pide, pueden desde ahora darlo por hecho.<sup>122</sup>

#### **4.3.22. “La Gatita Blanca” y “La Fiesta de la Campana” (folio nº 21)**

- Es que hay una segunda parte – le interrumpí -. El maestro Valls ha venido en representación de la empresa de Apolo con el mismo objeto y está como yo facultado para dar cuanto los autores pidan por la exclusiva. Esta tarde sé que vendrá a visitarle.
- Esto es más serio – dijo el maestro Jiménez -, porque aunque yo me incline incondicionalmente por usted, los otros autores no van a desperdiciar esta ocasión que se presenta de cobrar un número extraordinario de representaciones. En fin, yo consultaré con el gerente de nuestra Sociedad y con mis colaboradores para ver qué solución se da al conflicto.

---

<sup>122</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: “*La Gatita Blanca*” y “*La Fiesta de la Campana*”. “El Mercantil Valenciano”, 11 de octubre de 1931.

Me despedí de él, me acompañó hasta la puerta, y pronunciando algunas palabras valencianas con aquel “rasgo” andaluz tan gracioso, acabó diciendo:

- ¡Ché, Peydró! ¡La sanc me bui!... ¿farem foc o fuchirem? (¡Ché, Peydró! ¡La sanc me bui!... ¿farem foc o fuchirem?)

Nos dimos un fuerte apretón de manos, y mientras yo bajaba apresuradamente la escalera, aún seguía repitiendo:” ¡La sanc me bui! ¡La sanc me bui!...”

¡Pobre Jerónimo! España no ha hecho la justicia merecida a tan gran compositor. Pudo llegar más alto, y su modestia no le hizo nunca ambicionar grandes empresas. Sus profundos conocimientos, perfeccionados en París, le sobraban para emprender cuadros de grandes proporciones, y sin embargo siempre se contentó con realizar esos pequeños cuadritos de género que nadie ha podido superar, llenos de luz y de color, de melodías castizamente españolas, sencillas, claras y elegantes, acaloradas con los colores de aquella diáfana paleta y con la sombría y brillante instrumentación que él y Chapí tan sólo supieron manejar con tanto acierto.

La última vez que le vi en Madrid en su casa de la calle de Malasaña, le encontré ya muy decaído. Sin duda los desengaños, las ingraticudes y contrariedades tan frecuentes en la vida del compositor que al teatro dedica sus energías, debieron abatirle de tal modo que no pudo ocultarme su tristeza.

- Extrañará usted, amigo Peydró, no verme componiendo música. ¿Verdad? Pues no lo extrañe. No tengo libretos. Estas cuartillas que hay sobre la mesa y que tenía entre manos cuando usted ha llegado, son escenas de un sainetero cuyo libro yo mismo me estoy enjaretando. Allá veremos lo que resulta.

Salí de allí muy mal impresionado. La vivacidad de su mirada, la gracia andaluza salpicada de chistes con que siempre acompañaba su amena

conversación, ya no eran las de mi compañero de otros tiempos, las de mi amigo inseparable de mis primeros años de vida teatral.

¿Cómo es posible que el genio, el talento y la gloria lleguen con los años a ser un bagaje inútil y pesado para el artista? ¿Cómo es posible que el público que tanto ha halagado a estos grandes hombres, les olvide y arrincone tan pronto sin tener en cuenta los momentos de solaz que con sus obras y su arte les ha proporcionado a manos llenas?

Ignoro la suerte que correría el sainete de Jerónimo Jiménez; pero supongo no llegaría a estrenarse o por lo menos no llegó a mis noticias. Después de aquella visita al maestro no llegué a verle más.

Pasado algún tiempo, supe por la prensa la triste nueva de su fallecimiento.

El arte perdió con él uno de sus más firmes mantenedores. La música netamente española, su más genuino representante, y yo al amigo leal y cariñoso, cuyo recuerdo aún vive en mí constantemente.

Volvamos otra vez al asunto principal de estos recuerdos.

Una verdadera odisea empezó para Valls y para mí desde aquel momento. ¡Desde casa Jiménez a casa de Amadeo Vives, de Jackson a Capella, de Herodes a Pilatos siempre.

Nueva consultas a la Sociedad de Autores; nuevas ofertas de número de representaciones, que iban aumentando sin cesar por una y otra parte, y así se iban pasando los días, sin llegar nunca a un acuerdo, sin que ninguna de las dos empresas se diera por vencida y ninguno de los comisionados cejáramos un punto de nuestro propósito.

Poco a poco fue la comidilla de cómicos, autores y empresarios el asunto de la exclusiva de “La gatita blanca”, y a todos asombraba que los maestros de Apolo y de Ruzafa, encargados de pujar hasta lo infinito las condiciones para adquirir la obra, estuvieran juntos en el café, frecuentaran juntos los teatros, y hasta presenciaran juntos en el Cómico una representación de “La gatita”, tomando los dos al propio tiempo notas y apuntes para su mejor interpretación.



