

Ricardo Jesús Roca Padilla

El crepúsculo de la zarzuela: Juan Martínez Báguena

El último gran compositor durante la
España de Franco

Cuadernos de Bellas Artes / 22

Colección Música



Cuadernos de Bellas Artes – Comité Científico

Presidencia: Dolores Schoch, artista visual

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

Antonio Bautista Durán, Universidad de Sevilla, US

Aida María de Vicente Domínguez, Universidad de Málaga, UMA

Natalia Juan García, Universidad de Zaragoza, Unizar

Carmen González Román, Universidad de Málaga, UMA

Maria Portmann, Universidad de Friburgo (Suiza)

Atilio Doreste, Universidad de La Laguna, ULL

Ricard Huerta, Universidad de Valencia, UV

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

María Arjonilla Álvarez, Universidad de Sevilla, US

Sebastián García Garrido, Universidad de Málaga, UMA

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

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

Ricardo Jesús Roca Padilla

Prólogo de Francisco Carlos Bueno Camejo

El crepúsculo de la zarzuela: Juan Martínez Bágüena

El último gran compositor durante la
España de Franco

Cuadernos de Bellas Artes / 22

Colección Música



22- El crepúsculo de la zarzuela: Juan Martínez Báguena. El último gran compositor durante la España de Franco

Ricardo Jesús Roca Padilla |

Precio social: 8,60 € | Precio en librería: 11,20 € |

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

Director de la colección: José Salvador Blasco Magraner

Diseño: Samuel Toledano

Ilustración de portada: Juan Martínez Báguena en una foto del archivo familiar

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

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

Teléfono: 922 250 554 | fotocopiasdrago@telefonica.net

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

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

<http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/CBA.html#22>

Protocolo de envío de manuscritos con destino a CBA.:

http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/protocolo_CBA.html

ISBN-13: 978-84-15609-33-3

ISBN-10: 84-15698-33-X

D. L.: TF-593-2013

Para Eva, mi mujer, fiel consejera que siempre está a mi lado.

Y mi más sincero agradecimiento a:

Juan Martínez Báguena, hijo del compositor del que trata el presente libro. A él le debo no sólo la facilidad de recopilación del abundante material sobre el que he trabajado, sino también un inestimable aprendizaje de todos los aspectos humanos que nunca caben en un libro ni en un recorte de prensa. Me ayudó como nadie podía hacerlo a comprender a su padre, por quien sentía verdadera devoción, su música y sus valores humanos, que él, sin duda, heredó.

Y, por supuesto, a Francisco Bueno Camejo, tutor de mi tesis doctoral y buen amigo. Generoso como nadie y todo un libro de conocimientos. Sin su ayuda Juan Martínez Báguena aún permanecería quizá en un injusto anonimato a pesar de las muchas generaciones que disfrutaron con su música. Dentro de ellas, mi padre.



Índice

Prólogo, por Francisco Carlos Bueno Camejo [9]

1. La Renaixença musical en Valencia: 1900-1950 [15]

2. La consideración social de la zarzuela en la primera mitad del siglo XX [31]

2.1. Consideraciones generales [31]

2.2. La zarzuela a finales del siglo XIX [36]

2.3. Período 1900-1920 [45]

2.4. La zarzuela entre 1920 y 1939 [52]

2.5. La crisis definitiva: 1940-1950 [55]

3. Giner, Serrano y Chapí: influencias en Juan Martínez Báuena [57]

4. Juan Martínez Báuena en la música valenciana [63]

4.1. Eduardo López-Chavarri (1871-1970) y Manuel Palau (1893-1967): dos pilares del nacionalismo musical valenciano [64]

4.2. El estilo de Juan Martínez Báuena [69]

5. Juan Martínez Báuena: biografía [73]

6. Zarzuelas, sainetes y revistas [117]

7. Libretos y libretistas [143]

8. El lenguaje musical [149]

9. Tipología vocal y principales cantantes [155]

10. El lenguaje sinfónico de Juan Martínez Báuena [163]

11. Juan Martínez Báuena ante la prensa y la crítica. Proyección social [169]

12. Conclusiones [181]

Bibliografía [185]

Catálogo de las principales obras [195]



Prólogo

Cuando hablamos de zarzuela, acuden a nuestra memoria las épocas doradas del género: el reinado de Isabel II, la Restauración Alfonsina, la Regencia de Doña María Cristina de Habsburgo-Lorena, la monarquía de Alfonso XIII, y, ya en fase de crisis, la Dictadura de Primo de Rivera y la II República Española.

Pero poco se conoce de la zarzuela durante el franquismo. Juan Martínez Bágüena fue el último gran representante del género durante los lustros más inmovilistas y autárquicos del régimen del General Franco: las décadas 1940-1950 y 1950-1960. Aún alcanzaría a ver los años 60, en que, bajo la tutela ministerial de los tecnócratas (muchos de ellos vinculados al Opus Dei), España llevaba a cabo un rápido proceso de industrialización. Unos días duros en donde Martínez Bágüena deleitaba los oídos de los españoles con sus lindas cantinelas. Porque, ante todo, fue un autor de bello *lirismo*.

El presente libro representa un nuevo paso en la recuperación de un patrimonio musical tan español como es el del mundo de la zarzuela.

Pero también es un acercamiento a las inquietudes y gustos sociales que se dieron cita en la convulsa España de Franco.

Indudablemente, son ya muchos los estudios publicados hasta la fecha que, con acertado propósito, han ido acercando a investigadores, estudiantes de música y melómanos al conocimiento y disfrute de un género tan castizo como el de la zarzuela, el sainete o la revista. Mientras en Europa la ópera copaba la escena, en España era el género lírico el que colmaba los gustos del público, llegando a ser durante muchos años un verdadero acontecimiento social cada estreno.

La trascendencia del compositor que nos ocupa radica en ser el último de los grandes maestros de la zarzuela que dio la tierra valenciana. A lo largo de la historia de la zarzuela se destacaron muchos compositores valencianos. De hecho, a finales del siglo XIX se puede decir que hubo una auténtica invasión de compositores valencianos en Madrid: José Rogel, Ramón Estellés, Juan García Catalá, Miquel Santonja Cantó, Tomás López Torregrosa, Vicente Lleó o Luis Foglietti y Alberola entre otros muchos.

Pero, sin duda, son tres los que han perdurado a lo largo de la historia como los grandes maestros valencianos a nivel nacional: Salvador Giner (1832-1911), Ruperto Chapí (1851-1901) y José Serrano (1873-1941). Y éstos tres serán los puntos de referencia respecto de las numerosas críticas que se publicaron en la prensa escrita sobre las distintas composiciones del maestro Martínez Báguena. Según el crítico y el medio de prensa, se le quería ver más proximidad con uno u otro. Pero todas ellas coincidían en considerar a Juan Martínez Báguena como el más digno sucesor de la tradición zarzuelística valenciana y el último de los grandes maestros valencianos del género.

El presente libro nos sumerge en la evolución de la zarzuela desde sus orígenes hasta llegar a la aparición de Juan Martínez Báguena como compositor lírico. Para ello, el autor, Ricardo Jesús Roca Padilla, se ha valido de los numerosos artículos, críticas, cartas y demás documentos recogidos por la familia a lo largo de la vida del maestro, con el propósito de presentarnos un fresco actual de sus pensamientos, inquietudes, estilo musical, carácter y opiniones. Juan Martínez Báguena fue un hombre cordial, amable y músico por vocación, quien compa-

tibilizaba su labor compositiva con la de la dirección de la empresa familiar.

Del mismo modo, esa misma documentación le ha servido al autor para presentar con carácter de actualidad toda la evolución musical del maestro, desde sus inicios tardíos, ya que comenzó sus estudios musicales con 19 años, hasta sus grandes frescos religiosos.

Como zarzuelista llegó a lo más alto con *La de la falda de céfiro*, *Un beso* y *El Micalet de la Sen*. La primera, estrenada en La Zarzuela de Madrid, fue concebida como la continuación de *La Revoltosa* de Chapí, constituyendo un verdadero acontecimiento social su estreno. Llegó a superar las 100 representaciones sólo en la capital de España. *Un beso*, representó la consagración definitiva del barítono Antón Navarro en la escena lírica. Y la revista *El Micalet de la Sen*, en lengua vernácula valenciana, supuso su mayor éxito en su tierra. Superó las 100 representaciones en sólo ¡45 días!

Colaboró con libretistas de la talla de Luis Fernández de Sevilla, Antonio Paso (hijo), Maximiliano Thous o José Peris Celda entre otros muchos. Estrenó en los teatros de toda la geografía española. Obtuvo un reconocimiento al alcance de muy pocos en las exigentes plazas de Madrid y Barcelona.

Pero a Juan Martínez Báguena le tocó vivir la época de definitiva decadencia de la zarzuela. Ricardo Roca analiza las claves que llevaron a este cambio del gusto social y nos lo presenta desde una óptica particular: la del propio compositor, Juan Martínez Báguena, a través de sus opiniones expresadas en los artículos y entrevistas radiofónicas que concedió en los postreros años de vigencia del género lírico, así como al final de su vida desde una perspectiva de reflexión y madurez.

Otro de los aspectos interesantes que presenta este libro es el estudio sobre el nacimiento de lo que la musicología actual denomina como la *Renaixença* valenciana, es decir, el renacimiento valenciano. No cabe duda, de que en el corto espacio de tiempo que va desde el 1890 hasta 1910 nacen una gran cantidad de músicos que, muchos de ellos, alcanzarán reconocimiento mundial, destacando entre todos ellos Joaquín Rodrigo, Óscar Esplá, Leopoldo Querol y José Iturbi. Junto a

ellos, Manuel Palau (dos veces Premio Nacional de Música), Vicente Asencio, Leopoldo Magenti, Francisco Cuesta o Rodríguez Albert, entre muchos otros, componen un auténtico resurgir de una música que hunde sus raíces en el folklore valenciano desde una técnica compositiva muy influenciada por el impresionismo francés. De hecho, la gran mayoría de ellos se formaron en el conservatorio parisiense.

El autor nos presenta la figura de Juan Martínez Bágüena incardinada en esta *Renaixença*, comparando los estilos y estudiando sus relaciones personales y profesionales con sus contemporáneos; en especial con aquellos con los que profesaba una sincera amistad: Eduardo López-Chavarri Marco, Manuel Palau y José Iturbi.

Para completar esta visión de Juan Martínez Bágüena, Ricardo Roca nos ofrece un completo análisis de los rasgos definitorios del estilo musical del maestro: su lenguaje musical, las distintas tipologías vocales utilizadas en sus obras y su lenguaje orquestal, complementándolo con una documentación de todas las zarzuelas, sainetes y revistas que incluye autor del libreto, fechas de estreno y reposiciones, compañías, breve sinopsis y materiales conservados.

Y, por último, uno de los aspectos más interesantes del presente trabajo es el estado de la crítica en los albores de la España de Franco. El cambio de siglo representó la entrada en España de las distintas corrientes musicales que imperaban en Europa. La ópera, la música sinfónica y camerística así como los diferentes estilos musicales aparecidos a partir del impresionismo, necesitarán de los distintos medios de comunicación para ser tan accesibles al público como lo era hasta el momento la zarzuela y el sainete.

La ópera será el germen de numerosos enfrentamientos entre los partidarios de ésta y los de la zarzuela grande. La música sinfónica y la de cámara se van abriendo un hueco cada vez más afianzado fruto de la aparición de las salas de conciertos. Y, por supuesto, las nuevas vanguardias musicales necesitarán de la labor de los críticos para ser comprensibles por un público acostumbrado a una música tonal, de no excesivas complicaciones orquestales, fácil melodía y ritmos folklóricos.

El autor, a lo largo de las páginas del presente libro, va desgranando los distintos ámbitos en los que se movía la crítica, haciendo especial hincapié en los distintos medios de comunicación de Valencia. Todo ello con el claro objetivo de ofrecer una visión panorámica, no exenta de análisis, de la evolución de los gustos sociales y los factores que en ellos influían. Y que, con el tiempo, llevaron a que, como dice el autor, el género lírico pasara a formar parte del patrimonio histórico español.

Dr. Francisco Carlos Bueno Camejo

Editor de Cuadernos de Bellas Artes

Universitat de València



La Renaixença musical en Valencia: 1900-1950

Los comienzos del siglo XX bebieron indudablemente sus fuentes en los postreros años del siglo XIX. A diferencia del resto de Europa donde eclosionan las vanguardias, pasando rápidamente desde el impresionismo hasta formas puras de expresionismo y serialismo, en España las raíces folklóricas nacidas del nacionalismo de Albéniz, Granados y Falla junto al todavía poderoso romanticismo representado por la ópera italiana y la recientemente introducida ópera alemana de Wagner, dificultaron ese rápido cambio hacia nuevas formas de expresión musical.

En Valencia, la herencia del siglo XIX puede resumirse, pese a que toda simplificación nunca es completa, en la corriente literario-musical nacida a mitades de siglo denominada “Renaixença”. El resurgimiento de la literatura basada en temas valencianos, junto a obras divulgativas de la gramática valenciana,¹ propició el uso de la lengua autóctona,

¹ Es el caso de la obra de Carles Ros y Hebrera.

creando una predisposición hacia lo propio de la tradición valenciana al igual que sucediera en el resto de España a raíz de las investigaciones de Barbieri o Pedrell.

Esta nueva toma de conciencia, propició en la música la recuperación del folklore como expresión de la tradición popular, así como de todas aquellas manifestaciones tradicionales valencianas en las que la música tenía un papel preponderante, caso de la Procesión del Corpus, Los Milagros o las siempre presentes danzas populares. La sociedad Lo Rat Penat, fundada por Constantí Llombart en 1878, fue un auténtico motor en la recuperación de las tradiciones valencianas.

Al igual que en el resto de España (Barbieri, Pedrell), los estudios musicológicos también fomentaron la recuperación del rico patrimonio musical. Juan Bautista Guzmán (1846-1909), gracias a su amistad con Barbieri, fue el pionero al descubrir las primeras obras autógrafas de Juan Bautista Comes.

Otro hecho decisivo fue la secularización de la enseñanza musical. A partir de mitad del siglo XIX aparecieron distintas escuelas de enseñanza musical que con el tiempo llevarían a la creación del Conservatorio de Música (1879), del Instituto Musical Giner-Sociedad Coral “El Micalet”² (1885), de la primera Escuela Municipal de Música a iniciativa de Manuel Penella (1869) y de la sección de enseñanza musical de la Escuela de Artesanos (1873). Cinco años después, en 1978, la propia Dirección General y el Ministerio de Fomento establecieron la obligatoriedad de la enseñanza musical en la Primera Enseñanza.

Junto a la secularización de la enseñanza musical, y al igual que en Europa surgieron las primeras salas de conciertos, en Valencia, aunque con unos pocos años de retraso, también aparecieron las primeras salas y las primeras sociedades de conciertos dedicados exclusivamente a la música de cámara y sinfónica. Junto a ello, la burguesía no fue

² No podía ser otro sino el maestro Giner quien alentara la creación del incipiente Orfeón que pasó a denominarse en 1905 Sociedad Coral “El Micalet” y por último, Instituto Musical Giner en 1928.

menos organizando tertulias y reuniones donde no faltaba la música representada por el piano, la guitarra o el canto.³

La aparición de distintas sociedades musicales y de conciertos contribuyó aún más si cabe a la difusión de la música y de las nuevas tendencias. Entre todas, por su trascendencia, destacó la labor de la Sociedad Económica de Amigos del País, en cuya sección de Bellas Artes incluyó la música haciendo de verdadero mecenas de la música de su época fomentando conciertos, certámenes y premios musicales, además de poseer su propia sección de enseñanza musical. La Sociedad de Concursos fundada por el maestro José Valls, el Ateneo de Valencia (Ateneo Científico Literario) y la Academia Científico-Literaria de la Juventud Católica también destacaron por su labor.

La savia que originó toda esta firme raíz tuvo su manifestación en la creación de orquestas como la de Goñi, de agrupaciones camerísticas como la Sociedad de Cuartetos en 1890, de Orfeones como el Orfeón Valenciano, y por supuesto, de las Bandas de Música, verdadero eje de cohesión social valenciano, destacando entre todas la Banda Municipal de Valencia (1903).

También se produjo un importante auge de la música sinfónica, y, en especial, dentro de ella, del poema sinfónico. La influencia de los poemas sinfónicos de Berlioz, Liszt y Saint-Saëns hicieron mella en el sinfonismo de producción propia.⁴ Y en este género, destacó sobremanera Salvador Giner. Influenciado por aquellos y conocedor de su tejido compositivo, escribió multitud de poemas, desde *Phaeton*, hasta los tan conocidos y representativos del espíritu valenciano *Es chopà...hasta la moma*, *Una Nit d'Albaes* o *L'entrà de la Murta* en los que se recrea en la festividad del Corpus, en el carácter popular de “les

³ Es precisamente este ambiente el que va a propiciar el tremendo auge del piano y de la guitarra hasta el punto de que naciera una potente industria de construcción de pianos, dentro de la cual la que destacó sobremanera fue la célebre casa de pianos Gómez, que llegó a estar representada en la Exposición Universal de 1867 en París.

⁴ Galiano Arlandis, A.: «La Renaixença». En *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*. Valencia, diario Levante-Editorial Prensa Valenciana. 1992, p. 306.

albaes”⁵ y “el ú y el dos”⁶, o en la festividad de los Santos de la Piedra de Massarrochos.

La ópera, por su lado, seguía teniendo una importancia vital en la sociedad valenciana. A pesar de la tremenda influencia de la ópera italiana en todos los compositores, incluidos los del ámbito religioso (caso de José María Úbeda), comenzó a desarrollarse el gusto por la ópera francesa, y ya casi entroncando con el siglo XX, por la ópera alemana. Así, era frecuente presenciar en Valencia títulos de los grandes maestros italianos junto a *La Africana* o *Roberto el Diablo* de Meyerbeer, el *Fausto* de Gounod, o el *Lohengrin* de Wagner⁷. Impulsados por este influjo operístico, también los compositores autóctonos compusieron sus propias óperas. Pionero, nuevamente, fue Salvador Giner, con sus óperas *El Soñador*⁸, *El Fantasma*⁹, *El Rayo de Sol*¹⁰ o *Sagunto*¹¹. Junto a él, también destacó Penella con *El Gato Montés*, estrenada el 1917 a beneficio del monumento a Salvador Giner.

Junto al Teatro Principal de Valencia, otros muchos teatros abrieron sus puertas para ofrecer conciertos y representaciones líricas: Teatro Apolo (1877); Teatro Principal de Alicante (1863); Teatro Cervantes de Alcoi (1875); Teatro de Verano del Buen Retiro (1880); Teatro Pizarro de Valencia (1891); Teatro Principal de Castellón (1884); Teatro Tívoli de Valencia (1887), y muchos otros más.

Con todo este bagaje, los albores del siglo XX se nos aparecen como una acuarela multicolor en donde la convivencia entre teatro lírico y ópera, y a su vez entre ópera italiana y alemana, entre música sinfónica y el renovado canto gregoriano, conformará un mosaico de tendencias y actitudes que hacen difícil delimitar una escuela valenciana como tal.

Frente a la tradicional división entre partidarios del *bel canto* y del wagnerianismo, Salvador Giner se postula como el precursor de una

⁵ Albada: canto tradicional valenciano que se cantaba al amanecer.

⁶ Danza típica valenciana

⁷ Estrenada el 5 de enero de 1889 en el Teatro Principal de Valencia por Francisco Viñas.

⁸ Estrenada el 10 de abril de 1901.

⁹ Estrenada el 13 de abril de 1901.

¹⁰ Estrenada el 19 de abril de 1901.