Por fin se llegó a un acuerdo en vista de que nuestra competencia llevaba trazos de no acabar nunca, y decidieron los autores dar la obra a ambas empresas, sin más condición que estrenarla los dos teatros el mismo día, a la misma hora y antes del 20 de febrero.

Y así llegamos al día de los Reyes Valls y yo, tranquilos y despreocupados, después de las peripecias de aquellos días de luchas y sobresaltos. Telegrafiamos el resultado de nuestras gestiones a las empresas respectivas, y por la tarde asistíamos al estreno de “La Infanta de los bucles de oro”, en función dedicada a los niños.

Al llegar a la zarzuela, nos sorprendió que la plazoleta del antiguo teatro de Jovellanos estuviera llena de gente, cuando por la hora debía estarse terminando la sección primera de la tarde. Pronto nos dimos cuenta de lo ocurrido.

La zarzuela que estaba anunciada aquella hora (creo que era “El cabo primero”) se había suspendido para ensayar algunos números de la zarzuela de “La Infanta” que aún estaba terminando el maestro Serrano, por fin, y con algún retraso, se dio la entrada al público para el estreno.

Ni la hora, ni el día, ni el auditorio, compuesto la mayor parte por pequeñuelos, en los que aún estaba vibrante la emoción producida por los regalos de los Reyes eran oportunas a propósito de escuchar con atención los hermosos versos de Sinesio Delgado y las inspiradas melodías del maestro.

La obra no tuvo el éxito que merecía. Pasó sin grandes entusiasmos. Después de la representación, entramos en el saloncillo para saludar al barítono Ernesto Herrás y felicitar a Pepe Serrano. Este último, afectado aún por la reciente muerte de su padre, y rendido por el esfuerzo realizado aquellos días estaba mustio y abatido.

A nuestra vista se reanimó un tanto. Le felicité por el éxito de la obra, que esperaba sería en Valencia muy grande, e hizo extensiva la felicitación el maestro Valls.

El teatro de Apolo de Valencia era por aquel entonces donde se estrenaron todas las obras de Serrano, y donde algún tiempo después, y en otro ambiente más apropiado a las exquisiteces del libro y de la música, tuvo “La Infanta de los bucles de oro” el éxito resonante y merecido como les predije.

Al día siguiente Valls debía salir para Valencia en el correo y decidimos hacer juntos el viaje.

Yo aproveché la mañana para ver a algunos amigos a los que aún no había podido visitar, y al maestro Chapí, a cuyo domicilio de la calle del Arenal llegaba a poco más de las once. El maestro, como de costumbre, cuando trabajaba no recibía a nadie o decían los criados que no estaba en casa y que ignoraban también cuándo regresaría.

Sabedor de ello, hice que le pasaran mi tarjeta, y a los pocos minutos sosteníamos animada conversación.

- ¿Qué hay en Valencia, “Peydroncelli”? (el maestro tenía la costumbre de llamarme así desde que nos conocimos). Cuénteme cosas de los teatros de Valencia. ¿Cuándo ha llegado usted?

Le puse al corriente del motivo de mi viaje y del calvario sufrido aquellos días, y después de las excusas de rigor, manifestándome que aquella era a un tiempo visita y despedida, me disponía a marchar cuando me dijo:

- ¿Y qué escribe usted? ¿Sigue usted sin abandonar su querida Valencia, su Miguelete y su teatro de Ruzafa?
- Allí estoy – le contesté – vegetando, mi querido maestro; pero quieto y tranquilo al lado de la familia y en mi casa. Han sido muchos años de ir rodando por el mundo, y ya deseaba no salir de aquel querido rincón. En cuanto a escribir, lo último que he trabajado es una zarzuela titulada “La fiesta de la campana”, libro de mi

colaborador en “Carceleras”, Ricardo Flores. Por cierto que al salir de Valencia metí en la maleta libro y música por si aquí tenía ocasión de colocarla en algún teatro; pero con las peripecias de “La gatita”, ni me he acordado ya de tal cosa, ni he tenido tampoco tiempo para ello. Menos mal que en Valencia tengo la seguridad de poderla estrenar.

- ¿Y por qué aquí no? Si yo puedo ayudarle en algo, ya sabe usted que estoy siempre dispuesto.

Hice comprender al maestro que yo no debía robarle un tiempo precioso, que él tenía que dedicar a sus asuntos.

- No le preocupe a usted eso – me dijo -. Aquí lo principal es que el libro tenga condiciones. ¿quiere usted leérmelo esta tarde?
- Como usted me mande.
- Venga usted después de comer, y así acabaremos más pronto, para que pueda arreglar sus cosas y marcharse a Valencia.

Me acompañó hasta la puerta, y dándome una cariñosa palmadita en la espalda y arqueando las cejas por encima de los lentes añadió:

- Hasta luego “Peydroncelli”.

A las tres y media de la tarde estaba de nuevo en el mismo gabinete donde me había recibido por la mañana.

Por los balcones recayentes a la calle del Arenal penetraba la luz a borbotones, y un ambiente tibio y confortador contrastaba con la fría temperatura de las calles. En uno de los ángulos de la habitación, un piano vertical abierto, con la parte impresa de la ópera “Circo” sobre el atril, parecía invitar a una sesión de música selecta.

Mil recuerdos vinieron a mi imaginación al hojear aquella partitura. La inauguración del teatro Lírico, el empresario don Luciano Berriatúa, lo accidentado de aquella temporada, los esfuerzos realizados por Chapí en pro de la ópera española, todo pasaba ante mis ojos como los cuadros de un animado cinematógrafo, cuando el maestro apareció en el aposento.<sup>123</sup>

#### 4.3.23. “La Gatita Blanca” y “La Fiesta de la Campana” (folio n° 22)

- ¿Está usted mirando mi “Circo”?
- Si, maestro, y pensando al mismo tiempo en las peripecias de aquella famosa temporada.
- Es verdad – añadió Chapí -, y tal vez por eso siento por esa obra más predilección que por otras más que han alcanzado grandes éxitos. A los autores nos ocurre lo mismo que a los padres, que entre varios hijos, tienen uno cojito o jorobado, y por lo tanto sienten por él un cariño más intenso. “El milagro de la Virgen” y “El Circo” son dos hijos que me salieron desgraciados.

Nos sentamos y sin más preámbulos le leí de un tirón el libro de “La fiesta de la Campana”.

- Me gusta – dijo el maestro -. Es interesante; el diálogo está bien hablado, y los cantables muy líricos y versificados con gran corrección. Ese demonio de Flores haría en Madrid un gran papel.
- Pues no sé – añadí – cómo ha podido usted enterarse bien de todo, porque he leído de prisa y

---

<sup>123</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: “La Gatita Blanca” y “La Fiesta de la Campana” (continuación). “El Mercantil Valenciano”, 18 de octubre de 1931.

nervioso y violento como nunca al pensar el tiempo que le resto a su trabajo.

- No me vuelva a hablar de eso – replicó el maestro -. Esta mañana no le he dicho nada de la música, porque, como usted sabe perfectamente, los libros son el caballo de batalla en los estrenos. Sin embargo, el carácter de la obra y los cantables han picado mi curiosidad, y deseo conocerla. ¿Puede usted dejar su regreso a Valencia para mañana? En ese caso a las once le espero a usted para leer la música.
- Como usted quiera – le contesté -; pero le advierto a usted que cada vez que vengo a esta casa me parece que la estatua de “Dante Alighieri” que tiene usted en el recibimiento frunce el ceño y me mira airada, amenazándome con un nuevo “Infierno”, por el delito de venir a molestarle tantas veces.
- ¡Que se jo...robe el “Dante”! – me contestó riendo -. Adiós y hasta mañana.

Fui al hotel a avisar al maestro Valls lo que ocurría; me despedí de él, y después de telegrafiar a mi empresa de Ruzafa, esperé con ansia y miedo la mañana del siguiente día, en la que a las once en punto estaba ya con la música de “La fiesta de la Campana” en el gabinete consabido.

Llegó el maestro, fuimos al piano, cerró la partitura de “Circo”, que continuaba abierta sobre el atril, y colocando sobre sus tapas de cartón mis borradores, me indicó que podía sentarme.

Se sentó a mi lado, y una por una fue volviendo las hojas sin pronunciar una palabra hasta el final de la lectura.

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

interesaba saber. Los cantos populares son una cantera inagotable de hermosas melodías, y los de la montaña tal vez más interesantes que los de las demás regiones españolas. Esta tarde iremos a la zarzuela. Es el teatro más indicado para el carácter de la obra.

A la hora señalada llegué al teatro de la calle de Jovellanos.

El maestro no se hizo esperar. Me presentó a la empresa, hizo la recomendación, y sin leerla quedó en principio admitida. Sólo había un inconveniente. Dado el número de estrenos que tenían ya en cartera, se corría el peligro de llegar muy al final de la temporada. Esto contrarió algo al maestro, que me dijo al llegar a la calle de Madrazo:

- Esta noche iremos a Apolo, y según la contestación que tengamos, decidiremos. Estas cosas a largo plazo no me gustan.

Aquella noche a las once, y reunidos en el saloncillo de Apolo con los inolvidables empresarios Arregui y Aruej y los primeros actores Mesejo (don José) y Carreras se trató del asunto, quedando citados para el día siguiente, que se procedería a la lectura.

El teatro de Apolo era por aquellas fechas el más acreditado de todos los de Madrid.

Regido desde muchos años por los inteligentes empresarios don Enrique Arregui y don Luís Aruej, gozaba de una fama envidiable entre el público madrileño, y por su historial y la formalidad de su empresa, llegó a ser el obligado punto de reunión de gran número de familias, y la “cuarta de Apolo”, como se llamaba a la última sección de la noche, una de las más concurridas durante las largas y animadas temporadas.

¡Cuántas veces transcurrían meses y meses, sin tener un éxito verdadero, y los empresarios, tranquilos y satisfechos, perdían muchos miles de duros sin alterar su marcha y sus costumbres, pagando puntualmente a todo el mundo, y esperando la “obra”, que

al fin llegaba, llenando durante mucho tiempo sus arcas y empezando con ella también la siguiente temporada!