¹¹ Estrenada el 27 de abril de 1901.

nueva orientación de la música hacia postulados más cercanos al folclore y a la idiosincrasia de los valencianos. De hecho, *su actuación nacionalista hacia los cantos populares, por anecdótica y superficial que quiera juzgarse, se continuaría (de acuerdo con el fenómeno general del arte europeo) en nuestro siglo a pesar de las diferencias estilísticas de actitud y realización*¹². Sus poemas sinfónicos se nos aparecen así como los faros que van a iluminar a todos los compositores posteriores en una inclinación mayoritaria hacia la recuperación, desde un sentido universalista, de las raíces populares y folklóricas de la música autóctona valenciana.

Además de la profunda influencia que ejerció Giner en todos los compositores posteriores, hay otro hecho muy destacable y que propiciaría la aparición de esta *escuela valenciana*¹³ del siglo XX. Nos referimos al nacimiento del Conservatorio de Valencia en 1879. La enseñanza musical dejaba de ser propiedad de las catedrales y pasaba a formar parte de la sociedad en general a través del conservatorio. La transmisión de nuevos conocimientos, el mayor número de estudiantes, el acercamiento a nuevas tendencias... todo ello contribuirá a la difusión del romanticismo, de los nacionalismos europeos ya existentes, y por supuesto, de las vanguardias.

Entre tanto, el Orfeón del Micalet, el Orfeó Valencià o el Cor de Lo Rat Penat, contribuyeron en gran medida a la recuperación de un folclore que serviría de material compositivo de primer orden para todos los compositores del siglo XX en todas sus vertientes estilísticas.

Por todo ello, no podemos hablar de una escuela valenciana como tal. Nos encontramos con una gran cantidad de compositores que responderán a postulados bien distintos en la composición. Así, en una relación directa respecto de las vanguardias europeas encontramos a

¹² López-Chavarrí Andújar, E.: *100 años de música valenciana, 1878-1978*. Valencia, Caja de Ahorros de Valencia, 1978, p. 155.

¹³ El nombre de *escuela valenciana*, pese a que desde algunos medios escritos, o por historiadores, se le haya denominado así, no debe ser entendido según el sentido tradicional de “escuela”, fundamentalmente porque, pese a algunos pocos compositores vanguardistas como Llácer o Báguena Soler, no hay una clara delimitación estilística que reúna a todos los compositores. Partiendo de influencias muy diversas, de un lenguaje propio y de una utilización personal de los materiales compositivos, el único nexo común es la utilización de ese material folklórico propio y autóctono valenciano.

José Báuena Soler (1908-1995) y a su discípulo, Francisco Llácer Plá (1918-2002). El primero, alumno de Francisco Tito, partiendo de los principios impresionistas fue evolucionando hacia el atonalismo y hacia técnicas próximas al serialismo y politonalismo. El segundo, formado en el Real Colegio del Corpus Christi primero, y después con Pedro Sosa en Armonía y con López-Chavarri Marco en Estética, evolucionó hacia nuevas formas compositivas y procedimientos expresivos propios de la vanguardia, sobretodo a raíz de recibir clases de Báuena Soler.

Junto a ellos, podemos encontrar un gran número de compositores cuyo único nexo común es la utilización del material popular. Diversos historiadores y estudiosos¹⁴ al hablar de *escuela valenciana*, le atribuyen unas determinadas características nacidas del impresionismo y, aunque un tanto peculiares y difusas, en cierta medida tópicas y próximas al arte pictórico de Sorolla, que pueden reflejar bastante bien cierto estilo sonoro que se manifiesta en la gran mayoría de estos compositores: luminosidad levantina, claridad sonora y transparencia, cristalina textura... rasgos que se pueden escuchar en las obras de Palau, López-Chavarri Marco, Báuena Soler, Magenti, Rodríguez-Albert, etc. *Pero al lado de esta dirección, existe otra línea estilística que entroncó con el arte preciosista y gentil del clasicismo cortesano de aquel momento esplendoroso del renacimiento valenciano. La mayor o menor adecuación a una u otra tendencia ofrece un criterio de distinción.*¹⁵ Como ejemplo más representativo de esta última, y estandarte mundial de la música valenciana y española del siglo XX, destaca Joaquín Rodrigo.

Y, por último, hay otro rasgo que debemos destacar por ser prácticamente común a todos ellos: el lirismo. La tradición zarzuelística y operística ligada al bel canto, junto con la propia musicalidad de la lengua valenciana, unido todo ello a un canto popular repleto de melismas de origen árabe, constituyen una herencia imborrable que se manifiesta necesariamente en cada uno de los compositores.

Desde esta perspectiva resulta harto complicado establecer una clasificación o agrupación por estilos de los distintos compositores que

¹⁴ León Tello, López-Chavarri Andújar.

¹⁵ López-Chavarri Andújar, E.: *100 años de música valenciana, 1878-1978*. Valencia, Caja de Ahorros de Valencia, 1978, pp. 154-155.

desarrollaron su actividad principalmente durante la primera mitad del siglo XX. La utilización de un lenguaje propio con asimilación de distintos estilos es una nota común a todos ellos. Como rasgo general, la música escrita en Valencia durante la primera mitad del siglo XX raramente sobrepasa los límites del lenguaje impresionista más avanzado¹⁶.

Dentro de un lenguaje modernista, donde la perfección estética y la pureza de líneas imperan sobre cualquier barroquismo, y con un trasfondo de armonía impresionista, destaca Eduardo López-Chavarri Marco (1875-1970). Compositor, crítico, musicólogo, investigador,... Hombre polifacético donde los haya, hoy es considerado como el patriarca de la música valenciana del siglo XX. Introdujo a través de sus escritos y críticas elementos para entender la música de Wagner en un ambiente todavía totalmente italiano; en sus traducciones, permitió el conocimiento de los nuevos compositores y el acercamiento a sus ideas estéticas (caso de Franck, Fauré...); desde su mirador de crítico alentó a jóvenes compositores e intérpretes; desde su cátedra de Historia y Estética de la Música en el Conservatorio enseñó a sus alumnos las nuevas corrientes musicales, entre ellos figuraban Francisco Cuesta, Pedro Sosa, Leopoldo Querol o Leopoldo Magenti. Su lenguaje musical es plenamente modernista, donde la belleza expresiva, la sutileza y el equilibrio formal se aproximan a la armonía impresionista, fruto de su relación y amistad con Apelles Mestre, Santiago Rusiñol o Joaquín Mir, todos ellos integrantes del movimiento modernista barcelonés. No obstante, y dada su relación con sus maestros Antich y Pedrell, se preocupará por la recuperación del material folklórico y popular, pero reelaborado de acuerdo con sus criterios estilísticos.

En un lenguaje próximo al modernismo de Chavarri encontramos a Leopoldo Magenti¹⁷ (1894-1969), quien tras estudiar en París con Joaquín Nin y Wanda Landowska, llegó a ser catedrático de piano del Conservatorio de Valencia. Su lenguaje no es progresista, y en él des-

¹⁶ De hecho, muchos de estos compositores estudiaron en París y se relacionaron con los maestros impresionistas.

¹⁷ Véase la tesis doctoral de Manuel Olmos Gil, *Leopoldo Magenti Chelvi, retrospectiva musical de un hombre polifacético*. Universitat Catòlica de València, 2011. En ella se corrigen numerosos errores históricos sobre su figura, además de ofrecer una extensa visión de su obra.

taca también la utilización del material popular y folklórico en el que predomina un descriptivismo evocador basado en la claridad musical y el lirismo melódico. Su obra más conocida es la revista *La cotorra del Mercat*.

Más cercano al impresionismo, Manuel Palau (1893-1967) representa la cima de la composición musical de la primera mitad de siglo. Alumno de Eduardo López Chavarri y de Pedro Sosa en Valencia, y de Maurice Ravel, Charles Koechlin y Albert Bertelin en París, *abarca y cultiva todos los géneros musicales, desde el atonalismo pasando por el impresionismo hasta los modos antiguos, pronunciándose en todos ellos con una gran maestría. No obstante, su música, en gran parte, reviste una concepción folklórica con una clara influencia impresionista. Su capacidad técnica y sensibilidad (...) han influido en ese color orquestal que dominaba de forma tan singular en la concepción melódica y tímbrica de sus obras*¹⁸.

Desde su puesto de docente en el Conservatorio de Valencia tuvo una enorme influencia en sus alumnos, llegando a ser considerado como uno de los más intensos innovadores de la música valenciana. Intelectual, Director del Instituto Alfonso el Magnánimo de la Diputación de Valencia desde donde fomentó la investigación musicológica y la recuperación del folklore, Consejero Nacional de Música, se relacionó con sus contemporáneos, entre ellos con Juan Martínez Bágüena, a quien le unía una fuerte amistad.

Oscar Esplá (1886-1976) representa la cumbre del sinfonismo español de la primera mitad del siglo XX. Autodidacta, desarrolla una concepción completamente personal de la música y de la técnica compositiva, influenciado en cierta medida por Saint-Saëns y Reger con quienes compartía amistad. Sin apartarse nunca de la tonalidad, conforma su propia escala aproximándose a un lenguaje vanguardista caracterizado por la luminosidad y la armonía exquisita teñida de un aire impresionista. Recoge el material popular, alejándose de su expresión realista y folklórica, para reelaborarlo como material de inspiración.

Vicente Asencio (1903-1979) también se encuadra dentro de la tendencia impresionista pero enfocada principalmente hacia el naciona-

¹⁸ Adam Ferrero, B.: *Músicos Valencianos*, Vol. I. Valencia, PROIP, S.A. 1988, p. 189.

lismo, destacando dentro de su producción las numerosas *Danses y albadés*¹⁹. Orientada hacia la música vocal, su mujer, Matilde Salvador (1918-2007) se aproxima al perfil estético de aquel.

Junto a esta corriente estilística se desarrolla otra paralela más cercana al estilo galante, al ambiente cortesano clasicista, al toque clavecinístico, a la sonoridad y valores del barroco. Este posicionamiento avalado en Europa por Stravinsky, tiene en España otro paladín: Joaquín Rodrigo (1901-2000). Alumno de Francisco Antich en Valencia, y tras su paso por Alemania, de Dukas en París, le unió una gran amistad a Manuel de Falla. En su producción, aparte de su *Concierto de Aranjuez*, destacan principalmente sus obras de pequeñas dimensiones; en ellas podemos ver todas las esencias de su estilo compositivo y concepción musical: la perfección formal, la utilización de materiales folklóricos y populares antiguos, sus audacias armónicas, su peculiar sentido tímbrico basado en el semitono...

Asins Arbó (1916-1999) se halla muy próximo a los criterios de Rodrigo en cuanto a la recuperación de textos del romancero y melodías antiguas, sin renunciar por ello a la exploración de nuevos procedimientos compositivos.

En esta línea, pero con un acento nacionalista aún más marcado encontramos a compositores como Moreno Gans (1897-1976), Pedro Sosa (1887-1953), Francisco Cuesta (1890-1921), Ricardo Olmos (1905-1986) y Rodríguez Albert (1902-1979) entre muchos otros. En 1934 se presentaba un grupo de jóvenes integrado, entre otros, por Ricardo Olmos, Vicente Garcés, Luis Sánchez, Vicente Asencio y Emilio Valdés, defendiendo una creatividad fundamentada en el arte popular del país y una inspiración que partiera de los materiales folklóricos autóctonos.²⁰

Es precisamente en este contexto nacionalista donde Juan Martínez Bágüena desarrolló su concepción musical aunque no sólo circunscrita al folklore valenciano. A pesar de que su mayor producción lo constituyen las zarzuelas y sainetes, y exceptuando su música religiosa,

¹⁹ Danzas y alboradas.

²⁰ López-Chavarri Andújar, E.: *Compositores Valencianos del siglo XX*. Valencia, Generalitat Valenciana, Música 92, col. Contrapunto n°4, 1992, pp. 181 y ss.

su producción vocal, camerística y pianística está claramente enfocada hacia el material popular, reelaborado desde una fresca musicalidad, viva inspiración próxima a la improvisación, con formas muy estructuradas, y en la que predomina la proximidad al público.

A la par de todo este horizonte musical, también hay que destacar la importancia que tenía la ópera dentro de las actividades culturales, y por qué no, sociales de la Valencia de principios de siglo. El Teatro Principal, el Teatro Apolo, el Pizarro, el Princesa, el Ruzafa, o el Olympia incluían funciones de ópera dentro de su programación, centrada básicamente en la zarzuela y el teatro. Incluso, junto a ellos, otros recintos abrían sus puertas en verano para acoger óperas, caso de los Jardines del Real²¹ o de la propia Plaza de Toros. Toda esta ingente actividad nos muestra un público entusiasta con la ópera, que llenaba las salas durante todo el año. Esto lleva consigo un florecimiento de diversas compañías operísticas en Valencia, junto a la importación de las compañías del Real de Madrid o del Liceo barcelonés. Ante un público tan ávido de ópera, fue frecuente la aparición de compañías baratas, de niveles más bien bajos, pero que proporcionaban la posibilidad de presenciar representaciones a un público mucho más amplio. Así, junto a compañías de una calidad contrastada como la de Ercole Casali, nos encontramos otras como las de Arturo Baratta, que si bien proporcionaba precios asequibles, en más de una ocasión se escucharon abucheos ante la falta de calidad. En un nivel intermedio, la compañía Gorgé tuvo su más frenética actividad durante las dos primeras décadas del siglo, además de ser un firme impulsor de la que se pretendía desde tiempo atrás como “ópera española”. Las plantillas de estas compañías eran más bien cortas.²²

²¹ Gracias a la incentivo de la Asociación de Prensa Valenciana a través de los conocidos “Festivales Líricos”.

²² “El número de músicos en el foso era reducido, entre 45 y 60 profesores. Una cantidad más apropiada para las zarzuelas que para las grandes óperas. Las compañías modestas que actuaban en teatros estivales como el Pizarro a menudo contaban con una plantilla inferior, 30 profesores. Ello planteaba en ocasiones el problema de la insuficiencia de atriles... El número de coristas, los cantantes de coro, oscilaba en torno a los 30 o 40 miembros. También los coros eran reforzados a veces merced a la colaboración de masas corales foráneas o locales como la Sociedad “El Micalet”. Bueno Camejo, F.: *Una fascinación secular*:

Toda la expectación se centraba en los solistas principales, desarrollándose algo tan familiar en nuestros días como es el divismo. Francisco Viñas (quien dio a conocer con mayor energía la música de Wagner), María Llácer (esposa de Ercole Casali), Miguel Fleta, Hipólito Lázaro, Lucrecia Bori, Titta Ruffo, el propio Lauri-Volpi... todos llegaron a ser ídolos para el público valenciano, provocando incluso disputas entre partidarios de uno u otro²³, abarrotando las salas, ofreciéndose en algunas ocasiones hasta dos funciones por día interpretadas por los mismos cantantes. En realidad, se trataba de cantantes “todo terreno” en su gran mayoría, a quienes debía añadirseles el mérito que suponía, en no pocas ocasiones, el poner en escena una ópera con apenas el ensayo general. La improvisación estaba presente en numerosas representaciones. Además, *y salvo notorias excepciones, los cantantes adolecían de una escasa formación técnico-canora. Algunas grandes voces internacionales, incluso, poseían una limitada escuela en la técnica del canto, lo que no es sinónimo de deficiencias instrumentales naturales.*²⁴ Pero no eran “todo terreno” sólo los cantantes; igualmente lo eran los músicos instrumentistas. Junto a la escasez de profesionales, encontramos a numerosos músicos que compatibilizaban sus profesiones con actuaciones para la representación de zarzuelas, óperas, y hasta para la música de fondo del incipiente cinematógrafo.

La preferencia por la ópera italiana llevó incluso a traducir óperas francesas o alemanas al italiano. A que los propios compositores españoles decimonónicos llegaran a traducir sus óperas al italiano para garantizarse un mínimo de éxito. A que los cantantes españoles adoptaran nombres artísticos itálicos dado el snobismo de la sociedad

la ópera. Un siglo de música en la Comunidad Valenciana. Madrid, El Mundo. 1998, p. 63.

²³ Como bien nos relata diversas anécdotas entre “fletistas” y “lazaristas” Francisco Bueno en el artículo anteriormente citado. En este hecho, hay que destacar la importante labor de la “claque”, auténtico grupo de presión capaz de arruinar o ensalzar a través de abucheos o vítores la actuación de un cantante o director, y que, mediante el chantaje, en no pocas ocasiones se vendían al mejor postor. Unas veces eran miembros de la propia compañía teatral que vitoreaban a sus propios artistas, otras eran de compañías o de artistas rivales, y en su mayoría, eran grupos que actuaban según la orientación crematística...

²⁴ Bueno Camejo, F.: *Historia de la ópera en Valencia.* Tesis doctoral. Valencia, Federico Doménech. 1997. p. 21

valenciana... En este horizonte difícilmente podían prosperar los múltiples intentos por crear una ópera española, diferenciada de la italiana, alemana o francesa.

Este intento de crear una ópera nacional lo suficientemente diferenciada de la tradicional e imperante italiana, así como de la francesa y recién introducida alemana, necesitaba unos puntos de concreción. Al respecto, además del sustento firme sobre el canto nacional y nuestro folklore, hay un rasgo muy claro que apunta José Castro Serrano: *la ópera española no es ni puede ser otra cosa que un drama lírico cuyo poema participe del carácter dramático español y cuya música surja del carácter lírico de nuestra patria.*²⁵ Interesante reflexión por cuanto conjuga dos elementos muy representativos de la creatividad española: por un lado el sentido dramático expresado a través de nuestra literatura (fundamentalmente el teatro) y pintura; y por otra, su conexión con el lirismo español, que no es otra cosa que una vuelta a nuestro canto tradicional, tal y como reflejara de forma visionaria Eiximeno.

No obstante, pese al mayor momento de esplendor de la zarzuela grande alrededor de 1875, y que constituía el momento propicio para lanzar una ópera de caracteres propios españoles, no se aprovechó el momento. Multitud de manifiestos, reuniones, escritos de Chapí, Bretón, Emilio Serrano, Barbieri; las iniciativas de la Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos en 1885... Todos fueron intentos que desde nuestra perspectiva se tornaron infructuosos. El Teatro Real de Madrid y el Liceo barcelonés fueron una vez más los epicentros de estrenos españoles²⁶.

Nuestros más ilustres compositores estrenaron óperas de no poca calidad. *Roger de Flor* (Real, 25-1-1878), *Curro Vargas* (10-12-1898) o *Margarita la Tornera* (Real, 24-1-1909) de Chapí²⁷, *Los amantes de Teruel*

²⁵ Fernández-Cid, A.: *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*. Madrid, Real Musical, 1975, p. 39

²⁶ Al respecto es muy ilustrativo poder comprobar el porcentaje de representaciones de óperas españolas respecto de las italianas en ambos foros en el libro de Fernández Cid, Op. Cít.

²⁷ Adam Ferrero, B.: *Músicos valencianos*, Vol. I. Valencia, PROIP, S.A. 1988, pp. 76-77.

(Real, 1889) o *Raquel* (Real, 1900) de Bretón,²⁸ o *Doña Juana la Loca* (Real, 1890) o *Irene de Otranto* (Real, 1891) de Emilio Serrano²⁹ son claros ejemplos. En el Liceo, más ligado a los autores catalanes, ocurría algo parecido: los gustos del público, la escasa protección oficial y la desgana de los grandes divos (eran los únicos que, debido al divismo imperante, podían lanzar con éxito el estreno de una ópera nueva española) para aprenderse nuevos papeles que a buen seguro tendrían escasas representaciones en comparación a las italianas marcaban fuertemente el devenir de los estrenos autóctonos. Destacaron los estrenos de *L'último abencerragio* (Liceo, 1874) o *Pirineos* (Liceo, 1902) de Pedrell; *Henry Clifford* (Liceo, mayo de 1895) y *Pepita Jiménez* (Liceo, enero de 1896) de Albéniz; *Hesperia* (Liceo, 1907) de Juan Lamote de Grignon; *La balada de Carnaval* (Liceo, 1920) de Vives, o las *Goyescas* (Metropolitan de Nueva York, 1916) de Granados. Mención especial merece *La vida Breve* (1905) de Falla.