Aquel año no había aún llegado la obre del dinero. Se había estrenado antes de las Navidades con bastante éxito “El iluso Cañizares”; pero éste no tenía suficiente fuerza para defender el presupuesto de “la catedral del género chico”, como llamaron durante mucho tiempo a aquel teatro.

Ocho o nueve estrenos consecutivos habían fracasado ruidosamente. Desde que Apolo había abierto sus puertas aquella temporada; pero ni las contrariedades intimidaban a la empresa, ni los artistas se descorazonaban seguros como estaban de que la obra llegaría al fin.

Reunidos en el saloncillo a la hora convenida los mismos del día anterior, sólo don Luís Aruej dejó de asistir. Dicho señor no se ocupaba más que de la parte administrativa, mientras que don Enrique Arregui era el alma del telón adentro de cuanto se relacionaba con la parte artística.

Un amigo del alma, un maestro de los de la antigua cepa, al que durante largos años me une una amistad fraternal, don Narciso López, era el director de orquesta del teatro.

La historia de este concienzudo y notable director debe ir unida a la memoria del desaparecido teatro de Apolo.

En él actuó muchas temporadas, allí desplegó sus grandes dotes y sus profundos conocimientos, y en aquella casa encontraron sus energías y su larga práctica como maestro director y concertador ancho campo donde poder desenvolverse.

Los más grandes compositores de aquella época, Chapí, Caballero, Bretón, Jiménez y otros muchos le confiaron el estreno de sus obras, y su nombre fue siempre una garantía al frente de las compañías de zarzuela que en él actuaron, y sus prendas personales, en fin, que en nada cedían a las grandes condiciones del artista, fueron prueba evidente durante el tiempo que figuró al frente de la orquesta, de su talento, de su fuerza moral y su prestigio.

El maestro López es hoy quizá el decano de todos los directores de aquel tiempo, y aunque la evolución del teatro y la decadencia del género lo hayan apartado injustamente de la vida activa, hay que reconocer que siempre sostuvo con dignidad es difícil e ingrato cargo hasta ahora tan mal retribuido y cuya responsabilidad tanto pesaba entonces en la marcha y defensa de los negocios teatrales.

Tanto por el deber, como por el cariño con que me miraba todas mis cosas, asistió a la lectura. Terminada ésta, la obra quedó admitida. Mi larga práctica en presenciar en el teatro casos análogos, me hizo comprender muy pronto que el efecto que había producido era excelente.

Se discutió sobre el reparto, pero sin ultimar nada, hasta que don Sinesio Delgado; que era entonces y lo fue durante muchos años el asesor de la empresa, conociera la obra.

- Es preciso – dijo Arregui – que Sinesio conozca el libro, aunque no sea más que como pura fórmula, y convendría que fuera cuanto antes, para que usted pueda pronto regresar a Valencia. Vaya usted a verle a la Zarzuela, donde anda ahora muy metido, y que procure proceder en seguida a la lectura.

Aquella misma noche quedó el libro en poder de don Sinesio, el cual a la puerta de Jovellanos me despidió con estas palabras:

- Adiós Peydró. Vuelva mañana por la tarde y le devolveré la obra ya leída.

Efectivamente, al día siguiente volví al teatro con la desconfianza de que un hombre como Sinesio Delgado, sobre el que siempre pesaban muchos compromisos, hubiera tenido tiempo de ocuparse de aquella lectura, vi con sorpresa que sacando el manuscrito de uno de los bolsillos del gabán, empezó a darme cuenta tan detallada de la obra, e hizo tan atinadas observaciones sobre ella, que comprendí en seguida lo justificado de su cargo, y la formalidad y corrección que presidían todos sus actos.



- Mire usted, don Sinesio – le dije -, Carreras se ha empeñado en hacer por primera vez en el teatro un papel en el que no tenga que recurrir como de costumbre a las astracanadas, a cantar y bailar “couplets” y demás zarandajas. Cree que ese del cura vejete que yo pensaba repartir a don José Mesejo le ha de ir a las mil maravillas, para probar al público que es capaz de hacerse aplaudir en ese nuevo aspecto.
- Yo creo como usted – me contestó don Sinesio – que ese papel le ha de ir muy bien a Mesejo; pero como también queda un característico que “pesa mucho” y que le irá a don José que ni pintado, ya es cosa de que ustedes los autores lo decidan.

Aquella noche quedó ultimado el reparto en el teatro de Apolo, y Emilio Carreras me pidió con insistencia el papel consabido.

Tuve un momento de debilidad, y en mi nombre y en el de mi compañero Flores le fue concedido.

¡Qué caras suelen pagarse en el teatro las debilidades!...

Los borradores de la música quedaron en Madrid para que la Sociedad de Autores se sacase copia de una parte de apuntar, y entregué el libro a la empresa, que me prometió se verificaría el estreno en cuanto le llegara su turno, pues tenía dos o tres obras en preparación.

Al día siguiente salí para Valencia alegre y confiado, pensando que los calvarios que pasan en Madrid para estrenar muchos autores, habían sido para mí un camino de flores que me había conducido al logro de mi deseo, sin tropezar en inconvenientes ni en obstáculos.

A los pocos días de mi llegada, recibí una carta del maestro López, en la que me decía que la obra se había sacado de papeles, éstos se habían repartido a los artistas, y la lectura a la compañía estaba anunciada en la tablilla de ensayos para el día siguiente.

Dos días después recibí certificados los borradores de la música, y unas letras del maestro Chapí anunciándome que la empresa había retirado todo lo que tenía en preparación, para dedicarse solamente a los ensayos de “La fiesta de la Campana”.

Al propio tiempo me encargaba activara la instrumentación. Me puse a trabajar febrilmente, y una vez terminada la partitura, la remití a la Sociedad de Autores Españoles.

Por cartas de Narciso López, supe que la obra se iba ensayando con gran interés, y que el maestro Chapí en persona asistía la mayor parte de los días, solucionando con su gran autoridad cuantas dudas se presentaban en la parte musical.

Y así llegaron los ensayos de conjunto y un telegrama de mi inolvidable don Ruperto invitándome al estreno en nombre de la empresa.

Me trasladé a Madrid y quedé verdaderamente asombrado.<sup>124</sup>

#### **4.3.24. “La Gatita Blanca” y “La Fiesta de la Campana” (folio nº 23)**

Chapí y el maestro López que dirigía la orquesta no habían perdonado detalle y todo estaba preparado cuidadosamente. La parte de barítono estaba confiada al simpático Reforzo, y la Bru se había encargado del papel de Rosalía, que ensayaba con gran entusiasmo.

Presenció un ensayo de conjunto, y tanto el libro como la parte musical se habían ensayado con tal esmero, que no tuve que oponer el más leve reparo.

¡Con que conciencia se ponían entonces las obras!

¡Qué prestigio el del maestro Chapí y qué influencia ejercía en todos su autoridad y talento.

---

<sup>124</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: “*La Gatita Blanca*” y “*La Fiesta de la Campana*” (continuación). “El Mercantil Valenciano”, 25 de octubre de 1931.

Cuando nos preparábamos para el estreno, un acontecimiento inesperado vino a interrumpir nuestros propósitos.

El barítono Reforzo participó a la empresa su separación de la compañía por tener que embarcar para América, y se paralizaron los ensayos.

La empresa me indicó el nombre de un barítono (el único disponible entonces, y del que yo no guardaba muy buen recuerdo), proponiéndome aplazar el estreno de la obra, o ponerla dentro de unos días, fecha que coincidía con la víspera de Carnavales.

Mi primer impulso fue el aplazamiento. Luego pensé que aquella dilación interrumpía la marcha del teatro y suponía para mí un nuevo viaje para asistir al estreno.

Tuve otro momento de debilidad, transigí con el barítono, con el estreno a plazo fijo, y cerrando los ojos, me decidí a salir lo más pronto posible de aquella situación embarazosa.

En pocos días aprendió su parte el nuevo barítono, y llegamos por fin al día del estreno, 24 de febrero de 1906.

Por la tarde se hizo un ensayo general con decorado.

Asistieron, como era entonces costumbre, la mayor parte de los autores y amigos de la casa. Fue tan bien todo, tan acoplado, que hasta los revendedores que lo presenciaban respiraron tranquilos a la vista de una obra, que tras tantos fracasos, venía a cambiar la faz de tan accidentada temporada.

Aquella tarde salí completamente tranquilo después de las felicitaciones de todos cuantos el ensayo presenciaron. Por primera vez en mi vida tuve la esperanza de un éxito, yo, que siempre he desconfiado de mis obras hasta que el público les otorga su fallo inapelable.

El maestro López me había rogado dirigiera la orquesta, pero no acepté. Su personalidad y su batuta eran garantía suficiente para confiarle la dirección.

Con un lleno rebosante y un auditorio selecto y distinguido, dio principio la representación. El público, aunque por su aspecto era pacífico, en el fondo llevaba escondida una fiera ávida de carne con que saciar sus apetitos. Los últimos estrenos la había acostumbrado a los fracasos.

Los palcos “Peñas” y abonados estaban ocupados por aristócratas y elegantes, que vestidos de etiqueta y provistos de serpentinas y confeti, esperaban la hora del baile del Real.

Se aplaudió una “conseja” cantada por Isabel Bru, acompañada por el coro, y apareció en las pocas escenas vestido de cura Emilio Carreras, al que el público no conoció en el primer momento.

Al oír sus primeras palabras, una risa prolongada invadió todos los ámbitos del teatro.

¡Cuánto nos vamos a divertir! – pensaría el auditorio -; pero a medida que los parlamentos de aquel cura de aldea viejecito y bonachón fueron convenciéndoles de que el personaje era “semiserio”, que no cantaba “couplets”, ni se arrancaba con su bailecito correspondiente, se vieron defraudados y un murmullo suave manifestó claramente el desencanto de aquel público idólatra de Carreras, que no podía tomarle en serio ni concebía a su actor predilecto de otro modo que haciendo tipos de sainete o personajes como “El pobre Valbuena” y “El terrible Pérez”.