Situación ésta que llegó a principios del siglo XX en Valencia, experimentando la ópera un período de esplendor en la primera década, en la que junto a la preceptiva representación masiva de óperas italianas³⁰ asistimos a la presentación de óperas alemanas como *La Walkyria* (Teatro Principal de Valencia, temporada 1907-1908, dirigida por Edouardo Mascheroni, director preferido por los melómanos valencianos) o el *Lobengrin* cantado por Viñas; a la permanencia en cartel de óperas francesas como *La Africana* o *Gli Ugonotti* de Meyerbeer o *Fausto* de Gounod. Y junto a ello, el estreno de las óperas ya mencionadas de Giner.³¹

²⁸ Fernández-Cid, A.: *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*. Madrid, Real Musical, 1975, pp. 49-50.

²⁹ Es interesante constatar que siendo Emilio Serrano un firme defensor de la ópera española, sin embargo, estrenó en 1882 *Mitridate* con letra de Mariano Capdepón y transcrita al italiano por Palermi ¡para ser escuchada en España!. Tal era la fuerza del italianismo.

³⁰ *Aída* aún seguía siendo representación obligada todos los años, y no pocas compañías comparecían en sus primeras representaciones de la temporada en Valencia con esta ópera.

³¹ *El soñador*, *El fantasma*, *Morel* y *Sagunto*. Pese a que la escenografía siempre contaba con la parte más ínfima del presupuesto para poner en escena una representación, no faltaban maestros que, ante la falta de medios, correspondían con

A partir de la segunda década del siglo XX se produjo un progresivo declive que culminó con el estallido de la Guerra Civil entre 1936 y 1939. La ópera francesa de Meyerbeer, debido a sus largas dimensiones y la dificultad de la puesta en escena, además del desánimo del público, desapareció de las programaciones. Aún así figuraron en cartel *Thais* y *Manon* de Massenet; *Carmen* de Bizet, y *Sansón y Dalila* de Saint-Saëns. La ópera alemana continuaba ganando adeptos, presentándose *Tannhäuser*, *Parsifal* y *Tristán e Isolda*³² de Wagner; además del estreno de *La Vida Breve* de Manuel de Falla en la temporada 1915-1916 del Principal.

La crisis de 1929 pronunció aún más este declive. La falta de recursos económicos, unido al cierre de los teatros americanos, provocó un efecto dominó en todas las compañías y teatros europeos. En Valencia sólo sobrevivieron los Teatros Apolo y Principal, pero con una actividad menor, siendo encomiable la labor que desarrolló la Asociación de Prensa Valenciana en los Jardines de Viveros para fomentar la decadente actividad operística en Valencia.³³ En el caso del Teatro Principal valenciano, fue la Diputación provincial la que arbitró estas subvenciones. Es éste el período en el comenzaron a introducirse las primeras óperas rusas: *Boris Godunov*, *Khovantchina* o *La feria de Sorotchinski* de Mussorgsky, junto a *Sniegourotchka* de Rimsky-Korsakov fueron las primeras. Como ópera española sólo subieron al cartel *Marina* de Arrieta y *Las Golondrinas* de Usandizaga.

La recuperación de la actividad operística y el retorno a las temporadas normales de ópera comenzaría a principios de los años cuarenta

una generosidad basada en el ingenio. Este fue el caso de Eduardo Amorós y Pascual y el propio Alós.

³² Estrenada en 1913 en el Teatro Principal, con Francisco Viñas en su última comparecencia en un coliseo valenciano. Bueno Camejo, F.: *Una fascinación secular: la ópera*. En “Un siglo de música en la Comunidad valenciana”. Op. Cit., p. 73.

³³ “La política del incipiente gobierno republicano se orientará hacia las subvenciones públicas del teatro lírico en general, por medio de los decretos de 21 de julio y del 15 de septiembre de 1931, merced a la recién creada Junta Nacional de Música y Teatro Lírico, en un intento por regular y ordenar la actividad por parte del Estado, y ante la imposibilidad de su sostenimiento únicamente por la iniciativa privada(...)” Bueno Camejo, F.: *Historia de la ópera en Valencia*. Tesis doctoral. Op. cit., pp. 43-44

en una coyuntura claramente favorecida por la II Guerra Mundial: el cierre de los teatros europeos, los movimientos sociales y la emigración de artistas procedentes en su mayoría de los coliseos italianos propició la recuperación temprana de nuestro teatro lírico. Las compañías que circulaban por entonces por España (caso de la de Casali) reclutaron artistas del país transalpino, volviendo a poner en pie los festivales y temporadas de ópera que durante la República y la Guerra Civil habían desaparecido. Es en esta década de los años cuarenta cuando alcanzó la fama Juan Martínez Báguena, a través de una abundante producción de zarzuelas (*La de la falda de Céfitro*, *Un bes* o *La enamorada del silencio*) y revistas (*El Micalet de la Sen*).

Por último, y para completar el amplio espectro de la música en Valencia en el período que nos ocupa, no podemos dejar de lado la intensa labor musicológica desarrollada a principios de siglo y que tuvo su coronación con la creación, a principios de la década de los cincuenta, del Instituto Alfons el Magnànim³⁴ por parte de la Diputación Provincial de Valencia, a cuyo frente han estado reconocidos músicos valencianos, siendo su primer director Manuel Palau.

³⁴ Sus numerosas publicaciones constituyen un material de referencia obligatoria para cualquier investigador sobre el folklore y la historia musical en Valencia.



La consideración social de la zarzuela en la primera mitad del siglo XX

2.1. Consideraciones generales

Con el siglo XIX se cierra un glorioso ciclo de esplendor del teatro lírico español, popular, folklórico y castizo, que comenzó allá por el XVIII con la tonadilla escénica. Los Chapí, Barbieri, Arrieta, Bretón, Emilio Serrano, Giner, Chueca, Jiménez, Caballero, Valverde pertenecen a esta época en que los estrenos eran un acontecimiento popular, y que, gracias a la calidad de sus partituras, perviven aún hoy como obras maestras del género.

El siglo XX daba paso a otros grandes músicos. José Serrano, Usandizaga, Moreno Torroba, Guridi, Vives o Sorozábal entre otros, tendrán que luchar contra corriente para revitalizar un género en plena decadencia, con algún despunte de esplendor, pero excesivamente fugaz para afirmar un resurgimiento. El género chico se había adueñado de los escenarios en el cambio de siglo. Y las grandes zarzuelas, aquellas que respondían a la ferviente rivalidad con las óperas italianas, apenas iban a tener un breve esplendor en los años treinta y cuarenta, síntoma

evidente de la agonía que se había apoderado ya de ella. Hacia la mitad del siglo XX, la zarzuela, el género chico, el sainete, la revista, la comedia lírica habían expirado como fuente viva de inspiración para pasar al memorándum del patrimonio histórico-artístico musical.

El crepúsculo del siglo XIX viene marcado por una serie de debates sobre el valor propio del teatro lírico nacional y su vigencia frente a la omnipresente ópera italiana. Hoy nadie discute sobre el valor intrínseco de la zarzuela, sin necesidad de ninguna comparativa. No ocurría lo mismo en el siglo XIX y en buena parte del XX. El fervor hacia la ópera italiana y el posterior encumbramiento del wagnerianismo, constituyeron una pesada losa contra la que tuvo que luchar la zarzuela durante toda su existencia. A fin de cuentas, la tan traída y llevada ópera nacional española como evolución de la zarzuela grande no era más que un intento de hacer ver al público y críticos que nuestro teatro lírico podía estar a la altura de las mejores obras del teatro cantado italiano y alemán.

El italianismo lo invade todo. El siglo XIX es el siglo de Bellini, Donizetti, Verdi y Puccini, aunque éste ya más entrado en el siglo XX. Los grandes cantantes del género lucen sus voces con sus óperas. En España cualquier puesta en cartel de una ópera italiana tenía garantizado el éxito de público. Por su parte, el teatro lírico propio, más popular, más cercano al pueblo, continuamente trataba de liberarse de ese yugo italiano para ser valorado como se debía. Pero, y una vez más, el propio carácter del español volvía a ser un impedimento. De hecho, hasta los carteles del Teatro Real aparecen redactados en italiano. Muchos de los libretos aparecen publicados en italiano. Óperas españolas son, igualmente, cantadas en italiano³⁵. Y, por supuesto, el influjo italiano en el estilo compositivo también se hará notar y no dejará de causar fuertes controversias entre los compositores. Ante este estado de

³⁵ “A tal extremo que las mismas óperas valencianas son representadas en italiano. El 20 de diciembre de 1890 se estrenaba en el Teatro Principal de Valencia la ópera de Salvador Giner “Sagunto”. El libreto se imprimió en castellano, pero la representación se hizo en italiano. Años más tarde, en 1897, también se publicó en italiano el libreto de la misma ópera de Giner. Es la aceptación de todo lo italiano como si de algo propio se tratara, aunque para ello haya que renunciar a lo que, por naturaleza, nos pertenece”. Climent, J.: *Historia de la música valenciana*. Alboraya-Valencia, Signo Gráfico, 1989. Pág. 89

las cosas, no faltaron voces que clamaban contra esta situación, afirmando el sentido nacional de nuestras composiciones comenzando por el uso de la primera seña de identidad: la lengua.³⁶

Así pues, frente a este italianismo tan del gusto del público y de los cantantes, no faltaron los intentos por parte de los grandes compositores españoles de crear una ópera nacional, o, cuanto menos, de revitalizar la zarzuela de acuerdo a sus valores propios. Reuniones, manifiestos, propaganda, todo valdrá para hacer llegar al público y, cómo no, a los empresarios, el valor propio del teatro lírico musical español.³⁷

El nacionalismo musical que surgió en España a principios de siglo con los Albéniz, Granados, Falla y tantos otros no suponía una generación espontánea desligada del pasado. Es cierto el carácter reaccionario frente al romanticismo al igual que en toda Europa. Pero no es menos cierto que en España ya existía un fuerte caldo de cultivo para su nacimiento. La zarzuela y el género chico suponen una afirmación de lo español, de sus costumbres, tradiciones y carácter. La base práctica ya estaba dada. Quizá faltaba la base teórica que llegaría con Pedrell, quien también lucharía por la búsqueda de una ópera nacional española.

³⁶ Ya Pedrell, al referirse a la mala situación del Liceo, abogaba, de paso, por la utilización de la lengua catalana como seña de identidad. Pedrell, F.: *Musicalerías*. Valencia, Sempere y Compañía Editores, 1906. Reedición de Librerías París Valencia, Valencia, 1997, pág. 173.

³⁷ Al respecto, recoge Fernández Cid una serie de comentarios de tres de los más emblemáticos compositores del siglo XIX:

“En la música deberá siempre flotar el espíritu de nuestras canciones populares, lo cual es muy lógico y posible porque no hay en Europa nación alguna que tenga de ellas tante variedad y tan riquísimo caudal como nosotros”, resume Barbieri.

“No son ni serán jamás óperas españolas -es ahora Fernánides Caballero quien habla- no digo ya las de autores extranjeros aunque con letra española se cantes, sino las de autores españoles con letra castellana y asunto nacional, si los compositores que las creen siguen las huellas de la escuela nacional italiana, alemana o francesa”.

Y afirma Bretón: “La ópera nacional está en la lengua nacional”, orientado a la importancia del texto, mientras que José Castro Serrano se produce en el sentido de que “ópera española no es ni puede ser otra cosa que un drama lírico cuyo poema participe del carácter dramático español y cuya música surja del carácter lírico de nuestra patria”.

El teatro acaparaba casi toda la actividad musical durante buena parte del siglo XIX. Desde sus orígenes, la zarzuela siempre había llevado consigo grandes componentes de temas, ritmos y folklore popular. No obstante, la Revolución de 1868 marcó un punto de inflexión en este sentido ya que a los propios contenidos del teatro lírico, se unió la sátira política y aspectos costumbristas que derivaron en no pocas ocasiones en el localismo. La máxima expresión de estos nuevos contenidos lo constituyó el género chico que, sin que ello pueda constituir nunca un demérito, centraba sus temas en el casticismo y el costumbrismo de las distintas regiones españolas.³⁸

En este marco hay que destacar las figuras valencianas de Giner, Peydró y Serrano. De Giner destacan sus zarzuelas de temática valenciana *Foch en l'era* (1900) y *Les enramaes* (1900). De Vicente Díez Peydró (1861-1938), *Gent de tro*, *De Valencia al cel*, *Coses de la terreta* o *Le barraques*. Por último, José Serrano (1873-1941), centró más su trayectoria en zarzuelas ambientadas en las distintas regiones de España, sin circunscribirse exclusivamente a Valencia, probablemente debido a su afincamiento en Madrid. Destacan *Moros y cristianos* (1905), *El carro del sol* (1911), o *Los de Aragón* (1927).

Pero el carácter del español siempre tan proclive a importar lo foráneo llevó a un debate que haría correr innumerables chorros de tinta: el valor de la zarzuela y sus distintos géneros con respecto a la ópera. El siglo XIX está dominado en toda Europa por la ópera italiana. Su lirismo, la fluidez melódica típica del belcanto y el dramatismo escenográfico hacían las delicias del público. La zarzuela, entretanto, y como género autóctono, quedaba como un teatro lírico “más de andar por casa”. El público le otorgaba un valor menor por estar basado, precisamente, en los valores autóctonos españoles. La ópera era considerada un espectáculo culto, requería la comprensión de otro idioma y a nivel social, representaba, en no pocas ocasiones, a la intelectualidad. La zarzuela, por su parte, era considerada un espectáculo popular, más

³⁸ “El folklore valenciano enriqueció las zarzuelas de la época, y con su inclusión, comenzó un florecimiento. Los compositores recurrieron al compromiso de los textos bilingües y oscilaron entre el cultivo de la lengua vernácula y el castellano”. García Franco, M.: *El apogeo de la zarzuela*. Historia de la música de la Comunidad Valenciana. Valencia, Editorial Prensa Valenciana. Levante-El Mercantil Valenciano. 1992. Pág. 290-291

próximo y con carácter de divertimento. La representación de España en el escenario, de su folklore y de sus costumbres no tenía el mismo rango que la expresividad dramática de la ópera italiana.

Así se comprende que en los dos coliseos más representativos de la lírica en España, el Real y el Liceo, la comparativa en el número de representaciones entre zarzuela y ópera no pueda ser más abrumadora.³⁹ Se comprende así las reuniones y manifiestos conjuntos de Barbieri, Chapí o Bretón⁴⁰ en el siglo XIX, las manifestaciones de Pedrell⁴¹ en el cambio al siglo XX, o los intentos de crear una Junta Nacional de Música en 1931.^{42 43}

Afortunadamente hoy, y cada día más, la zarzuela va ocupando el rango que le corresponde, aún a costa de que haya pasado su época de esplendor y hoy imperen nuevos gustos musicales. Al reconocimiento

³⁹ Baste el ejemplo del Liceo, en el que frente a sus más de diez mil representaciones de óperas en toda su historia, solo han figurado en cartel unas cuatrocientas óperas españolas además de unas sesenta zarzuelas. O en el caso del Real, podemos comparar las diecinueve representaciones de *Margarita la Tornera* de Chapí frente a las trescientas cincuenta y tres de *Aida*. Fernández Cid, A.: *Cien Años de Teatro Musical en España (1875-1975)*, Op. Cit., pág. 47.

⁴⁰ Como primera reacción frente al yugo italiano, propugnaron la creación de un teatro lírico-dramático español ecléctico, formando un repertorio de zarzuelas y óperas ya compuestas. Surge así la idea de la creación de una ópera nacional, de la cual sería auténtico paladín Barbieri, y que plasmarían Pedrell en 1902 con *Los Pirineos* y Falla con *El Amor Brujo* (1915) y *El Sombrero de Tres Picos* (1917).

⁴¹ Muchas de ellas recogidas en la selección de artículos de su obra *Musicalerías*.

⁴² Al respecto es muy interesante la lectura del capítulo *La música en la República: I.-La reorganización del teatro lírico nacional y de los conciertos sinfónicos* del libro de Adolfo Salazar: *La música actual en Europa y sus problemas*. José María Yagües, Editor. Madrid, 1935. En él nos hace un relato en forma de crónica periodística de todos los avatares producidos en el intento de crear dicha junta.

⁴³ "Este panorama lírico no se va a mejorar sensiblemente en el siglo XX. La ópera española verá las mismas dificultades agravadas por el cierre en 1925 del Teatro Real, que con la desaparición de muchos teatros de provincias a lo largo del siglo (XX), dejarán el Teatro del Liceo de Barcelona como único representante estable del Teatro Lírico en España. (...) Ello explica por qué, después de unos primeros años de nuestro siglo, en que los compositores españoles componen habitualmente óperas, dejan luego de hacerlo. No extraña que Falla quedara sin ganas de intentar de nuevo la ópera después del largo calvario de *La vida breve*." Marco, T.: *Historia de la música española. Siglo XX*. Vol. VI. Madrid, Alianza Música, 1989. Pág. 25.

internacional hay que sumar el hecho de que cada vez es más fuerte la conciencia del valor de lo propio como fuente histórica y afianzadora de nuestra personalidad en un mundo cada día más complejo y uniforme.⁴⁴

2.2. La zarzuela a finales del siglo XIX

“En 1875, la causa de la zarzuela cuenta en su haber con una siembra decisiva. Cabría decir que el ambiente está propicio. De una parte, hay como una rebeldía que late en oposición al palpable proteccionismo que se rinde a la ópera foránea. De otro, un deseo puro de cantar con voz propia, sin dejar que se mustien herencias con hondas raíces por nacidas, muchas de ellas, en el pueblo. Por fin, no ha de olvidarse que cuando se abre el período al que nos ligamos, han aparecido ya obras capitales, decisivas, y son figuras populares y prestigiosas Hernando, Gaztambide, Arrieta, Oudrid y Barbieri, para no citar sino a los nombres básicos, verdaderos puntales de un género que se afirma con fuerza, por más directo, más entroncado en los gustos, apetencias y posibilidades asimilativas del gran público.

Se desencadenará entonces un verdadero aluvión de autores y obras.”⁴⁵

Durante el último cuarto de siglo XIX, el teatro musical en España se hallaba en pleno esplendor. Desde mediados de siglo, el bellcantismo imperaba en los dos grandes coliseos españoles: el Real y el Liceo. Por su parte, los grandes maestros de zarzuela mostraban sus credenciales

⁴⁴ “No es demagogia afirmar que cuanto más se acercan las obras al pueblo, mayor es su altura estética y su vigencia permanente. No en vano, consideraba F. Nietzsche como una de las joyas del teatro europeo el Coro de las Ratas en La Gran Vía. Este género chico es el verdaderamente grande: como ya he dicho, en él - y en las parodias - encontramos la raíz auténtica de una de las máximas aportaciones españolas a la estética contemporánea: el esperpento”. Amorós, A.: *El estudio teatral de la Zarzuela*. VV.AA.: La zarzuela de cerca. Madrid, Austral-Espasa Calpe, 1987. Pág. 17

⁴⁵ Fernández Cid, A.: *Cien Años de Teatro Musical en España (1875-1975)*, Madrid, Real Musical, 1975, pág. 93

componiendo grandes zarzuelas que rivalizaran con el imperio italiano. A ello contribuía la gran afluencia de público, que propiciaba la sucesión de estrenos en ambos géneros por lo que surgieron numerosos locales en donde representar zarzuela.⁴⁶ Fue un momento de máximo esplendor que quedaría marcado por la aparición pocos años antes del Teatro por Horas que, a la postre, en la década de los ochenta, dio lugar al Género Chico.

En este panorama, eran las dos grandes capitales españolas, Madrid y Barcelona, las que acaparaban la mayoría de los estrenos.⁴⁷ Como siempre, el reconocimiento de un artista no era completo si no triunfaba en ellas.

También hubo una *invasión de compositores valencianos*⁴⁸ que emigraron a Madrid a estrenar, caso de José Rogel (1829-1901), quien estrenó *Loa a la libertad* en el Teatro Lope de Vega en 1854, o *Las Amazonas del Tormes*, obras en las que destaca su sentido satírico y la ligereza de su música. Junto a él otros como Ramón Estellés (1850-), Juan García Catalá, Miquel Santonja Cantó (1859-1940), Tomás López Torregrosa (1868-1913), Manuel Quisilant Botella (1871-1949), Vicente Lleó (1870-1922) o Luis Foglietti y Alberola (1877-1918).⁴⁹ Las obras de

⁴⁶ Caso del Apolo de Madrid, inaugurado en 1873. Junto a él, los también madrileños Teatro del Recreo, Cruz, Variedades, Príncipe Felipe..., y los barceloneses Tívoli y Circo.

⁴⁷ Son numerosos los teatros de las dos capitales que se dedicaron a ofrecer funciones del género. Véase Fernández Cid, A.: *Cien Años de Teatro Musical en España (1875-1975)*, Op. Cit., pág. 94

⁴⁸ “Durante los últimos años del siglo XIX hubo una serie de autores valencianos que, habiéndose trasladado a Madrid en busca de fortuna, dominarán el ambiente zarzuelístico español, fenómeno que Salvador Valverde ha dado en llamar la “invasión de los valencianos”. Estos compositores, en su momento, consiguieron grandes éxitos, si bien, en la actualidad, la mayoría de ellos han caído en el olvido.” García Franco, M.: *El apogeo de la zarzuela*. Historia de la música de la Comunidad Valenciana. Valencia, Editorial Prensa Valenciana. Levante-El Mercantil Valenciano, 1992. Pág. 290-291

⁴⁹ García Franco, Op. Cit., incluye en su artículo una pequeña biografía de cada uno de ellos, junto a sus zarzuelas más representativas. Pág. 287-291. aunque muchas de sus composiciones fueron estrenadas en el siglo XX, pertenecen, en realidad al siglo XIX, tanto por sus aspectos formales, musicales y temáticos como por la mentalidad de sus propios compositores.

muchos de ellos no han resistido el paso del tiempo y, hoy, apenas son recordados.

Esta emigración hacia las grandes capitales españolas tenía una fuerte motivación de fondo: la casi ausencia de toda actividad musical que no se correspondiera con el teatro cantado. Ese poderoso desarrollo de la música sinfónica, camerística e instrumental que se había dado con el Romanticismo en toda Centroeuropa, no se dio hacia el Sur. Italia, como contrapeso, llevó a la cumbre la ópera. España, por su parte, se hallaba en la tierra de nadie entre la ópera importada de Italia, y la necesidad de crear un Teatro Musical Nacional, basándose en la zarzuela. La música instrumental apenas tenía cabida en este horizonte. Valencia no fue una excepción.⁵⁰

Era tal el número de estrenos y representaciones que se consagró una temporada única que duraba todo el año, desde el otoño a la primavera, pasando por los necesarios teatros veraniegos que con tanto éxito se prodigaron. No eran teatros especializados, a excepción del Principal que pocas veces admitía zarzuela. En el Teatro Princesa, el Apolo, el Ruzafa, el Eslava o el Trianón Palace cabía desde el teatro hasta la zarzuela, el sainete, la revista que aparecería posteriormente... Cada uno tenía sus preferencias, pero de hecho, admitieron todo tipo de género teatral cantado.⁵¹

⁵⁰ “Los conciertos no tienen todavía suficiente vigor para crear un ambiente. Mientras la ópera y la zarzuela ocupan los teatros, apenas si hay conciertos. Sus programas tampoco están acordes con la música europea, aunque se nota un cambio entre 1875 y 1897. Los conciertos están representados sobre todo por la orquesta Goñi, y la Sociedad de Conciertos de José Valls. Aunque la Sociedad Económica de Amigos del País interviene organizando audiciones, en realidad, el teatro es la base fundamental de la música valenciana del momento, ya no porque las localidades fueran económicas⁵⁰, sino por la gran afición imperante.” Climent, J.: *Historia de la música valenciana*. Alboraya-Valencia, Signo Gráfico, 1989. Pág. 89

⁵¹ “Habiendo en Valencia un desarrollo tan intenso de la vida lírica, a nadie extrañará que los más afamados artistas, nacionales e internacionales, exhibieran sus galas en nuestra ciudad: Francisco Viñas, María Barrientos, María Llácer, Titta Ruffo, Hipólito Lázaro, Julián Gayarre, la Patti, Mercedes Capsir, etc.” Climent, J.: *Idem*, Pág. 97

Entre los autores que desarrollaron su creación musical preferentemente en Valencia destacaron, además de Salvador Giner, Roberto Segura (1845-1902) y José Valls (1850-1909), Amancio Amorós Sirvent (1854-1925), José Bellver Abells (1869-1945), y, fundamentalmente, Vicente Díez Peydró (1861-1938), quien escribió zarzuelas tanto en castellano como en valenciano, y cuya temática estaba muy enmarcada en los ambientes propios y típicos de la región valenciana.

Llegada la Revolución de 1868, España se hallaba inmersa en una multitud de cambios: por un lado, la inestabilidad política y la crisis económica que pronto llevó a la pérdida de las colonias; por otro, la propia sociedad evolucionaba en sus gustos y preferencias. En un proceso de cierto aperturismo político, la libertad temática, de prensa, de imprenta, de crítica, la supresión de la censura y la libre representación de obras permitían nuevos temas argumentales. La delicada situación económica hizo mella en las costosas producciones de las grandes obras teatrales y líricas, tanto de ópera como de zarzuelas. Los teatros comenzaban a sufrir pérdidas que no podían ser compensadas con las taquillas. El público, harto de las grandes producciones y de la monotonía de los temas tanto en las obras propias del teatro como de la zarzuela, buscó una brisa fresca y nueva en obras más cortas en donde primara la distracción y la risa, la naturalidad y espontaneidad, junto a elementos próximos a su identidad: folklore y ambientación.

Acababa de nacer el Teatro por Horas, origen del Género Chico, propiciado por la actividad de los famosos Bufos⁵² madrileños presididos

⁵² Al respecto resulta muy ilustrativa la lectura del libro de A. Barrera en el capítulo dedicado a los bufos madrileños. Los critica por “observar y tomar directamente de los Bufos Parisienses todas las actitudes, efectos y aún repertorio tan poco elegante. Pero también critica a la sociedad madrileña por volcarse hacia todo aquello cuyo contenido fuese irrespetuoso y constituyese un deterioro de las buenas costumbres y asimismo de las formas establecidas por una recta y moral educación, en donde falta la más elemental espiritualidad, la más mínima consideración por todo lo respetable y el encaminamiento hacia un dislocado, descocado y procaz materialismo.”

Pese a todas estas críticas, Barrera sí que reconoce la influencia que tuvieron los bufos en la posterior formación del Trust como reacción en busca de un teatro, también breve, pero de calidad y entroncado en la tradición española. Los Bufos Madrileños debutaron en el teatro Variedades el 22 de septiembre de 1866.

por el empresario Francisco Arderius que, durante seis años, se dedicaron a importar las operetas vienesas y francesas muy del agrado del público por su frivolidad, ligereza y ciertas dosis de destape. Antonio Riquelme, José Vallés y José Luján, los tres actores, decidieron implantar en el Teatro del Recreo un teatro por horas o sesiones. Juntos formaron el conocido Trust, y su idea consistía en ofrecer en un mismo local, cada hora, una obra, de un solo acto, durante cuatro sesiones al día. De ahí su nombre de teatro por horas. Con ello se conseguía ofrecer pequeñas representaciones a un precio asequible para un público de limitados medios en unos casos⁵³, y en otros, para un público de poca disponibilidad de tiempo o que deseaba gozar de otras distracciones en un mismo día.⁵⁴

Es así como nacieron también los cafés-concierto, donde se instalaban pequeños tablados, para pasar a ser posteriormente teatros humildes, hasta su implantación definitiva en el Teatro del Recreo con la iniciativa de Riquelme, Luján y Vallés.⁵⁵

Fue tal el éxito que la compañía de Arderius pronto tuvo que trasladarse al amplio teatro Circo Price. La obra con la que alcanzaron mayor éxito fue *El joven Telémaco*, con texto de Eusebio Blasco (1844-1903) y música del alicantino José Rogel, quien se prodigó con ochenta y dos partituras del género. Barrera, A.: *Crónicas del Género Chico y de un Madrid divertido*. Madrid, Editorial El Avapiés, 1983. Págs.71-77.

⁵³ Y es entonces cuando comienzan a producirse aquellas sesiones que se brindaban por un real y, quizás por ello, al decir de Mariano Zurita, dieron en llamarse piezas. Fernández Cid, A.: *Cien Años de Teatro Musical en España (1875-1975)*, Op. Cit., pág. 99.

⁵⁴ “Con ello, abaratan los precios de la entrada y permiten que puedan acceder al espectáculo los que trabajan, los rentistas, los turistas, los de la vida ordenada, los noctámbulos... porque hay funciones para todos, y su brevedad ofrece la combinación con otras distracciones en una misma jornada. Además, tratan de mostrar representaciones sin grandes complicaciones argumentales y en las que prime la sonrisa o la carcajada.” Regidor Arribas, R.: *Aquellas Zarzuelas*. Madrid. Alianza, 1996. Pág. 20.

⁵⁵ “Su sede inicial fue el teatro de El Recreo, pero pronto pasó al Variedades, que habían abandonado los “Bufos”, y a lo largo de los años se extendió por los demás escenarios de Madrid (como género esencialmente madrileño), como el Alhambra, el Príncipe Alfonso, el Recoletos, Edorado, el Felipe, el Martín, la Comedia, el Maravillas, el Gran teatro, el Price, el Novedades, el Romea y el Infanta Isabel, aunque donde prendió raíces fue en los teatros de la Zarzuela,

El género chico nació, así, con muy mala prensa. Sólo la gran afluencia de público, y principalmente, la posterior inclusión de la música allá por la década de los ochenta, llevarían a su total reconocimiento como género genuinamente español.

La canción de Lola, estrenada en el Teatro Alhambra el 25 de mayo de 1880, con texto de Ricardo de la Vega y música de Federico Chueca y Joaquín “Quinito” Valverde encumbra definitivamente al recién nacido género chico. La irrupción de la música permitió una rápida renovación de este nuevo género que empezaba a estar saturado por la repetición de tipos y costumbres, generalmente centrados en el casticismo madrileño, para introducir nuevas temáticas y, sobre todo, aspectos folklóricos de las distintas regiones españolas, lo que permitió su rápida expansión por toda la geografía, dando lugar a las distintas variantes de zarzuelas regionales.

Los máximos exponentes de este nuevo género fueron Ruperto Chapí y Federico Chueca. Junto a ellos, los compositores consagrados a la zarzuela grande tampoco le hicieron ascos a este género de fácil consumo y rápido éxito. Frente a la temática de las zarzuelas de dos o más actos, el género chico presentaba la actualidad en sentido burlón, satirizando la política, llevando al esperpento las costumbres y modos de comportamiento sociales. El público se reía ahora de sí mismo. La música, introduciendo fragmentos folklóricos y populares contribuía aún más, si cabe, a la accesibilidad por parte del público y a la fácil distracción.⁵⁶

Eslava y Apolo, llamado este último “catedral del género chico” y en el que se hizo famosa la “cuarta sesión”, porque empezaba hacia la una de la madrugada, hora muy propicia para principio y colofón de juergas.” Regidor Arribas, R.: *Aquellas Zarzuelas*. Op. Cit., Pág. 20.

⁵⁶ Muchos títulos siguen siendo considerados obras maestras del género y no han perdido interés. *El tambor de granaderos* (1894), *La revoltosa* (1897) y *El puñado de rosas* (1902) de Chapí. *Chateau-Margaux* (1887), *El dúo de La Africana* (1893), *La viejecita* (1897) y *Gigantes y Cabezudos* (1898) de Fernández Caballero. *La verbena de la Paloma* (1894) de Bretón. *La boda de Luis Alonso* (1897) o *La Tempranica* (1900) de Gerónimo Giménez. Y por supuesto, *Agua, azucarillos y aguardiente* (1897), *La alegría de la huerta* (1900) y *El bateo* (1901) de Chueca y Valverde, junto a la mencionada *Gran Vía*...

Paralelamente se produjo un paulatino decaimiento y desinterés por la zarzuela grande: la polémica por la influencia italiana y la consecución de una ópera nacional, los costes elevados de las producciones de las grandes zarzuelas, junto a la cansina repetición temática, propiciaban aún más el esplendor del recién alumbrado género “más fiel a la herencia del teatro menor de nuestros clásicos y más impermeable a las influencias extranjeras, dado que se fijaba fundamentalmente en las costumbres y en los tipos populares o de la clase media nacional. Su música también fue la más enraizada en la tradición española, al igual que sus bailes y sus temas”.⁵⁷

Musicalmente, se nutrió de ritmos y melodías populares como seguidillas, fandangos, sevillanas, jotas, tiranas, boleros, guajiras, farrucas, soleás, pasacalles, panaderos, habaneras y demás folklorismos. Además, nació como un género abierto en su esencia, por lo que fácilmente se amoldaba a los nuevos y variantes gustos y preferencias del público, incluyendo ritmos y bailes foráneos como el chotis, el vals, el tango, la mazurka, la gavota, la polka, etc.

Pronto surgieron las distintas modalidades del género: el sainete de costumbres madrileño, la zarzuela aldeana o rústica, la revista de actualidad, la revista política, la zarzuela cómica, la zarzuela romántico-sentimental, la zarzuela de ambiente histórico, la militar y la parodia.⁵⁸

En Valencia⁵⁹, dos autores destacaron sobremanera. Por una parte, Giner, firmemente afincado en su tierra y, por otra, Ruperto Chapí, a

⁵⁷ Espín Templado, M^a del Mar.: *La zarzuela: esquema de un género español*. AA. VV. La zarzuela de cerca. Madrid, Espasa-Calpe, 1987. Pág. 29.

⁵⁸ Volvemos aquí a remitirnos al excelente recorrido de A. Barrera en donde comenta las obras más significativas de cada modalidad. Págs. 101-133.

⁵⁹ “El folklore valenciano enriqueció las zarzuelas de la época y, con su inclusión, conoció un florecimiento. Los compositores recurrieron al compromiso de los textos bilingües y oscilaron entre el cultivo de la lengua vernácula y el castellano. Valencia fue uno de los principales centros de esta actividad musical junto a ciudades como Alcoi o Alicante. Los compositores de zarzuela residentes en la Región Valenciana, es cierto, no consiguieron alcanzar la fama de sus compañeros emigrados a Madrid. Se ha dicho que la causa de ello habría que buscarla en que muchos de estos autores no se ocuparon plenamente del género lírico. De hecho, si no se hubiera producido la fuga casi masiva de compositores valencianos a Madrid, la zarzuela valenciana habría adquirido una mayor

quien su traslado a Madrid le propició una fama difícilmente alcanzable.

Salvador Giner (1832-1911), en su faceta de compositor de zarzuelas y al igual que en sus poemas sinfónicos, siempre tenía presente la temática popular, “buscando ideas que sirvan para lograr una exaltación regional”.⁶⁰ Bien es conocido que Giner también trató de probar fortuna en Madrid y que diversas vicisitudes impidieron que la lograra. No obstante sí que obtuvo un merecido reconocimiento con la composición del *Réquiem* para los funerales de la Reina Mercedes (1878). Pero, al contrario que en la inmensa mayoría de los casos, sería el regreso a su tierra natal unida a sus fuertes convicciones en favor de una música auténticamente valenciana, la que le encumbraría a la cúspide.⁶¹

En el campo del teatro lírico, Giner escribió varias zarzuelas, en su gran mayoría basadas en temas y folklore valenciano, como *Foch en l'era* (1900) o *Les enramaes* (1900). Con texto castellano y carácter más universal destacan *El rayo del sol*⁶² (1883) y *Los mendigos* (1896). De su corta estancia en Madrid cabe señalar *¿Con quién caso a mi mujer?*

Cuando Ruperto Chapí (1839-1909) regresó de sus pensionados en Roma y París a Madrid (1878) se dedicó en cuerpo y alma al teatro lírico: zarzuela grande, ópera, sainetes, piezas del género chico. Una fructífera vida musical que comprende más de ciento sesenta títulos.

vitalidad, ya que casi todos los autores que se afincaron en la capital habían adquirido sus conocimientos musicales en Valencia o en otras ciudades de la región.” García Franco, M.: *El apogeo de la zarzuela*. Historia de la música de la Comunidad Valenciana. Valencia, Editorial Prensa Valenciana. Levante-El Mercantil Valenciano. 1992. Pág. 290-291.

⁶⁰ Climent, J.: *Historia de la música valenciana*. Op. Cit., Pág. 94

⁶¹ “Giner, diríamos, llegó a Madrid con una base musical muy de acuerdo con sus ideales más íntimos, que no se modificaron con la distancia de su tierra natal. Cuando vuelve a ella no ha de rectificar anteriores posiciones creadoras, sino de mantenerlas. Por ello, en la obra hay como una continuidad de ideales, de nivel que supone la más característica ejecutoria.” Fernández Cid, A.: *Cien Años de Teatro Musical en España (1875-1975)*, Op. Cit., pág. 359.

⁶² Zarzuela basada en la eterna lucha de clases entre la nobleza tradicional y la sociedad moderna representada por la burguesía y el trabajador. Posteriormente sería convertida en ópera con el título de *Morel*, al igual que hicieron muchos contemporáneos suyos con sus zarzuelas originales, caso de Arrieta con *Marina* o de Bretón con *La Dolores*.

No obstante, mientras Giner se convertía en paladín de la música valenciana, Chapí ambientó sus obras en el casticismo madrileño. No hizo uso de folklores regionales, ni tampoco del oriundo de su tierra.

Sobre Chapí hay mucho escrito y no le han faltado críticas referidas a la gran cantidad de su producción en detrimento de su calidad. Hoy son comentarios en su mayoría desfasados, en cuanto que es indudable la buena técnica y la calidad de sus orquestaciones⁶³. Unido a su fuerte e inagotable inspiración, la facilidad de sus melodías, el perfecto desarrollo temático junto a una perfecta utilización de la temática popular, el sentido teatral de sus partituras, Chapí es hoy considerado uno de los puntales de la música escénica española del siglo XIX junto a Bretón, Jiménez, Caballero, Chueca, Vives y Barbieri.

Siempre mostró predilección por la zarzuela grande, incluso en los momentos de mayor auge del género chico, y a ella pertenecen afamados títulos como *Abel y Caín* (1872), *La Tempestad*⁶⁴ (1882), *La Bruja* (1887), *Las hijas del Zebedeo* (1889), *El rey que rabió* (1891), *El milagro de la Virgen* (1884), *El duque de Gandía* (1894), *Mujer y Reina* (1895), *Curro Vargas* (1898) o *La Cortijera* (1899).

En el ámbito del Género Chico le otorgaron gran fama ¡*Las doce y media y sereno!* (1890), *Las tentaciones de San Antonio* (1890), *La zarina* (1892), *La leyenda del monje* (1894), *El tambor de granaderos* (1894), *Las Bravías* (1896), *El cortejo de Irene* (1896), *La Revoltosa*⁶⁵ (1897) o *La chavala* (1898).

⁶³ En su sainete en un acto *Música clásica* (1880), en el que baraja con agudeza motivos musicales de Beethoven, Mendelssohn, Meyerbeer,... se muestra buen conocedor de todos ellos. Desde este estreno se convertirá en paladín de la causa de la zarzuela.

⁶⁴ Para Fernández Cid (op. cit., pág. 100), esta zarzuela sitúa a Chapí definitivamente en primerísimos lugares del escalafón. Quizás en el primero. No obstante, suele ser considerada *La Bruja* como su mejor obra.

⁶⁵ Al igual que *La tempestad*, *La Revoltosa* coloca a su autor en un primerísimo lugar entre los compositores del género chico, desde su estreno en el Teatro Apolo en 1897, tres años después de *La Verbena de la Paloma*. Es más, *La Revoltosa* daría origen a otras obras líricas y fue base de multitud de trabajos literarios, glosas y referencias de todo tipo: *La de los claveles dobles*, *La del manajo de rosas*, etc.