¡Allí pagué mi primera debilidad!

Aparte de algunos momentos en que se distinguió don José Mesejo y un “mutis” donde se aplaudió a tan excelente autor, lo demás iba pasando trabajosamente. Carreras, que empezó haciendo a conciencia su papel pronto perdió la serenidad. Era aquel un actor muy especial, que había de hacer siempre las obras como las había ensayado, y al que desconcertaba una frase cambiada por su interlocutor o un paso más o menos dado por el personaje con el que tuviera algún diálogo. Cualquier innovación le sacaba de quicio hasta el punto de convertirle en el peor de los aficionados. Actor de pocos recursos, y cobarde ante los públicos cuando éstos se le mostraban hostiles, acabó por perder la sangre fría, y no tuvo ya durante la

representación ni un solo momento de valentía para dar la cara al público y defender la obra.

El maestro Chapí no me abandonaba un momento. A mi lado entre bastidores, seguía el curso de la representación y me animaba con frecuencia.

- No se apure usted – decía. – Aún queda un número de música que puede decidir el éxito y las escenas dramáticas del final, que son interesantes.

Verdaderamente, llegó un momento que el público evolucionó, y estaba oyendo el dúo de tiple y barítono con señales de complacencia, que iban en aumento, así como el dúo crecía en interés hasta el final.

- Creo que hemos ganado la batalla – murmuró el maestro arqueando las cejas de un modo inconcebible.

Llegué a reanimarme, y hasta esperaba que cambiara la situación, cuando al atacar las últimas notas del dúo, un formidable “gallo” del barítono vino a convertir en risa lo que sin tal desgracia tal vez hubiera sido una oración.

Mi segunda debilidad estaba pagada. De allí al final perdimos el terreno ganado: las últimas escenas apenas despertaron interés y el telón cayó al fin en medio de un silencio respetuoso, y sin aquellas intemperancias de la “claqué”, que puestos en pugna con el público, comprometía muchas veces el éxito de las obras, convirtiendo en verdaderas batallas los estrenos.

Por primera vez vi terminar una obra mía sin la música halagadora del aplauso, y confieso que sentí más el fracaso por Chapí que por mí mismo. Él había patrocinado mi zarzuela, y también sintió como cosa propia el contratiempo.

Tanto el maestro como la empresa procuraron convencerme de que la obra reaccionaría en noches sucesivas, y citaron ejemplos de otras muchas, ruidosamente protestadas, que después habían alcanzado larga vida.

- Yo agradezco la buena intención – les dije -; pero no puedo consentir que continúe en el cartel “La fiesta de la Campana” contra la opinión del público, y por lo tanto, ruego a ustedes que cuanto antes la hagan desaparecer.
- Es usted de los pocos autores – dijo Arregui - que piensan de ese modo.

Me rogaron desistiera de mi propósito, y me citaron para el siguiente día en el teatro durante la función de la tarde, confiando en que pasada la impresión del momento, cambiaría de opinión.

El último que me abandonó en aquella noche de emociones fue el maestro Chapí.

Al quedarme solo a la puerta de la casa de mis hermanos políticos, donde me alojaba, recordé que no había teleografiado a Valencia el resultado del estreno.

Di cuenta a la empresa de Ruzafa, a Flores, a Valls y a mi familia de la verdad de lo ocurrido, sin atenuarla en lo más mínimo, y me retiré a descansar.

Bien lo necesitaba. Pasados los días de pruebas de los ensayos, esos días en que sólo la tensión de nervios puede dar valor y resistencia, vino el aplanamiento y el cansancio.

Sólo los autores pueden darse cuenta exacta de lo que se sufre esas horas de los estrenos, en esas interminables horas en que se juega la labor de muchas noches de trabajo, la ilusión de muchos días de entusiasmos, de luchas y de esperanzas. Si los públicos pudieran comprender los sacrificios, las penalidades y disgustos por que pasan los autores hasta el momento de levantarse el telón para un estreno, no serían tal vez tan exigentes, ni se ensañarían con tanta frecuencia con los que tan sólo se han preocupado de entretenerle y agradarlo.

Equivoca una receta el farmacéutico, pierde un pleito el abogado; mata el médico a un enfermo; se hará rico un tendero a fuerza de adulterarnos sus productos, y sin embargo, a pesar de los prejuicios que acarrear a la humanidad sus desaciertos, ni la gente se

amotina a las puertas de sus casas, ni en la prensa se protesta de sus yerros. Sólo el autor, que a nadie perjudica ni hace daño, sufre las furias de ese monstruo de mil cabezas, llamado público, que grita airado y se enfurece contra él, pregonando luego a los cuatro vientos su derrota como si hubiera cometido el mayor de los delitos.

Volví al día siguiente, como les había prometido.