También compuso algunas óperas, como *Las naves de Cortés* (1874) y *Vasco Núñez de Balboa* (1874), *La hija de Jefté* (1875) y *Roger de Flor* (1878).⁶⁶

Muy trascendente en lo que se refiere al género lírico en Valencia fue Vicente Díez Peydró (1861-1938). Escribió zarzuelas tanto en castellano como en valenciano, con una temática muy enmarcada en los ambientes propios y típicos de la región valenciana. La utilización del folklore propio de la región, junto a la lengua vernácula, le convierten en un claro exponente de ese sentir, si no nacional, sí al menos regional. Sus dos obras más destacables son *Les barraques* (1899), y *Las carceleras* (1901).

2.3. Período 1900-1920

Los primeros pasos del siglo XX participaron, en gran medida, de la herencia del siglo XIX con algunos condicionantes. Las continuas revueltas políticas de finales del siglo XIX fueron el prelude de las del XX. Junto a ello, la pérdida de las colonias, unido inexorablemente al empobrecimiento del país, marcaron a la sociedad española con el desánimo, la inquietud, la inestabilidad y, sobre todo, con la falta de recursos económicos y técnicos para avanzar al ritmo que exigía el nuevo siglo. Todo ello influyó decisivamente en el desarrollo de la música a nivel social. Comenzaba una larga decadencia del teatro lírico: Primero fue el género chico, prácticamente desaparecido en los años treinta. Después la zarzuela grande, que pese a los intentos de Sorozábal y Moreno Torroba, no pudo enderezarse, quedando como patrimonio histórico desde los años cincuenta.

El público dejó de ser tan intransigente en sus preferencias por la ópera italiana para aceptar progresivamente el wagnerianismo. No faltaron partidarios de este último, caso de Ricardo Benavent, quien

⁶⁶ Basta comparar las fechas de producción de sus óperas, zarzuelas y de sus piezas del género chico para comprender la evolución del teatro lírico: a medida que se acerca el cambio de siglo decrece la producción de zarzuelas grandes, incrementándose la de piezas de un acto. Chapí es, así, un claro exponente de este período.

publicó *La obra de Wagner* en 1895, y de López-Chavarri Marco, con su *Estudio de la Tetralogía de Wagner*.

La música sinfónica y camerística, casi mera anécdota en la vida social del siglo XIX, se abrió paso en el XX hasta reinar en su segunda mitad. La entrada de siglo se distinguió por la incorporación a los atriles de partituras de Rimsky-Korsakov, Tchaikowsky y los demás maestros nacionalistas rusos, Bizet, Grieg, etc. Ello trajo consigo el apogeo de los intérpretes. El éxito de Viñas, Sarasate, Tárrega, Albéniz, Granados y de tantos otros responde a este fenómeno.

Un hecho de especial relevancia para el devenir de la música en el siglo XX fue la constitución en 1901 de la Sociedad de Autores Españoles, con Chapí y Sinesio Delgado como máximos impulsores de la misma. La usurería de las llamadas Galerías o Archivos que adquirirían la propiedad de las obras, con el editor Fiscowich a la cabeza, acabó con la rebelión de compositores y libretistas que germinó en esa primera sociedad en la que serían los propios autores quienes administrasen sus obras. El último capítulo de este proceso tuvo lugar en 1941 con la Ley de 24 de junio, por la que se disolvían todas las distintas sociedades de autores anteriores (dramáticos, líricos, variedades, derechos de ejecución y reproducción, etc) para constituir la Sociedad General de Autores de España, la SGAE, como representación única de sus derechos, dentro y fuera de España.

Respecto del género chico, el rápido ascenso que le prodigó el gusto del público durante el último cuarto del siglo XIX propició la excesiva repetición de tipos y situaciones. Y pese a los intentos de recuperación a través del cultivo del localismo, su desaparición definitiva tuvo lugar tras los dos primeros decenios del siglo XX.⁶⁷

⁶⁷ “El género chico ha muerto de asfixia, pues llegó a faltarle aire que respirar y savia de qué nutrirse. Había nacido en un Madrid pintoresco, lleno de color y de vida, con personalidad propia, con tipos propios, con ambiente propio, y al pretender trasplantarle a un Madrid modernizado, sin vida y sin color, sin personalidad, sin tipos, sin ambiente, encontró el aire enrarecido y falleció a consecuencia de un ataque de distenia teatral.

A medida que el viejo Madrid, tan luminoso, tan algarero, tan gentil, tan bueno y tan sencillo, fue desapareciendo, el “género chico”, que vivía en él, fué poniéndose triste y quedando desnutrido, hasta morir por consunción. Empezaron

El cambio en los gustos y aficiones de los españoles también propició este lento suspirar. La opereta, como género elegante y de comedia atrajo la atención del público. Tampoco hay que menospreciar el fuerte influjo que comenzaba a tener el cine, que paulatinamente se iba apropiando de los teatros⁶⁸ y, un poco más tarde, el fútbol como deporte de masas.

Por otra parte, surgió la nueva moda del género ínfimo. La revista, las variedades, el juguete cómico, la parodia, el sainete, los café-concierto, ciertas dosis de destape atraían de nuevo al público. Pero un público menos exigente que se contentaba fácilmente con unas melodías pegadizas y, sobre todo, con las caricaturas esperpénticas y satíricas de sí mismo representado encima de una tarima. Una de las derivaciones vino a través de las variedades, que adoptando un estilo andalucista, pronto dió lugar a la canción española, la copla. Estrellita Castro, Concha Piquer, Lola Flores o Juanita Reina fueron fruto de esa herencia.⁶⁹

Otro factor decisivo resultó ser la pobreza de las representaciones. Ya no sólo en decorados o vestuarios, fruto de la propia crisis económica y la falta de recaudación por la cada vez menor afluencia de público. Principalmente destacaba la frecuente falta de preparación de los cantantes y actores. A ello, se unía la exigencia cada vez mayor de los compositores a los cantantes. También que, con frecuencia, un buen

por quitarle los saloncillos de los teatros; luego los teatros; más tarde la gente de los teatros... El público, mal dirigido, se volvió exigente, pretencioso y soberbio. Nada le parecía bien; todo lo encontraba noño, pueril, falto de consistencia...” Zurita, M.: *Historia del género chico*. Madrid, Prensa Popular, 1920. Pág. 124-125.

⁶⁸ Hasta el Teatro Principal de Valencia dedicaba unas cuantas sesiones semanales a la proyección de películas. Qué no decir de otros tantos teatros que tenían pérdidas con las representaciones líricas y veían en el cinematógrafo una nueva fuente de vida.

⁶⁹ “Estas canciones interpretadas por las estrellas de la noche divertida de los primeros cuatro lustros de este siglo se hacen dueñas de la calle arrebatando terreno al género chico en una de las parcelas que éste tenía hasta ese momento una de las más sólidas plataformas de cimentación y expedita vía de difusión. No es extraño que una de las causas que contribuyeron al esfumamiento, en esta segunda decena del siglo, sea precisamente ese gusto por la nueva canción.” Barrera, A.: *Crónicas del Género Chico y de un Madrid divertido*. Madrid, Editorial El Avapiés, 1983. Págs.145-146

cantante nunca suponía ser un buen actor. Para paliarlo, se disociaron las figuras de actor y cantante, de tal forma que el texto quedaba para el primero y los cantables para el segundo. Serrano fue un fiel referente de estas nuevas composiciones.

En contrapartida, los empresarios teatrales se decidieron por contratar a las grandes figuras para procurarse un cartel atractivo que captara la atención del público. Surgió así el divismo, principalmente de los cantantes.

En este imparable declinar también influyó decisivamente la desaparición de los grandes compositores que, hasta la fecha, habían sido cuerpo y alma del género chico: Caballero en 1906; Chueca en 1908; Chapí, Valls y Penella Raga en 1909; Joaquín Valverde en 1910; Torregrosa en 1913; Quinito Valverde en 1918; Lleó en 1922; Jiménez en 1923...

Pocos autores se dedicarían ya a un género que cada vez daba menos de sí y reportaba pocos estipendios. Entre los libretistas, Sinesio Delgado, Tomás Luceño, Miguel Echegaray, López Silva, Carlos Fernández Shaw, Cerdá, Domínguez o Pascual de Frutos. Pero fundamentalmente destacaron Maximiliano Thous, García Álvarez, Carlos Arniches y los hermanos Álvarez Quintero. Entre los compositores, Vives y José Serrano se erigieron en los dos puntales principales junto a Manuel Penella Moreno, Calleja, Luna y Alonso.

En contraposición, lo más significativo de estos dos primeros decenios de siglo fue el resurgir de la zarzuela grande, como un intento de retornar a los orígenes. De hecho, en estos primeros años, el favor de los compositores se orientó hacia la resurrección de un género que permitía más posibilidades de expresión además de un mayor lucimiento para ellos y para los intérpretes, muy en consonancia con el incipiente divismo que acababa de irrumpir en escena. Apareció así una zarzuela renovada, que introducía en sus números ritmos extranjeros (la polka, el vals, el fox-trot...), fruto de la influencia de la ópera, además de los siempre presentes ritmos españoles.

En este renacer tuvieron un papel destacadísimo cuatro autores valencianos: Chapí, Serrano, Manuel Penella y Vert. Sus obras eran continuamente aplaudidas, y su firma presagio de gran éxito. Junto a ellos,

Vives con *Bohemios* (1904)⁷⁰, *La generala* (1912)⁷¹, *Maruxa* (1914)⁷² y *La canción del olvido* (1916)⁷³; José María Usandizaga con *Las golondrinas* (1914)⁷⁴; Rafael Millán con *El Príncipe Bohemio* (1914)⁷⁵; Pablo Luna con *El asombro de Damasco* (1916)⁷⁶ y *El niño judío* (1918)⁷⁷. Todos ellos prolongaron sus éxitos a partir de 1920, cuando la zarzuela grande llegó a su último apogeo hasta la posguerra, volviendo a disfrutar de un momento de gran esplendor que dió lugar a títulos capitales del género.⁷⁸

Valencia no fue una excepción. La afición teatral estaba profundamente arraigada en la vida social valenciana. Frente a la pobreza de conciertos y audiciones de que hacía gala Valencia en el último cuarto del siglo XIX, la vida teatral tenía plena vigencia: zarzuelas, comedias, sainetes y todas las demás formas del género chico presentaban sus mejores galas en una ciudad en las que los teatros daban cabida a to-

⁷⁰ Originariamente una opereta, convertida posteriormente en ópera. Letra de Perrín y Palacios.

⁷¹ También opereta con letra de Perrín y Palacios, muy hábiles en el desarrollo de situaciones cómicas.

⁷² Considerada como ópera por Fernández Cid (Fernández Cid, A.: *Cien Años de Teatro Musical en España (1875-1975)*, Madrid, Real Musical, 1975) y como zarzuela grande por M^a del Mar Espín (*La zarzuela: esquema de un género español*. AA. VV. La zarzuela de cerca. Madrid, Espasa-Calpe, 1987). Letra de Pascual Frutos.

⁷³ Con letra del binomio Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw, muy jóvenes por esta fecha, pero cuyo éxito les augura el futuro tan exitoso del que gozarán posteriormente, principalmente con Serrano.

⁷⁴ Originariamente zarzuela y posteriormente convertida en ópera. Libreto de Gregorio Martínez Sierra.

⁷⁵ Considerada como zarzuela tipo por Fernández Cid (Op. Cít) y como opereta por M^a del Mar Espín (Op. Cít). Letra de Manuel Merino y Manuel González de Lara.

⁷⁶ Anunciada en su momento como zarzuela pero que difícilmente lo es, debiendo ser considerada más bien como una opereta con ballets a medio camino de la revista (Fernández Cid, op. cit., pág. 157).

⁷⁷ Con libreto de Paso y García Álvarez, bastó su celeberrima *canción española* para otorgarle un éxito sin precedentes.

⁷⁸ Dentro de esta sucesión de estrenos, y como entronque con el devenir de la música española, hay que reseñar también los estrenos de *El corregidor y la molinera* (1917) de Falla, origen del futuro *Sombrero de Tres Picos*; *Goyescas* (1916) de Granados; y *Margot* (1914) de Turina.

das las representaciones. Esta vida teatral se destacaba no tanto por el número de estrenos, sino por la frecuencia y número de temporadas, tanto de ópera como de zarzuela, hasta el punto de que unidas las temporadas de otoño a primavera con el sin fin de representaciones veraniegas, en la práctica, era una sola temporada que abarcaba todo el año.⁷⁹

Por su parte, la actividad concertística se abría firmemente camino desde mitades del siglo XIX. Junto a los grandes intérpretes europeos que se dejan ver por los escenarios valencianos no faltaron intérpretes de la tierra. La música estaba cada vez más presente en los diferentes ámbitos de la vida cotidiana en Valencia.

La unión de todos estos factores condujo al período que se conoce como *Renaixença*⁸⁰. La vitalidad lírica, tan repleta de ritmos y caracteres folklóricos, la recuperación de la idiosincrasia musical autóctona impulsada firmemente por Giner y los que le sucedieron, la influencia wagneriana, y, por último, el movimiento nacionalista extendido por toda Europa, se convirtieron en elementos decisivos del renacimiento musical valenciano, inmerso o parejo al nacionalismo musical español, y cuyas figuras principales fueron López-Chavarri, Palau, Asencio, Rodrigo, Martínez-Báguena, Magenti y tantos otros.

La *Renaixença* no es un fenómeno propio de la música.⁸¹ También se dió en la literatura con Teodoro Llorente, Escalante y, posteriormente, con Blasco Ibáñez. En escultura con Benlliure. Y en pintura, con Sorolla.

⁷⁹ “La revitalización musical ha de venir por el teatro, porque para el teatro escriben todos los compositores valencianos. Incluso aquellos que, no siendo eclesiásticos, se dedican fundamentalmente a la música religiosa, siempre tienen huecos para componer alguna zarzuela, como Amancio Amorós que estrenó, en 1886, Los dos esclavos.” Climent, J.: *Ibidem*.

⁸⁰ Palabra que significa Renacimiento.

⁸¹ “Musicalmente, la “*Renaixença*” adquiere el significado de revalorización de la tradición popular y aparece como una necesidad de formación de una conciencia musical valenciana. Galiano, A.: *La Renaixença*.” Historia de la música de la Comunidad Valenciana. Valencia, Editorial Prensa Valenciana. Levante-El Mercantil Valenciano, 1992. Pág. 302

El influjo inevitable que venía ejerciendo el teatro lírico en lo referido a la utilización del folklore, se plasma, ya desde finales de siglo XIX, en numerosos estudios musicológicos.⁸²

Al igual que en el resto de España, el siglo XX se abrió esperanzador para la zarzuela. En 1900 Serrano estrenó *El motete*, y con él, el autor del Himno Regional (1909) se encumbraba a los primerísimos lugares del teatro lírico a nivel nacional.⁸³

Serrano estrenó en tres décadas más de cincuenta títulos zarzuelísticos, casi todos de gran éxito⁸⁴ colaborando con los libretistas de más éxito del momento. La importancia y trascendencia de Serrano en el panorama lírico nacional es indudable. Durante los primeros cuarenta años del siglo XX se convirtió en el compositor de referencia para el público. Todos sus estrenos eran sinónimos de éxito. Como valor añadido, no dudaba en utilizar el folklore regional recogiendo el testigo de la aparecida, pocos años antes, zarzuela regional.

Pero, sin duda, lo más destacable de la obra de Serrano es su extraordinaria fluidez melódica. Se le ha criticado escasa consistencia técnica o excesiva sencillez de sus melodías. Sin embargo, nunca se le podrá rebatir la personalidad, originalidad, ingenio y naturalidad de todas sus

⁸² Este es el caso paradigmático de Juan Bautista Guzmán (1846-1909), maestro de Capilla de la Catedral Metropolitana de Valencia, quien, en 1888, publicó por primera vez las obras de Juan Bautista Comes.

⁸³ “El 24 de abril de 1900 es fecha reseñable por cuanto aparece en ella, de la mano de los Quintero un joven compositor, llamado a ser una de las pocas figuras indiscutibles en el teatro musical del siglo XX: José Serrano. Su pisada inicial resultó muy firme. Cabe decir que con la canción de la gitana y sobre todo con un pasacalle de *El motete* tocado tres veces, quedaba inscrito el nombre en lugares envidiables y conquistados a un primer impulso, lo que no es habitual. Un simple entremés, de breve curso, ascendía, de esa forma, hasta puestos muy superiores a lo que pudo ambicionarse por quienes le dieron vida.” Fernández Cid, A.: *Cien Años de Teatro Musical en España (1875-1975)*, Op. Cit, pág. 140.

⁸⁴ *La reina mora* (1903), *Mal de amores y Moros y cristianos* (1905), *Alma de Dios* (1907), *La alegría del batallón* (1909), *El carro del sol* (1911), *El amigo Melquíades* (1914), *La canción del olvido* (1916), *Los de Aragón* (1927), *Los claveles* (1929) o *La dolorosa* (1930)...

composiciones. Y, por supuesto, la aclamación del público que es quien tiene siempre la última palabra.⁸⁵

También estrenaron Chapi⁸⁶, Peydró⁸⁷, José Bellver⁸⁸, Lleó⁸⁹, López Torregrosa y Manuel Penella algunas zarzuelas durante el primer decenio del siglo.

2.4. La zarzuela entre 1920 y 1939

“Entre orquestas, maestros, tramoyistas, coristas, acomodadores, electricistas han elevado el presupuesto de gastos en un sesenta por ciento, cuando la butaca sigue valiéndose a duro y no puede elevarse el precio porque la capacidad económica del público no lo permite.

En Madrid, donde no hay gastos de viaje, ni transportes, el presupuesto de un teatro lírico es de cuatro mil pesetas diarias; y esa media no hay obra que la dé, por muy de éxito que sea, arriba de veinte días. Y cuatro semanas no son nada en el volumen de temporada. Porque una de las dos entradas diarias está muerta, porque los cantantes no se prestan a actuar tarde u noche, y aunque se prestaran no podrían resistir.

Yo invito, en bien de todos, a los maestros Serrano, Luna, Guridi, Moreno Torroba, Alonso, Penella, Sorozábal, Rosillo y Balaguer, y a sus colaboradores, a no escribir una nota ni una letra hasta conseguir unas bases de trabajo más razonables que

⁸⁵ “Esa fue una de las objeciones mayores: que sonaba excesivamente a Serrano. Lo que, en el fondo, no es sino un gran elogio, por sinónimo de personal. ¿Y a qué más puede aspirar un artista?. Entre los líricos de España existen muchos con signos propios, pero quizá ninguno, aparte de Federico Chueca, lo tenga tan diferencial como el compositor levantino.” Fernández Cid, A.: *Cien Años de Teatro Musical en España (1875-1975)*, Op. Cit., pág. 146.

⁸⁶ *Quo Vadis* (1901), *El puñado de rosas* (1902) y *La patria chica* (1907).

⁸⁷ *A mal tiempo buena cara* (1900) y *Las carceleras* (1901).

⁸⁸ *El martes de Carnaval* (1900), *La senserrá*, *La sonámbula* y *La argelina* (1901), *Cambiar d'estat* y *El padre justo* (1904)

⁸⁹ Muy destacable es el estreno en 1910 de *La corte del Faraón*.

las actuales, imposibles de cumplir porque significan la ruina de los empresarios y la muerte de los teatros.”

Este artículo del maestro Guerrero recogido en el *Heraldo de Madrid* de 15 de junio de 1934, pág. 4, planteaba de lleno la problemática que acabó prácticamente con la vida del teatro lírico español⁹⁰.

A los problemas apuntados en el apartado anterior, se añadía una sociedad convulsionada, en vísperas de entrar en guerra y descontenta consigo misma; un Estado cada vez más pobre y endeudado; una sociedad con relativo escaso poder adquisitivo.