- Mañana – les dije – salgo para Valencia. No lo hago esta noche, porque mis hermanos quisieran retenerme un días más con ellos. Me marcharé llevando un grato recuerdo de las bondades que para mí han tenido ustedes, y les aseguro que mi reconocimiento será cierto.
- Las puertas de esta casa – me contestó Arregui - estarán siempre abiertas para usted, con la seguridad que ha de encontrarnos cuando nos necesite; pero ni usted se marcha a Valencia, ni la obra se quita por ahora del cartel, ni hemos de pensar más que en reunirnos mañana a comer como lo teníamos proyectado para solemnizar el éxito de su zarzuela, que si no ha sido tan satisfactorio como esperábamos, tampoco es tan grande la derrota que le obligue a tomar determinaciones tan extremas.

Insistí tanto, que desistieron del propósito de la comida, y hasta logré la promesa de que se retiraría la obra después de las tres representaciones de rigor. El insigne autor de “La Marsellesa”, “Luz y sombra”, “El dúo de la Africana” y tantas y tantas obras que le dieron fama y nombradía, estaba enfermo de cuidado.

Hacía varios días que por mis ocupaciones no había ido a enterarme del estado de su salud, y aquella mañana vi con tristeza que el maestro se iba agravando por momentos.

Bajo impresión tan desagradable regresé a mi casa, y por la tarde volví a Apolo.

Al día siguiente por la mañana me dirigí al domicilio del maestro Caballero.

Mi propósito de regresar a Valencia era irrevocable.

Me despedí de la empresa, de mi querido don Ruperto, de los artistas de la compañía, y al salir del escenario por la calle del Barquillo para atravesar la de Alcalá, una apiñada multitud que bajaba hacia el Prado interrumpió mi marcha.<sup>125</sup>

---

<sup>125</sup> PEYDRÓ DÍEZ, V.: “*La Gatita Blanca*” y “*La Fiesta de la Campana*” (conclusión). En: *El Mercantil Valenciano*, 1 de noviembre de 1931.





## Bibliografía, artículos periodísticos citados y archivos consultados

BLASCO MAGRANER, J.S.: *Vicente Peydró Díez: vida y obra*; Tesis Doctoral, Universidad Católica de Valencia, Valencia, 2012.

BLASCO MAGRANER, J.S.: *La zarzuela costumbrista*, Cuadernos de Bellas Artes CABA/09, Universidad de La Laguna, La Laguna, 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.

GARCÍA VALERO, V.: *Crónicas Retrospectivas del Teatro por un Cómico Viejo*, Librería Gutenberg, Madrid, 1910.

GONZÁLEZ, C.: “La música orquestal”, en AA. VV.: *Un Siglo de música en la Comunidad Valenciana*, Valencia, Unidad Editorial / Editora de medios de Valencia, Alicante y Castellón, 1998.

LEIBOWITZ, R.: *Historia de la ópera*. Taurus Humanidades. Madrid, 1990.

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.

LLOBET LLEÓ, E.: *Recepción wagneriana en Valencia, 1874-1914*, Tesis Doctoral, dirigida por el doctor Francisco Carlos Bueno Camejo, Universitat de València, Valencia, 2011.

MARCO, T.: *Historia de la música española. Siglo XX*. Vol. 6. Col. Alianza Música, nº 6. Alianza Editorial, Madrid, 1983.

MIÑANA JUAN, J. M.: *La Orquesta Sinfónica de Valencia desde su creación hasta la Guerra Civil Española*, Trabajo de Investigación, Valencia, Universitat de València, 2000.

PEÑA Y GOÑI, J.: *La Ópera Española y la Música Dramática en España*, Imp. El Liberal, Madrid, 1881.

PEYDRÓ DÍEZ, V.: “El Teatro Lírico Valenciano”. En: *Recuerdos de un músico viejo*. Manuscrito sin datación. Biblioteca de Cataluña, MS. 2105.

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

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

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

PEYDRÓ DÍEZ, V.: “*Crisis teatral: las causas y el remedio*”, En: *El Mercantil Valenciano*, 8 de septiembre de 1915.

PEYDRÓ DÍEZ, V.: “José Manuel Izquierdo y la Orquesta Sinfónica”, En: *El Mercantil Valenciano*, 8 de abril de 1918.

PEYDRÓ DÍEZ, V.: “Vicente García Valero”, En: *El Mercantil Valenciano*, 25 de octubre de 1927.

PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Figuras del Teatro: El avisador Reguera*, “Recuerdos de un músico viejo”. En: *El Mercantil Valenciano*, 29 de julio de 1928.

PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Los aficionados: Agradar es el propósito*, “Recuerdos de un músico viejo”. En: *El Mercantil Valenciano*, 5 de agosto de 1928.

PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Los aficionados: Agradar es el propósito. (conclusión)*, “Recuerdos de un músico viejo”. En: *El Mercantil Valenciano*, 19 de agosto de 1928.

PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Las funciones de inocentes*, “Recuerdos de un músico viejo”. En: *El Mercantil Valenciano*, 19 de agosto de 1928.

PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Las funciones de inocentes (continuación)*, “Recuerdos de un músico viejo”, En: *El Mercantil Valenciano*, 26 de agosto de 1928.

PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Las funciones de inocentes (continuación)*, “Recuerdos de un músico viejo”. En: *El Mercantil Valenciano*, 9 de septiembre de 1928.

PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Las funciones de inocentes (continuación)*. “Recuerdos de un músico viejo”, En: *El Mercantil Valenciano*, 23 de septiembre de 1928.

PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Las funciones de inocentes (continuación)*. “Recuerdos de un músico viejo”, En: *El Mercantil Valenciano*, 7 de octubre de 1928.

PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Las funciones de inocentes (conclusión)*. “Recuerdos de un músico viejo”, En: *El Mercantil Valenciano*, 17 de octubre de 1928.

PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Figuras del Teatro: Gonzalo Cantó*. “Recuerdos de un músico viejo”. En: *El Mercantil Valenciano*, 11 de noviembre de 1928.

PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Ruperto Chapí y La Bruja*. “Recuerdos de un músico viejo”. En: *El Mercantil Valenciano*, 18 de noviembre de 1928.

PEYDRÓ DÍEZ, V.: “Ruperto Chapí. En conmemoración del XX aniversario de su muerte“, En: *El Mercantil Valenciano*, 24 de marzo de 1929.

PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Cómo escribía el maestro Chapí sus partituras*. “Recuerdos de un músico viejo”. En: *El Mercantil Valenciano*, 31 de marzo de 1929.

PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Cómo escribía el maestro Chapí sus partituras (continuación)*, En: “El Mercantil Valenciano”, 5 de mayo de 1929.

PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Cómo escribía el maestro Chapí sus partituras (conclusión)*. “Recuerdos de un músico viejo”. En: *El Mercantil Valenciano*, 20 de mayo de 1929.

PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Cómo se escribieron “Carceleras”*, “Recuerdos de un músico viejo”, En: *El Mercantil Valenciano*, 14 de julio de 1929.

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

PEYDRÓ DÍEZ, V.: “*Crisis teatral: la Zarzuela*”, En: *El Mercantil Valenciano*, 9 de octubre de 1929.

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

PEYDRÓ DÍEZ, V.: *Ricardo Benavent Felín*, “Recuerdos de un músico viejo”. En: *El Mercantil Valenciano*, 27 de octubre de 1929.

PEYDRÓ DÍEZ, V.: *La Gatita Blanca y La Fiesta de la Campana*, “Recuerdos de un músico viejo”. En: *El Mercantil Valenciano*, 11 de octubre de 1931.

PEYDRÓ DÍEZ, V.: “El Ayuntamiento y la Orquesta Sinfónica de Valencia que dirige el maestro Izquierdo”, En: *El Mercantil Valenciano* el día 15 de julio de 1930.

PEYDRÓ DÍEZ, V.: “*La Gatita Blanca*” y “*La Fiesta de la Campana*” (continuación). “Recuerdos de un músico viejo”, En: *El Mercantil Valenciano*, 18 de octubre de 1931.

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.

PEYDRÓ DÍEZ, V.: *La Gatita Blanca y La Fiesta de la Campana* (conclusión), “Recuerdos de un músico viejo”. En: *El Mercantil Valenciano*, 1 de noviembre de 1931.

SALAZAR, A.: *La música contemporánea en España*, Ediciones La Nave, Madrid, 1930.

SANCHO GARCÍA, M.: *El sinfonismo en Valencia durante la restauración* (1878-1916), Tesis Doctoral, Universitat de València, Valencia, 2003.

SUBIRÁ, J.: *Historia de la música teatral en España*, Ed. Labor, Barcelona, 1945.

*Las Provincias*, 14 de mayo de 1916.

*El Mercantil Valenciano*, 8 de abril de 1928.

*El Mercantil Valenciano*, 25 de agosto de 1929.

*El Mercantil Valenciano*, 4 de octubre de 1931.

*Almanaque de Las Provincias*, 1923.

*Archivo de la Diputación Provincial de Valencia*, Legado de Peydró, Caja 1.

Archivo de la Diputación Provincial de Valencia, Legado de Peydró,  
Caja 2.

Archivo de la Diputación Provincial de Valencia, Legado de Peydró,  
Caja 6.

Archivo personal José Huguet.

Otros títulos de la colección

## Cuadernos de Bellas Artes

### Libros

- *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>
- *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)
- *La ópera en Valencia. El Palau de Les Arts y la crítica musical nacional e internacional* – José Antonio García Casasempere,  
[http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/08\\_casasepere](http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/08_casasepere)
- *Impresiones, grabados y mordeduras* – Autores varios,  
[http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/07\\_cba](http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/07_cba)
- *Revelos del paisaje.* – Atilio Doreste,  
[http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/06\\_cba\\_atilio\\_issuu](http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/06_cba_atilio_issuu)
- *Aproximación a la crítica de arte. Definiciones, metodologías, problemáticas, debates y sinergias de una disciplina contemporánea en la frontera* – Iván de la Torre Amerighi,  
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/120811202705-af0c439a34ea49e3bbf410e6763e0ee0>