A ello se le sumaba un divismo ya plenamente consolidado (¡qué dirían los actores del siglo XIX ante este artículo cuando en aquellos tiempos se realizaban hasta tres y cuatro funciones diarias!), el encarecimiento de los costes y la falta de ayudas o subvenciones por parte del Estado, así como la nueva orientación de los gustos del público, más proclive hacia la opereta y la revista.⁹¹ Por último, con el cierre

⁹⁰ Ilustrativa es la reacción del afamado barítono Marcos Redondo, principal intérprete de *La caminera* del maestro Juan Martínez Báguena, quien en una de las representaciones de *La tabernera del puerto* del maestro Sorozábal solicitó, alegando cansancio, una plaza de acomodador y que alguno de ellos pasase a sustituirle en el escenario, ya que los dos cobraban los mismo. Era una justa reacción a la injusta equiparación igualitaria en jornales y sueldos que había impuesto el régimen republicano. La medida de Marcos Redondo no tardó en surtir efecto estableciéndose en breve tiempo una escala de sueldos digna y más acorde con los méritos y obligaciones de cada sector.

⁹¹“Penella, Lleó, Calleja, Luna y Alonso, nuevos en esta época de avatares decadentes de nuestro género chico, no consiguen con su innegable ingenio enderezar algo que irremediamente se ha torcido. Además, optan por modalidades más del gusto del público en estos momentos, como son la revista de espectáculo tendente a la sicalipsis y la opereta. Como también lo es la zarzuela grande que, a través de la Leyenda del beso, La Dolorosa, El huésped del sevillano, La rosa del azafrán, La del manojo de rosas, La tabernera del puerto, Katiuska, Laparrnada, La calesera y, sobre todo, Doña Francisquita y Luisa Fernanda, de los Soutullo, Vert, Guerrero, Sorozábal, Alonso, Vives y Moreno Torroba, parece haber encontrado, a partir de 1923 sobre todo, la posibilidad de recuperación del terreno perdido ante el género chico algo más de medio siglo antes.” Barrera, A.: *Crónicas del Género Chico y de un Madrid divertido*. Op. Cit., Pág.141.

del Teatro Apolo en 1929, “catedral del género chico”, terminaba la época radiante y exitosa de nuestro pequeño teatro cantado.⁹²

No obstante, grandes estrenos tuvieron lugar en estos años, pasando muchos de sus títulos a engrosar la grandeza del género⁹³. Dos años destacan por la abundancia de estrenos. 1923 y 1934. En el primero se estrenaba *El retablo del Maese Pedro* de Falla, *Marianela* de los hermanos Álvarez Quintero y Pahissa, *Los gavilanes* de Guerrero y, sobre todo, *Doña Francisquita* de Vives, cuyo estreno fue el acontecimiento más memorable de la historia escénico musical de la España del siglo XX⁹⁴. En el segundo, *La chulapona* de Moreno Torroba, *Mandolinata* de Guridi, *Sol en la cumbre* de Sorozábal, *El hermano Lobo* de Penella, etc.

Durante el tiempo que duró la Guerra Civil, en Valencia se representaron y estrenaron centenares de obras, a razón de hasta tres sesiones diarias. No es de extrañar, pues, que muchos montajes alcanzaran un número inusual de representaciones, como *La canción del olvido*, que rebasó las 5000 sesiones en el mismo teatro⁹⁵.

Un hecho bien destacable de este período y que, pese a todas sus buenas intenciones, no dio los frutos deseados, fue el intento de crear una Junta Nacional de Música y de Teatros Líricos en cuya reunión de 27 de febrero de 1934 se acordó realizar las gestiones oportunas ante el Ministerio de Instrucción Pública con el fin de obtener subvenciones para algunas compañías de zarzuela.⁹⁶

⁹² Al respecto es muy interesante la breve apología que Barrera hace en su libro (Op. Cit., págs. 151-161) referida a la historia del Apolo desde su inauguración en 1873.

⁹³ De hecho, hasta la víspera de la entrada en Valencia del general Aranda con sus tropas, la docena de teatros (de entre ellos, diez fijos) estuvieron programando y ofreciendo sus funciones.

⁹⁴ Fernández Cid, A.: *Cien Años de Teatro Musical en España (1875-1975)*, Op. Cit., pág. 164.

⁹⁵ Arias, F.: *La Valencia de los años 30*. Colección Luces de la ciudad, nº3. Carena Editors, Valencia, 1999.

⁹⁶ Sobre los avatares, propósitos y dificultades de esta Junta durante la república es sumamente interesante la lectura del libro *La música actual en Europa y sus problemas* de Adolfo Salazar (Madrid, José María Yagües editor, 1939, págs 39-88).

Las circunstancias de Valencia no difirieron mucho de las del ámbito nacional. Serrano estrenó *Los de Aragón* (1927), *Los claveles* (1929) y *La Dolorosa* (1930); Juan Vert (1890-1931) en compañía siempre de Reveriano Soutullo (1880-1932) puso en cartel *La leyenda del beso* (1924), *La del soto del parral* (1927) y *El último romántico* (1928); Rafael Martínez Valls (1887-1946), afincado en Barcelona, estrenó *Cançó d'amor i de guerra* (1926) y *La legió d'honor* (1930); Ernesto Rosillo (1893-1968) *La granjera de Arlés* (1922) y *¿Qué sabes tú?* (1943); Francisco Balaguer (1896-1965) *Los grandes autores* (1925), *La prisionera* (1927), *Al dorarse las espigas* (1929), y tras fijar su residencia en Argentina, *Una mujer argentina* (1937), *Los salmones* (1938), *Carmen la sevillana* (1943) y *El caballero del milagro* (1961); Joaquín Rodrigo (1901-2000) *El hijo fingido* (1964); Leopoldo Magenti (1896-1969) *El ruiseñor en la huerta* (1930), *La labradora* (1933) y *Juan del mar* (1935); Martínez Bágüena (1897-1986) *El chico del surtidor* (1937); y Manuel Penella (1880-1939), quien repetiría éxitos con *Don Gil de Alcalá* (1932).

2.5. La crisis definitiva: 1940-1950

Hablar de estos años así como de la segunda mitad del siglo XX es hablar de la práctica desaparición del teatro cantado de los escenarios. Apenas algunos resquicios representados por pequeñas comedias, revistas, ballets y sainetes. Incluso autores que habían nacido en el seno de la zarzuela y con ella se habían consagrado, como Jesús Guridi, compusieron en este período comedias musicales, muy alejadas de sus primeros ideales.⁹⁷

Así pues, poco cabe reseñar en lo que a estrenos se refiere de este período. Entre ellos, destaca: *El Palleter* (1940) de Ruiz Baquero; *El*

⁹⁷ “La semilla de la decadencia estaba profundamente arraigada. Ello explica que su ocaso resultara rapidísimo, porque el público salido de la posguerra iba a ser muy distinto del de los años treinta. La zarzuela quedó anclada en el pasado, y no tenía sentido, después del fuerte trauma que había conmocionado al país, seguir refiriendo los argumentos de zarzuela al ochocentismo español.

Compositores valencianos que vivirían estos momentos serían: Francisco Balaguer, Juan Martínez Bágüena y Leopoldo Magenti.” García Franco, M.: *El apogeo de la zarzuela*. Historia de la música de la Comunidad Valenciana. Valencia, Editorial Prensa Valenciana. Levante-El Mercantil Valenciano. 1992. Pág. 299.

duende azul (1946) y *El hijo fingido* (1964) de Joaquín Rodrigo; *San Ignacio de Loyola* (1957) de Báguena Soler; y *La enamorada del silencio* (1940) y *La de la falda de céfiro*⁹⁸ (1945) de Juan Martínez Báguena.

⁹⁸ Obra que alcanzó más de ochocientas representaciones en Buenos Aires y de la que Fernández Cid (Op. Cít. pág. 187) dice que da testimonio de una calidad no desdeñable por parte del compositor.



Giner, Serrano y Chapí: influencias en Juan Martínez Báuena

La prensa escrita de la época, señalaba a Juan Martínez Báuena como discípulo directo de Serrano o de Chapí, cuando no le situaba ya a la altura de estos grandes maestros de la zarzuela.

Lo más destacable es precisamente que estas referencias se produjeron principalmente en Madrid y Barcelona, a raíz de los grandes éxitos cosechados con los estrenos de *La de la falda de céfiro* y de *Un beso*, probablemente en un intento de magnificar su figura otorgándole un hilo de continuidad con los grandes maestros valencianos de forma que el público aún sintiera más inquietud hacia la zarzuela en cuestión. No cabe duda de que a Juan Martínez Báuena se le entroncaba en una tradición de grandes maestros zarzueleros, comenzando por Chapí (1851-1901), continuando por Serrano (1873-1941) y acabando por él. Por el contrario, en la crítica valenciana, se le adscribía muy cercano a la herencia de Salvador Giner (1832-1911).

Respecto de Chapí, a los críticos no les faltaron argumentos, más si cabe cuando la zarzuela *La de la falda de céfiro* de Martínez Báuena en-

tronca directamente con *La revoltosa* del primero, ya que el personaje principal, Felipe, ahora cincuentón, revive nuevamente sobre la escena, atormentado por el recuerdo de la hondamente amada Mari Pepa, desarrollándose a partir de ahí la nueva historia. No hace Juan Martínez ninguna alusión musical a la obra de Chapí. Toda la música es íntegramente nueva. Lo cual no quita a que, en lo que a técnica compositiva se refiere, ofrezca una instrumentación rica y colorista muy al estilo del maestro alicantino. De ahí los numerosos artículos, principalmente de la prensa madrileña, dado el carácter castizo de la obra, en los que la comparación esté más que manifiestamente presente.

“Si hubiéramos de encasillar esta obra del señor Báguena entre los modos o maneras de los que fueron grandes autoridades en el sainete lírico, nosotros lo acercaríamos más a Chapí que a ningún otro, incluso porque el señor Báguena cuida, a más de la línea melódica, el tratamiento orquestal, exquisito y preciso, sin por ello caer en los ritmos e instrumentación a la moderna. Toda la partitura denota cálida inspiración.”⁹⁹

...Los críticos, todos de la prensa madrileña, que habían caldeado el ambiente antes de la presentación¹⁰⁰, se volcaron en un elogio unánime, y no faltó quien con ditirambos entusiásticos, declaraba al maestro Martínez Báguena sucesor directísimo de Chapí.

J. Mat¹⁰¹”

No faltaba quien entroncaba a Martínez Báguena tanto con Chapí como con Serrano.

“En el nuevo músico se juntan gracia melódica, instinto popular y nobleza técnica. Es un compositor preparado y, al mismo tiempo, conoce las gracias y los recursos que determinan el éxito. Una línea graciosa y elegante, una orquestación rica y moderna caracterizan la partitura de *La de la falda de céfiro*. Por eso se ha visto en Martínez Báguena una figura que puede contribuir poderosamente a devolver al viejo género su perdido prestigio. La lí-

⁹⁹ *Hoja del lunes*, Madrid, 23 de julio de 1945.

¹⁰⁰ Obviamente, “caldear” tiene aquí un sentido positivo, en la línea de crear expectación en el público ante un próximo estreno.

¹⁰¹ *Deportes*, Valencia, 6 de agosto de 1945.

nea admirable de Ruperto Chapí, el colorido alegre de Pepe Serrano surgen ante los números musicales de este maestro valenciano. Mientras todas las noches tabletean en la sala de la Zarzuela los aplausos en honor suyo, Martínez Báuena trabaja en nuevas partituras.”¹⁰²

Serrano era considerado en la capital española como el gran maestro valenciano. Profeta en su tierra y querido por todos. Es lógico, pues, que ante tan atribulado compositor trataran de ver semejanzas en la obra de Martínez Báuena. Desde luego las hay. La más evidente, la facilidad melódica, lo que no implica facilidad para cantarlas, porque como bien es sabido, las melodías de Serrano no son nada fáciles. Junto a ello, una gran inspiración y una increíble soltura para adaptar ritmos y melodías populares en sus propias composiciones. El lirismo y la proximidad al público también acercan a ambos autores.

Todos estos rasgos son muy reconocidos también en los distintos medios de la época.

Desde una perspectiva actual, Juan Martínez Báuena está más próximo a Serrano que a Chapí. Respecto de éste último siempre se resalta su similitud en la técnica de orquestación. Pero respecto de su parecido con el primero siempre se alaba su inspiración, claridad, riqueza melódica y lirismo. Junto a ello, hay un claro matiz de psicología valenciana en el trasfondo de sus obras. Ambos hicieron cantar a las gentes populares de valencia con inspiradas melodías que les prestaban una dignidad lírica no fácilmente reconocible en otras producciones de esos mismos años. Pero, como él reconoció en numerosas ocasiones, con quien más se identificaba era con Salvador Giner.

Martínez Báuena comenzó a tener relación con la Sociedad Coral el Micalet, fundada por Giner, en 1905. Allí tuvo ocasión de conocerle y dar clase con alumnos suyos. Allí se embebió del incipiente nacionalismo musical valenciano. Allí comenzó su interés por el folklore y su adaptación a las nuevas composiciones. Y allí descubrió los poemas sinfónicos compuestos por Giner y que a la postre tendrían una influencia decisiva en sus composiciones de los años 50 y 60 una vez abandonado definitivamente el género lírico.

¹⁰² *Fíguro*, Madrid, 15 de agosto de 1945.

“-Usted que conoció a Salvador Giner, díganos, ¿cómo era?

-Le conocí hace unos cincuenta años, en la casa de instrumentos de música de Luis Tena, que había entonces en la calle San Vicente, 99. Luis Tena era el editor de sus obras y allí también conocí a Francisco Antich y don Fernando Galiana, alumnos de don Salvador Giner, y luego, profesores míos.

-¿Qué opinión le merece este músico?

-Giner fue, musicalmente, lo que Sorolla en las artes plásticas. Supo plasmar sobre el lienzo de sus partituras la luz y el colorido de nuestra tierra en feliz maridaje con una visión real de las costumbres, de las personas y de las cosas, previa e imaginativamente idealizadas por la fuerza creadora de su portentosa fantasía, haciendo surgir de su paleta musical, cual inagotable fuente expositora de su genial inspiración, la belleza de sus poemas sinfónicos, sacros y profanos, en los que amalgama con asombrosa precisión y difícil facilidad, lo íntimo con lo profundo, lo popular con lo digno, lo gracioso con lo sublime, ofrendando con su mágica pluma, en funciones de pincel sonoro, el sensitivo palpitar de su gran alma...

Pelejero”¹⁰³

Una gran admiración públicamente manifestada es la que profesaba Martínez Bágüena hacia el ilustre compositor valenciano. En su tierra natal también se la reconocían, especialmente en los homenajes que a menudo recibió de la Sociedad Coral El Micalet en los aniversarios del estreno del Himno de la Sociedad compuesto en 1935 por el propio Juan Martínez Bágüena.

Por todo ello, bien puede considerarse a Juan Martínez Bágüena en un doble sentido. Por un lado, el último heredero de la tradición zarzuelística de raíces valencianas. Por otro, el último escalón del que podría denominarse nacionalismo musical valenciano decimonónico, ya que Juan Martínez Bágüena no se adscribió a ninguna de las nuevas corrientes compositivas (principalmente de influencia impresionista) ya plenamente evolucionadas en la primera mitad del siglo XX con Palau,

¹⁰³ *Levante*, Valencia, 4 de octubre de 1959.

Asencio, Esplá, etc. Permaneció fiel a su estilo, caracterizado por su raigambre popular, claridad y fluidez melódica, armonías poco rebuscadas, en donde el lirismo era el máximo exponente.

Bien podría decirse, pues, que con Juan Martínez Báguena finaliza el largo y exitoso camino de Giner, Chapí y Serrano.



Juan Martínez Bágüena en la música valenciana

La música valenciana en la primera mitad del siglo XX presenta una multitud de compositores de gran nivel encuadrados en la que se puede denominar generación de 1900 y que vienen definidos por un estilo nacido del impresionismo francés con claras esencias folklóricas de raíz mayoritariamente valenciana, sin desdeñar otros folklores españoles.

La elección de Eduardo López-Chavarri Marco y de Manuel Palau Boix para efectuar esta comparativa se debe a los distintos nexos de unión que surgieron entre ellos y Juan Martínez Bágüena en su labor profesional. López-Chavarri, además de la evidente vinculación como crítico musical y ensayista, tuvo una buena relación con Juan Martínez Bágüena en el ámbito del Instituto Musical Giner-El Micalet. Es el caso de la impartición de distintos cursillos y charlas sobre historia de la música, asignatura de la que era profesor titular Martínez-Bágüena

en el Instituto¹⁰⁴. En el caso de Manuel Palau, la relación aún llegó a ser más estrecha. En sus múltiples coincidencias en el trayecto desde Moncada y Godella en tren hacia Valencia tuvieron largas oportunidades de compartir muchos de sus secretos musicales: estética y procedimientos compositivos, historia, la educación musical, las vanguardias...

4.1. Eduardo López-Chavarri (1871-1970) y Manuel Palau (1893-1967): dos pilares del nacionalismo musical valenciano

López-Chavarri, el mayor de los tres, en la década de los años 20 ya era una figura reconocida. No sólo ya había destacado en la abogacía¹⁰⁵, también como crítico de arte y de música¹⁰⁶, además de como escritor de cuadernos de viajes¹⁰⁷. Fue en estos años, en la plenitud de su vida, cuando se decantó por su vocación musical y la composición¹⁰⁸.

Eduardo López-Chavarri Marco es reconocido hoy como una de las personalidades más sobresalientes que ha dado Valencia en el mundo de la música. En ella puso en práctica todo su ideario, en gran parte heredado de Pedrell, y contribuyó de manera incansable en la difusión del wagnerianismo¹⁰⁹ y de la música valenciana. Desde su Cátedra de Estética e Historia de la Música del Conservatorio de Valencia y desde los artículos que escribía para el diario *Las Provincias*, incentivó y di-

¹⁰⁴ De hecho, el 16 de octubre de 1956, se inauguró el curso de Estética e Historia de la Música con una charla del maestro López-Chavarri. Desde entonces, su profesor titular sería el maestro Martínez-Báguena. (Diario *Levante*, 17 de octubre de 1956)

¹⁰⁵ Doctor por la Universidad Central en 1900. Fiscal sustituto en la Audiencia Provincial entre 1896 y 1908.

¹⁰⁶ Entró como redactor y crítico del diario *Las Provincias* en 1900.

¹⁰⁷ *Estampas del camino y del lar, Cuentos Líricos, Armónica colección de cuentos.*

¹⁰⁸ En 1903 fundó a Orquesta Valenciana de Cámara; Profesor de coros en las Escuelas de Artesanos de Valencia (1907-1908). El 1 de octubre de 1910 obtuvo la Cátedra de Estética e Historia de la Música del Conservatorio de Valencia. Entre sus primeros alumnos figuran Carmen Andujar, Francisco Cuesta, Pedro Sosa y Leopoldo Querol.

¹⁰⁹ López-Chavarri Marco fue el primer defensor del gran maestro alemán en España, llegando a publicar su estudio *El anillo del Nibelungo*.

fundió la labor de jóvenes músicos hoy también reconocidos internacionalmente: Palau, Rodrigo, Magenti, Querol, Iturbi y tantos otros. Estos dos últimos, interpretaron sus obras más allá de las fronteras españolas.

Fruto de su labor pedagógica escribió *Vademécum Musical* (1906), *Historia de la Música* (1914-1916), *Compendio de historia de la música* (1930), *Nociones de Estética de la música* (1930) y *Catecismo de Historia de la Música* (1944). A ello hay que añadir su importante labor musicológica, quizá más trascendente aún que la puramente compositiva. Sus estudios sobre el Corpus valenciano, sobre el cancionero popular valenciano o sobre autores del siglo XVI y XVII, entre muchos otros, aún siguen siendo obras de referencia para cualquier investigador de hoy en día. Pero también ejercieron una importante influencia en su época sus traducciones de libros foráneos como los de la colección francesa *Maestros de la Música*; la del estudio de Reinecke sobre las sonatas de Beethoven; o su estudio *Chopin* (1950) dedicado a la obra del compositor polaco.

Es fácil comprender que una mente tan abierta y emprendedora entablara y conservara la amistad de personalidades tan importantes como Henri Collet, José Subirá, Pedrell, Rafael Mitjana, Falla, Casals, Nin, Viñes o el mismo Ravel entre muchos otros. En su correspondencia podemos encontrar una visión profunda del devenir de las artes durante gran parte del siglo XX.

Como crítico, junto a Enrique G. Gomá o Eduardo Ranch, protagonizó una renovación de la crítica, que tendría una influencia decisiva en el florecimiento del nacionalismo musical valenciano del siglo XX. Para López-Chavarri Marco la labor fundamental de la crítica debía ser la didáctica y divulgativa, de acercamiento de la obra y del compositor al público para mejor comprensión de los mismos, incidiendo siempre en el valor de la creación como manifestación artística. En su labor de difusión de la música valenciana y de la española tienen especial relevancia la multitud de conferencias que ofreció a lo largo de su vida formuladas al estilo de conferencias-concierto.

Como compositor destaca por la abundancia de su producción, abarcando los más diversos géneros y agrupaciones instrumentales. Desde obras escénicas como *Terra d'horta* (1907) hasta sus grandes obras sin-

fónicas como *Valencianas* (1909), *Acuarelas Valencianas* (1920), o *Antiguos abanicos* (1911) entre otras muchas.

La música de López-Chavarri Marco parte de un romanticismo tardío insertado en las nuevas técnicas del modernismo y del impresionismo, donde busca los efectos de color y la claridad descriptiva del alma y de la tierra en la que vive. Pero va más allá. La influencia de Pedrell, se deja sentir en cada una de sus composiciones. Ahora bien, y a diferencia de Giner, su antecesor más inmediato, López-Chavarri Marco no se limita a la incorporación de la temática folklórica o popular de forma literal en sus obras. Su sentido universalista reelaboraba esa temática que él mismo investigaba desde su actividad musicológica para crear una completamente nueva pero a la vez fácilmente identificable con la original. El mismo autor define su ideario estético compositivo: “para que exista un arte nacional ha de haber una conciencia nacional... donde haya un fuerte sentimiento de la tierra... allí hay alma, y por lo tanto, música”.

En sus últimas composiciones su estilo es mucho más elaborado y avanzado: la polirritmia y la politonalidad comienzan a tejer un paisaje sonoro muy propio del maestro, sin renunciar al predominio melódico y a la arraigada esencia folklórica presente en todas sus manifestaciones vitales. Otra constante son las modulaciones directas, sin preparación, buscando siempre el efecto sorpresa y descriptivo de nuevos paisajes. El lirismo, la sensualidad y la delicadeza de todos sus cantábiles constituyen siempre el hilo conductor de todas sus composiciones.

Manuel Palau Boix, es definido por López-Chavarri Andújar como “iceberg de la música valenciana” y calificado en multitud de ocasiones por los musicólogos como “asignatura pendiente” de nuestra música.

Comenzó a estudiar música en 1913, a la par que obtenía el Título de Profesor Mercantil. Ingresó en el Conservatorio en 1914 donde estudió con Juan Cortés, Eduardo López-Chavarri Marco y Pedro Sosa.

Entró como profesor del Conservatorio de Valencia en 1919 obteniendo la cátedra en 1940. Posteriormente director del mismo desde 1951 hasta su jubilación, coincidiendo con la dirección de Martínez

Báguena en el Instituto Musical Giner. Entre 1922 y 1927 colabora en la crítica musical del diario *La correspondencia de Valencia*, y en 1928 funda la orquesta de cámara Pro Arte que para partituras sinfónicas se ampliaba y recibía el nombre de Orquesta Sinfónica Palau, aunque fue muy breve su existencia¹¹⁰. Es también en estos años cuando comienza a realizar viajes a París (1926-1933) donde estudió con Albert Bertelin, Jacques Ibert, C. Dycke, Guy Rondon y Charles Koechli.

Dos veces recibió el Premio Nacional de Música: en 1928 por su obra *Gongoriana* y en 1934 por el lied *Evocaciones de España*, en esta ocasión compartido con Joaquín Rodrigo. Fue en la década de los cincuenta cuando comenzó su estrecha relación con el Instituto Musical Giner. Fue nombrado profesor honorario del Instituto en un acto de homenaje celebrado el 7 de febrero de 1958. Director del Instituto de Musicología Alfonso el Magnánimo desde su fundación en 1948 hasta su fallecimiento en 1967. En 1954 fue nombrado miembro correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y se le concedió la Insignia de la Orden Civil de Alfonso X el Sabio por el Ministerio de Educación. En 1956 se le designó vocal de la Delegación Española de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, dependiente de la UNESCO. En 1959, lo fue del Consejo Nacional de Música.

Prolífico compositor, entre sus obras destaca la abundancia de composiciones para voz con distintos acompañamientos instrumentales, así como su música sinfónica. Es este último aspecto el que le convierte, junto con López-Chavarri, en el auténtico propulsor del movimiento sinfónico en Valencia. Por citar sólo algunos ejemplos, además de su *Gongoriana*, destacan sus tres *Impresiones orquestales* (1927), dos sinfonías (1940 y 1944), la *Marcha Burlasca* (1936), el *Divertimento* (1938), *Tríptico Catedralicio* (1956), el *Concierto Dramático para piano y orquesta* (1946), y el *Concierto Levantino para guitarra y orquesta* (1947).

¹¹⁰ Al igual que López-Chavarri, este afán por fundar orquestas de cámara ampliables a sinfónicas no hacen más que denotar la inquietud por fomentar el sinfonismo, tristemente ausente en la música española del siglo XIX. Sin lugar a dudas, López-Chavarri y Palau serán los dos grandes valedores del movimiento sinfónico en Valencia.

En todos ellos se denota la utilización y profundo estudio que realiza sobre el material folklórico, reelaborándolo a partir de su propio ideario estético, a caballo entre la tradición y el impresionismo aprendido.

A él le debe la sociedad valenciana su trabajo al frente del Instituto Alfonso el Magnánimo, cuyo fruto ha sido un gran número de volúmenes dedicados al canto y danzas populares. Por este motivo, una vez más, se le puede considerar junto a López-Chavarri, el máximo estandarte del nacionalismo musical valenciano¹¹¹.

En la música de Palau, dada su temprana iniciación en el impresionismo, no se observa una línea excesivamente marcada por la evolución.¹¹²

López-Chavarri y Palau se erigen así en dos figuras capitales dentro del devenir de la música valenciana, cuya relación y compromiso con Juan Martínez Bágüena fue más que evidente. Contemporáneos, compositores de profunda raíz nacionalista, profesores y críticos. En definitiva, vidas paralelas aunque de distintas generaciones.

¹¹¹ Es muy ilustrativa, para comprender este camino paralelo de ambos compositores, la fotografía de 1928 tantas veces repetida en distintos estudios y libros referida a la visita de M. Ravel a Valencia. En ella, situado el compositor francés en el centro, a su derecha se halla Manuel Palau, y a su izquierda, Eduardo López-Chavarri. Alumno y maestro que acabarán desarrollando una vida muy semejante dedicada a la música en Valencia.

¹¹² “Antes al contrario, el bien aprendido oficio de compositor se puso siempre al servicio de un ideario estético que, en fondo y forma, podríamos calificar de tradicional. Como fue también el caso de Turina, la música de Palau asume también ciertos procedimientos formales convencionales, pero los adapta a una inspiración que, por un lado, se abre a las incitaciones nacionalistas (a Valencia fundamentalmente, pero sin excluir ecos de Andalucía, Castilla Galicia, Baleares o Murcia) y, por otro, incide abundantemente en la estética del poema sinfónico, apoyándose en una fácil y a veces brillante orquestación que muestra a las claras su filiación francesa-impresionista y puede evocar, en determinados momentos, las maneras de un Respighi.”

García del Busto, J.L.: *La generación musical de 1890*. Historia de la Música de la Comunidad Valenciana. Levante-El Mercantil Valenciano. Valencia, 1992. Pág. 354.

4.2. El estilo de Juan Martínez Báuena

Juan Martínez Báuena, a pesar de ser un compositor muy polifacético, tiene en estilo claramente definido. Sus composiciones abarcan zarzuelas y sainetes, obras pianísticas, camerísticas, orquestales, para banda, poemas sinfónico-corales religiosos y obras vocales.

Los rasgos propios identificativos de su música y de su pensamiento musical, se podrían sintetizar de la siguiente manera:

- **El folklore:** Las diversas manifestaciones del folklore español tienen cobijo en sus partituras, aunque, obviamente, es el valenciano el que nos presenta en todas sus variadas formas. Huyendo de artificios armónicos, melódicos o rítmicos, así como de los procedimientos compositivos innovadores europeos de principios del siglo XX, como ya apuntaban en sus obras López-Chavarri, Palau o Rodrigo, Juan Martínez Báuena recupera el trasfondo y la esencia popular para, con ellos, elaborar nuevas melodías y nuevas formas que, indudablemente, recuerdan a aquellas. *Albaes*¹¹³, jotas, boleros, pavanas... Todas las distintas manifestaciones del folklore valenciano se hallan reunidas en su producción. Sigue así la estela de Serrano y Chapí en la zarzuela, y del Albéniz de la *Suite Española* o del Granados de las *Danzas Españolas* en la construcción del nacionalismo musical español.
- **La inspiración:** todas las críticas musicales coinciden en la facilidad de inspiración, la pluma y la musa fáciles. Su música no es una música recargada y de largo y arduo trabajo técnico. Destaca por una inventiva espontánea, fácil, sobresaliente. Abundan entre sus partituras originales pequeñas cuartillas o fragmentos de papel o servilletas en donde el maestro escribió “garabatos” musicales, germen de futuras composiciones, porque se hallaba en un bar, en el tren o en cualquier otro sitio donde no disponía de papel pautado a mano. Era muy frecuente que tuviera que improvisar papeles o arreglos de números musicales poco tiempo antes de comenzar una función, tanto para un cambio de instrumentación como para un cambio de tesitura vocal.

¹¹³ Típico canto matutino originario de la valencia musulmana que ha mantenido vivo la tradición folklórica popular.

- **Carácter improvisado de sus obras:** Gran parte de sus composiciones nacieron de una improvisación pianística, después sometida al examen y pulido de la técnica compositiva. Sin duda, este hecho marca, y mucho, el carácter de cada una de ellas. La facilidad expositiva, la distinción entre ritmos y melodías, la frescura y originalidad son adjetivos que se suman en la descripción de una música que siempre parece una improvisación.
- **El carácter popular:** Juan Martínez Báguena, hasta 1950, fue un compositor afamado de zarzuelas, revistas y sainetes. Su música es muy cercana al oyente, porque de eso se trata en el género lírico. Melodías pegadizas, ritmos conocidos, armonías inteligibles, son patrones de obligado cumplimiento en un género musical hecho para el público y para su diversión. Junto al folklore popular, los valeses, fox-trot, chotis y demás ritmos y formas de la época se dan cita en el pentagrama.
- **Músico polifacético:** Su propia trayectoria musical es un ejemplo vivo de evolución. Hasta 1950, Juan Martínez Báguena se dedicó de lleno a la zarzuela. Tras su definitiva decadencia, y ya más centrado en sus labores pedagógicas en El Micalet, es cuando comenzó su producción camerística, sinfónica y religiosa. Es entonces cuando encontramos un músico que, sin perder sus valores compositivos, presenta unas obras muy trabajadas estilísticamente, donde todos los recursos técnicos son utilizados en cuanto coadyuven a la máxima claridad expositiva.
- **El brillo, el optimismo, la alegría de vivir:** Toda su música es un reflejo de ello. De expresividad desbordante, su música es un fiel reflejo de su carácter: afable, caballeroso, dotado de un gran sentido del humor, pero también de un gran lirismo.
- **La afirmación de la tonalidad:** Juan Martínez Báguena es un compositor tonal. Todas sus obras manifiestan un fuerte asentamiento en la misma, cualidad propia del género lírico.
- **El predominio de la melodía:** Es éste uno de los rasgos que más manifiestan su lirismo y pluma fácil. Juan Martínez Báguena es un compositor de melodías. Abundan, y cada una tiene su carácter en función de la obra a la que pertenece. Incluso los puentes y

transiciones armónicas traslucen un sentir melódico. Esta facilidad del maestro junto al carácter improvisado, permiten intuir el porqué de su popularidad.

- **Ritmos y bajos armónicos marcados:** Todas sus obras poseen ritmos vigorosos y muy marcados, sustentando las distintas melodías unos bajos sólidos y sonoros.
- **La primacía de la voz:** No podía ser de otra manera en alguien que amaba tanto la melodía. En todas sus obras vocales se manifiesta un profundo interés por la claridad expositiva de los distintos temas vocales y de la letra. A pesar de la indudable dificultad de muchas de ellas, Juan Martínez Báguena siempre localiza la tesitura de mayor comodidad y de lucimiento para el cantante. Ahí también radica gran parte de la fuerza expresiva de sus obras.
- **La trascendencia de sus obras religiosas:** Éstas pueden considerarse como sus obras más evolucionadas y casi un punto y aparte en su producción. Mantiene el lirismo y la claridad expositiva antes mencionados. Pero cuando Juan Martínez Báguena compone sus dos grandes frescos religiosos ya se halla en plena madurez. Religioso en sus convicciones, dota a sus partituras de un sentido trascendente inigualable. Y ello gracias a un arduo trabajo técnico y de “criba” de elementos superfluos. Son obras austeras, en las que cada nota, cada signo musical está porque responde perfectamente al sentir y a la expresividad del fragmento. La concisión, la sencillez, los grandes desarrollos temáticos, las armonías alteradas, las disonancias expresivas... son todos recursos utilizados para lograr la mayor y mejor expresividad de la obra.



Juan Martínez Bágüena: biografía

La presente biografía se basa en la recopilación de más de 800 artículos de periódicos y revistas, cartas, dedicatorias y homenajes... que nos ofrecen una visión periodística de la figura de Juan Martínez Bágüena desde la valiosísima óptica que podría tener cualquier contemporáneo suyo a través de los medios de comunicación.

Juan Martínez Bágüena nació en Valencia el 24 de mayo de 1897 en un ambiente familiar marcado por la afición a la música. Ya a la edad de once años compuso su primera obra, el pequeño vals *Te amé*. En 1916, animado por unos amigos, compuso un pasodoble dedicado al torero de Catarroja apodado Carpio que, por aquel entonces, se hallaba en pleno auge de su carrera. Al poco tiempo sería transcrito para banda y estrenado por la Banda Municipal de Valencia. Banda que el 26 de agosto de 1926 le estrenaría otra obra, la *Marcha Española*, también, como la anterior, instrumentada por un amigo suyo. Estos hechos le incentivaron a comenzar sus estudios de piano y solfeo con

Amparo Meseguer; armonía, composición y órgano con Francisco Antich; e instrumentación con Francisco Galiana, ampliando más tarde sus estudios de armonía con Pedro Sosa. Completó sus estudios de armonía y composición en sólo nueve meses, pese a que tenía que simultanear estos estudios con el trabajo de dirección de la fábrica de su padre, ya que éste, por motivos de salud, no podía atenderla.

En 1918 compone la Suite Hesperia, estrenada por la Banda Municipal de Valencia bajo la dirección del maestro Ayllón.¹¹⁴ El 4 de agosto de 1919, recibe de la Societat “Lo Rat Penat” su primer premio por su obra para piano y orquesta de cámara *Germanor*¹¹⁵, hecho que le otorgó numerosos reconocimientos.¹¹⁶

En 1921 compone la primera de sus obras del género de la zarzuela: *El galán de noche*, estrenada en el Teatro Regües de Valencia. El cronista del diario *La Voz de Valencia*¹¹⁷ ensalza la labor de Juan Martínez Bágüena, confrontándolo a un libreto que pecaba de anticuado y falto de adaptación a los nuevos tiempos.¹¹⁸ Más adelante, el propio compositor, en una entrevista, reconocería el fuerte influjo que le supuso este infortunio y su trascendencia en la prensa.

¹¹⁴ “.....Pecaríamos de insinceros si dijéramos que el señor Bágüena ha hecho una obra maestra: ni él lo ha pretendido ni, por nuestra parte, consideramos el mejor estímulo de adulación. Pero es innegable que en la obra estrenada hay aciertos, un criterio musical limpio de prejuicios y amaneramientos, y una honradez artística que, a nuestro juicio, estriba en eludir alardes de polifonía, al alcance sólo de quienes cuentan con producciones sancionadas ya por la crítica.”
Diario *El Pueblo de Valencia*, 8 de octubre de 1918

¹¹⁵ Oficio número 164 de la Societat Lo Rat Penat.

¹¹⁶ *La Voz de Valencia*, 28 de septiembre de 1919 y la revista *Bellas Artes*, Valencia, año III, núm. 33, 1919 la cual recoge en su portada una foto del compositor, junto a una breve biografía así como la partitura para piano *Frente a tu ventana*.

¹¹⁷ 14 de mayo de 1921

¹¹⁸ Es la discusión entre vanguardia y clasicismo, entendiendo por éste el respeto y continuación, no exento de cierto grado de modernidad, del estilo tradicional un problema que no sólo se dio en el campo exclusivamente escenográfico o teatral. También lo hubo en la música. Estas inflexiones también se dejan notar en las primeras obras de Juan Martínez Bágüena.

En 1922 inicia la composición de cuatro revistas musicales que ninguna llegó a estrenarse: *The Pon-Pon*, *El debut de la diva*, *La princesa del Rhin* y *Una noche en Olympia o La Cocot Parisièn*.

Como presidente del Club Ajedrez Valencia y Vicepresidente de la Federación Nacional compuso el *Himno al Ajedrez*¹¹⁹.

Pero fue en 1934 cuando Martínez Bágüena recibió una de las mayores gratificaciones personales como músico: la composición del *Himno de la Societat Coral el Micalet* (Instituto Musical Giner) con letra de José María Juan García. Fue estrenado en el Teatro Principal de Valencia el 4 de febrero de 1934, acontecimiento que fue recogido por todos los medios de comunicación escritos de la ciudad de Valencia¹²⁰

El Rey Pepet

El éxito que le proporcionó junto a José M^a Juan el estreno del himno les llevaron a componer la revista valenciana en dos actos *El Rey Pepet*, definida en aquel entonces como el mayor éxito de la temporada, y que fue estrenada en el Nostre Teatre el 23 de febrero de 1935. Los principales componentes de la compañía fueron Pilar Martí como primera actriz, Luisita Wieden como vedette, y como primer actor y caricato, Eduardo Gómez “Gometes”, eje central de la obra. Es obra fácil, divertida, sin pretensiones. El recurso a los tópicos en la trama, y a determinadas ligerezas en la puesta en escena, es un claro ejemplo de los continuos vaivenes por los que se movía el género lírico en estos años.

“Una revista ésta de José María Juan García y Alfredo Martí, valenciana por la expresión y por algún detalle, la apoteosis especialmente, y los tipos del Corpus; pero moderna y de paso universal en todo momento, ágil, graciosa, bastante original, ale-

¹¹⁹ Crónica recogida en el artículo de *La Vanguardia*, viernes 3 de febrero de 1933

¹²⁰ *La Correspondencia de Valencia*, 5 de febrero de 1934, *Las Provincias*, 6 de febrero de 1934; y *El Pueblo*, 7 de febrero de 1934, *La Voz Valenciana*, 6 de febrero de 1934, *Diario de Valencia*, 6 de febrero de 1934, *El Mercantil Valenciano*, 6 de febrero de 1934.

gre.(...) Tiene muchas escenas meritorias. La más original fue la de la falla, corpórea, animada por muñecos vivientes. La partitura es copiosa y espléndida, rica en temas melódicos; fácil, alegre y de calidad al tiempo, dentro del género. La danza de las sacerdotisas egipcias, en la que apunta el motivo del “Ball dels nanos” es de un fino humorismo.(...) El número bomba es el de la “Carioca”, que Luisa Wieden y julio Espí, y el coro, bailaron estupendamente.(...). Casi todos fueron repetidos y si alguno no lo fue, por el número en sí, lo mereció(....).”¹²¹

“Al rey Pepet, en sus andanzas por Valencia, le acompañan personajes de muy distintas cataduras y no faltan tampoco los indeseables. El Rey Pepet, ¡quién se lo hubiera dicho!, se ve en ocasiones rodeado de vicetiples que cultivan la aproximación al nudismo, y que bailan la Carioca y otras convulsiones, más o menos de moda.”¹²²

Con El Rey Pepet comienza la exitosa y brillante carrera de Martínez Bágüena como compositor de zarzuelas, revistas y sainetes.

A continuación escribió *La moza del mesón*, con letra también de J.M. Juan García , y *La Caminera*, con letra de Ligorio Ferrer. Su prestigio llegó hasta Barcelona, ya que el célebre empresario del Victoria, Juanito Pons, se hizo cargo de la primera, mientras que de la segunda el barítono Marcos Redondo junto a Paco Mora.¹²³

De estas dos zarzuelas, la que tuvo más eco fue *La Caminera*, estrenada en el Teatro Apolo el 24 de marzo de 1935 por la compañía de Antonio Palacios y el barítono Marcos Redondo. Concha Bañuls,

¹²¹ *El Mercantil*, 24 de febrero de 1935.

¹²² *Diario de Valencia*, 26 de febrero de 1935.

¹²³ Como nota aclaratoria diremos que cuando existía una obra de reciente creación, el agente artístico se preocupaba de buscar a las primeras figuras de la escena así como el empresario del teatro en el que se podía estrenar. Una vez localizados, se procedía al acto de lectura: se reunían todos en el escenario del teatro; en una mesita leía el libreto su autor y el compositor tocaba al piano los números musicales. Al término de la misma, es cuando se decía si se aceptaba o no la obra. Cuando el estreno tenía lugar en la siguiente temporada, indicaban que el estreno se haría en el Sábado de Gloria (obviamente en forma simbólica).

Ramón Cebriá, Esteban Guijarro, Carmen Sanmartín, Conchita Wieden componían el resto de la compañía.¹²⁴

Ante esta expectación, el éxito no se hizo esperar, hecho recogido profusamente en las críticas posteriores.¹²⁵ Respecto de la música de Juan Martínez Bágüena, todas ellas vienen a resaltar la inspiración, la riqueza melódica y buena instrumentación, la perfecta definición de ambientes, donde se destaca la jota del intermedio del segundo acto, y, en especial, su gran sentido teatral, por cuanto su música utiliza los resortes orquestales para el desarrollo de los temas del libreto. Éxito que no pasó desapercibido fuera de Valencia¹²⁶.

El 10 de julio de 1936, *La voz de Valencia* recoge la noticia de la lectura de *La enamorada del silencio*, zarzuela en dos actos con libreto de Alfredo Sendín Galiana y José Luis Almunia. El lugar elegido para el estreno fue el Teatro Apolo, con el tenor Miguel González Bodega, la tiple Isabel Ferri y el barítono José Alonso Goda como figuras principales. Ocho días después estalló la fratricida Guerra Civil Española. Juan Martínez Bágüena tendría que esperar hasta 1940 para estrenar la obra.

Ocurrió de manera idéntica a otra de sus zarzuelas, *Moraima*, musicada en abril de 1936, y que, ya en junio de ese mismo año, estaba siendo

¹²⁴ Dos días antes del estreno, el diario *El Mercantil Valenciano*, dedicó dos páginas completas a tal evento, en un artículo titulado *Autores en Capilla*, con dos fotografías en las que aparecen en una Ligorio Ferrer, Martínez Bágüena y Paco Mora, y en la otra un ensayo general de la representación. Todo él es una entrevista, en tono muy distendido y simpático en el que se comentan aspectos de la obra así como de las circunstancias por las que atravesaban los artistas en los años treinta. La última frase del artículo ya era algo premonitoria: “¡Y pensar que a lo mejor el martes Martínez Bágüena se coloca en la categoría de los inmortales!”.

¹²⁵ *El Mercantil Valenciano*”, Mascarilla, 25 de marzo de 1936, *El Pueblo*, 25 de marzo de 1935, *La Correspondencia de Valencia en su columna Teatralerías*, 25 de marzo de 1936, *Voz de Valencia*, 26 de marzo de 1936, *Las Provincias, crónica teatral*, 26 de marzo de 1936.

¹²⁶ Así, también encontramos artículos aparecidos en el *Diario Gráfico de Barcelona* (27 de marzo) o en *El Diluvio de Barcelona* (misma fecha) en los que se recoge el éxito así como el buen hacer de sus autores.

ensayada para su inminente representación. Pero al contrario que *La enamorada del Silencio*, nunca llegó a ser estrenada.

A pesar del conflicto bélico, todavía llevó a cabo algunos estrenos el maestro. Éste es el caso del sainete lírico *El chico del surtidor*, estrenada en diciembre de 1937, al que le dedicó una elogiosa crítica José Iturbi en *La Voz Valenciana*:

“Este es el título del sainete lírico estrenado en el Teatro Apolo, cuyos autores son el famoso Enrique Beltrán, del libro, y Juan Martínez Báguena, de la música.(...)”

El músico, el joven maestro Juan Martínez Báguena, ha musicado su pentagrama con riqueza de inspiración, oliendo todo él a cuerpo de hembra lozana. El nerviosismo musical nos habla con la calidez de su aliento de amor, su melodía es de un gran optimismo, semeja el ritmo acariciador de suaves manos de mujer. El número de la tiple, el de la nana adormeciendo al niño, enlazado con la pasión del hombre que ansía sus quererres; el barítono, es una maravilla; dos dúos más, también de tiple y barítono, el del pañuelo bordado, como el de amor olvidado, de fina factura sainetera; un chotis castizo y un bolero caricaturizado, graciosos por demás. Y esta modestia de ambos autores, avala aún más el arte realizado al estructurarnos este fino sainete musical, que el público no cesó de aplaudir, repitiéndose varios de sus números. ¡Bravo maestro!”

Componían el elenco principal de intérpretes: Dorini de Disco, Angelita Navalón, Carmen Máiquez, Amparo Wieden y Rosario Higuera; Alfonso Goda, Manuel Alba, Manuel Alares, Juan Baraja, Isidoro Vallcanera, Alfredo Caballero y el reconocido cómico Antonio Muriello.

A pesar de estos éxitos, Juan Martínez Báguena vivía de los rendimientos de su propia empresa, cosa que en no pocas ocasiones le fue reprochado por amigos y articulistas al considerarle un músico de éxito. Para él, la música era una forma de manifestarse, y al no depender de su creatividad para la subsistencia, le permitía gozar de un cierto grado de independencia respecto de todos los avatares sociales. Aunque no siempre fue así.

Este es el caso del estreno de la canción *¡Presente!* en el Teatro Serrano el 1º de mayo de 1939. Recién acabada la guerra se ofreció una gran función de homenaje al Caudillo y de las organizaciones juveniles de las FET y de las JONS, en la que junto a la *Canción del Olvido* de Serrano, *El Señor Joaquín* de Caballero y otras romanzas sueltas, se estrenó la obra citada, a coro, interpretándola los cadetes de las FET y de las JONS y el coro de hombres del teatro, bajo la dirección del propio maestro.¹²⁷

En este mismo mes ya se recoge en distintos medios escritos el anuncio de la que sería una de sus más aclamadas zarzuelas, *La de la falda de céfiro*, con letra de Ligorio Ferrer.¹²⁸

Durante los tres años que duró la contienda, Juan Martínez llegó a escribir seis obras: *El rey Pepet*, *La moza del mesón* y *La Caminera* (1935), *La enamorada del silencio* y *Moraima* (1936), *El chico del surtidor* (1937), junto a canciones como *Molinera manchega*, *¡Presente!* o *Hijos de mi alma*.

El 4 de febrero de 1940 Juan Martínez Báguena estrenó *La cruzada*, comedia musical de exaltación patriótica en tres cuadros, con letra de Ligorio Ferrer, en el Salón de Actos de la Congregación Mariana del Palacio Ducal de Gandía.¹²⁹

No muy lejos de esta fecha, el 24 de este mismo mes, se produce el estreno tan esperado de *La enamorada del silencio*, en el Teatro Principal de Valencia, por la Gran Compañía Lírica del Teatro Tívoli de Barcelona y con el divo Miguel González Bodega en el papel principal.¹³⁰ Centrado el argumento en el levantamiento de *El Palleter* durante la Guerra de la Independencia Española frente a las tropas francesas, fue uno de los mayores éxitos del compositor y de los libretistas José Luis Almunia y Alfredo Sendín.¹³¹

El éxito fue arrollador, como lo demuestran los innumerables artículos posteriores al estreno. En ellos se da cuenta de la abundancia de la

¹²⁷ *Levante*, de 2 de mayo de 1939.

¹²⁸ *Rutas de Gandía*, 3 de junio de 1939

¹²⁹ *Levante*, 5 de febrero de 1940 y *Las Provincias*, 5 de febrero de 1940

¹³⁰ *Las Provincias*, 24 de febrero de 1940

¹³¹ *Levante*, 25 de febrero de 1940

partitura, la melodía popular valenciana que nutre directa o indirectamente la partitura, así como la más que notable orientación de músico teatral del maestro. Todos los números musicales tuvieron que ser repetidos.¹³²

En septiembre de este mismo año, Juan Martínez Báguena, estrenó su segundo pasodoble taurino, *Pedro Barrera*, dedicado a su amigo y conocido torero del mismo nombre.

1941 es un año marcado por cinco zarzuelas: *El duende enamorado*, *Un beso*, *El falso pirata*, *Lucciola* y *Luna en la sierra*. Comenzaba la época de plena madurez como compositor lírico del maestro Martínez Báguena, en consonancia con la última etapa de esplendor del género lírico. De todo ello, obviamente, y estando en pleno candelerero ante la expectación que levantaba cada uno de sus estrenos, se hicieron ecos los distintos medios de comunicación que dominaban la escena periódica valenciana: pero a la vez, también empezó a ser un músico conocido de los diarios y del público de Madrid y Barcelona.

Éste es el caso del diario *Dígame de Madrid* en el que ya se da cuenta del futuro estreno del sainete *Un beso*, con libreto de Luis Fernández de Sevilla.¹³³ Posteriormente, el mismo periódico publica otra reseña muy interesante donde da a conocer al músico y ya lo entronca con Giner, Chapí y Serrano.

“Juan Martínez Báguena es un músico levantino. Un excelente músico levantino ilusionado en seguir las rutas de gloria que abrieron sus paisanos Giner, Chapí y Serrano. Sus más encendidas admiraciones han ido siempre, desde sus primeros años, hacia esos tres nombres famosos, aquello de la Región Valenciana. (...).¹³⁴

¹³² *Las Provincias*, 25 de febrero de 1940. Fue repuesta en varias ocasiones, como en el Teatro Principal de Castellón, el 17 de marzo de 1940, junto con *El dúo de la Africana* de Caballero.

¹³³ *Dígame, Madrid*, agosto de 1941. También se hicieron eco los noticiarios valencianos. Tal es el caso de la *Hoja del Lunes*, en edición de 15 de septiembre de 1941.

¹³⁴ *Dígame, Madrid*, 16 de septiembre de 1941.

En este año tiene lugar la anécdota más conocida del compositor, como relata el diario *Dígame* en el artículo titulado *Una lectura por teléfono*:

“Por primera vez se ha dado a conocer por teléfono la partitura de una zarzuela. Desde Valencia, el maestro Martínez Bágüena ha dado a conocer a Antoñito Paso la música de su Zarzuela “El duende enamorado”. El compositor ejecutaba al piano desde su casa en Valencia la partitura, y Paso, agarrado al auricular, desde su casa en Madrid, conoció los números musicales escritos por su colaborador.

Que la obra dé mucho dinero; porque esa lectura ha debido costar una fortuna...”¹³⁵

Sin embargo, de lo que verdaderamente tuvo de original esta lectura no llegó a enterarse la prensa, y es que el compositor se trasladó a Madrid para la lectura de la obra por los autores, obra que aceptó musicarla por lo cual se trajo el libreto con los cantables. Como por aquel entonces el viaje a Madrid y su vuelta a Valencia se realizaba con un tren llamado automotor, y cada recorrido tenía una duración aproximada de nueve horas, Martínez Bágüena batió uno de sus récords de inspirada composición, pues durante su regreso a Valencia, y en el interregno de esas horas, compuso todos los números musicales, y pintando las líneas del pentagrama en sobres y cuartillas que pudo encontrar en el tren, escribió las líneas principales de las melodías, y dada su facilidad de repentización sobre el piano, las terminó en el momento de darlas a conocer a su colaborador a través del teléfono.

La fama estaba llamando continuamente a su puerta. Músico conocido, afable, admirado por cuantos le conocían y siempre perfecto convidado, como lo demuestra un extracto de la entrevista que le realizó Coello en Radio Mediterráneo¹³⁶ en su sección *Músicos valencianos*, y en la que, una vez más, incide en el hilo de unión entre Juan Martínez Bágüena y sus predecesores Giner, Chapí y Serrano.

¹³⁵ *Dígame*, Madrid, 25 de noviembre de 1941. De la anécdota también se hicieron ecos otros diarios nacionales, como *Barcelona teatral*, domingo 7 de diciembre de 1941

¹³⁶ 9 de mayo de 1942.

“Hoy traemos a nuestra revista de teatros un nombre valencianísimo que no es nuevo, ciertamente, en nuestro ambiente teatral: Juan Martínez Bágüena, músico bien conocido, autor de obras escogidas con aplauso y lleno de entusiasmo, sin límites en su labor creadora.

Martínez Bágüena está trabajando activamente en varias obras, y pronto tendrá ocasión de renovar aciertos anteriores y confirmar una valía real y efectiva que se viene manifestando hace algunos años.

Valencia, tierra de buenos músicos; de Giner, Chapí, Serrano y que ha dado a la zarzuela los nombres de “La revoltosa”, “La reina mora”, y “Don Gil de Alcalá”, tiene en Martínez Bágüena un continuador perfecto de nuestra buena tradición musical y artística. Martínez Bágüena, hombre cordial y simpático, pero reacio a exhibicionismos, viene hoy ante nuestro micrófono atendiendo a nuestros requerimientos.¹³⁷

Al finalizar la entrevista, el maestro interpretó, en directo y al piano, algunas de sus más afamadas composiciones, como el número de *Grisetas* de *El duende enamorado* (muy de moda entonces), el *preludio* y primer cantable de *Un beso*, el ballet *Capricho español* y la *escena gitana* de *Lucciola*.

La de la falda de céfiro

En 1942 compuso *La de la falda de Céfiro*, un sainete lírico, también de Antonio Paso hijo y de Ligorio Ferrer. Además retocó *La Caminera* para su estreno en el Teatro Alkázar. De todo ello hacen referencia distintos medios de comunicación nacionales.¹³⁸

¹³⁷ En la continuación de la entrevista, el maestro relata una nueva anécdota de su juventud, cuando compuso un estudio para piano que todos creyeron que era una pieza de *Rimsky-Korsakov* (muy de moda por aquel entonces) por sus atrevimientos armónicos, hasta que pudo demostrar que era una composición original suya.

¹³⁸ *Levante*, 12 de abril de 1942 y 20 de marzo; *Dígame*, 3 de marzo de 1942.

El año 1943 es el de la comedia musical *Tanagra*, con letra de Emilio Alemany y Ángel Zapata, ya que fue ésta una de las pocas obras que compuso durante este año.¹³⁹

En 1944 el maestro no realizó ninguna composición debido a una grave enfermedad que estuvo a punto de acabar con su vida. Hecho también recogido en las crónicas de sociedad.¹⁴⁰ Con motivo de su restablecimiento, compuso el *Himno al Niño Jesús de Praga* tras ingresar en la Cofradía del mismo nombre de la que llegó a ser su presidente. No obstante, durante su convalecencia y haciendo honor a su carácter inquieto, ideó y patentó un juego de ajedrez naval con su reglamento del juego, libros con aperturas y finales de partidas comentadas.¹⁴¹

En diciembre de 1944 la revista Programa de Espectáculos, en su sección *Charlas de la semana* le realizó otra entrevista muy ilustrativa sobre la verdadera consideración de que gozaba el músico, la valoración de su estilo, su entronque dentro del género lírico así como de algunas de las obras de las que hoy en día ya no disponemos.

“Entre todos los músicos españoles es, quizá, este compositor que tenemos enfrente, Juan Martínez Bágüena el más calificado para continuar la lección lírica legada por el maestro Serrano, porque a nuestra zarzuela, tan castizamente española, le sobran los “fox” extranjerizos, y adolece, en cambio, de una ausencia

¹³⁹ *Levante*, 7 de marzo de 1943 y *Dígame*, 9 de marzo de 1943.

¹⁴⁰ *Hoja del Lunes*, 19 de junio de 1944

Como nota aclaratoria a esta noticia, podemos decir que el maestro era un empedernido fumador, pues según decía solía fumarse de 60 a 70 cigarrillos diarios de los que se tenían que liar con su papel de fumar, pero cifra que solía sobrepasar cuando instrumentaba. Esta forma de fumar, más un intenso trabajo, y un viaje a Madrid en un avión de hélice, de los de aquel entonces que la cabina no iba presurizada, y que tuvo que atravesar una tormenta y se elevó más de lo aconsejable, cosa que motivó el que algunos pasajeros sangraran por nariz. Pero al compositor le afectó en su parte más delicada y según dijeron los médicos le provocó una aneurisma pulmonar, que con un golpe de tos reventó provocándole una grave hemorragia pulmonar.

¹⁴¹ Buscando en Google con los indicadores de búsqueda Juan Martínez Bágüena y ajedrez naval, aparece en diversas webs la referencia al citado juego.

fatal de motivos melódicos, cuando la melodía fue lo característico de los maestros antiguos del género.

Martínez Báguena, con la sinceridad y deferencia que le son propias, nos ha contado los rasgos más salientes de su vida artística, sus propósitos. (...) Pero de toda su obra, tan rica y varia en su contenido, sobresale la zarzuela española. Hay un ciclo de obras compuestas en los albores de su juventud, al que pertenecen “La gramática parda”, “Las señoras gratis”, “Las coplas del labrador”, “El rey Pepet” y “El chico del surtidor”.(...)

Después de la agradable charla, Martínez Báguena ha interpretado al piano fragmentos de algunas de sus obras. Una melodía fresca y jugosa es el “leiv motiv” que no falta nunca en sus composiciones-. Con razón ha dicho de él un crítico madrileño que tiene la inspiración de Serrano y la técnica de Chapí”.

Desde el mes de junio a diciembre de 1945 encontramos unas ochenta crónicas de los periódicos de toda España¹⁴² haciendo referencias a *La de la falda de Céfiro*, lo que ya da muestras de su reconocimiento y en los que se recurre constantemente a considerarlo en sucesor natural de Serrano.¹⁴³

Serán todos los medios de comunicación de Madrid los que le otorguen un lugar destacado al estreno y crítica de *La de la falda de céfiro*, pero muy especialmente lo hará el diario *Informaciones*, el cual, prácticamente no pasaba día sin sacar alguna reseña, artículo o entrevista concerniente al sainete. Del maestro Juan Martínez Báguena, aunque a veces se le tildaba de novel, destacan siempre su sentido teatral.¹⁴⁴

El estreno tuvo lugar en el Teatro de la Zarzuela el 17 de julio de 1945, recogido por la práctica totalidad de los diarios madrileños. En las distintas crónicas del estreno ya se exponen algunas ideas que marcaron muy decisivamente el camino de la música española a partir de los años cincuenta. De las críticas y comentarios se deja notar un cierto aire de nostalgia por la pérdida progresiva del género chico,

¹⁴² *Informaciones de Madrid*, 22 de junio de 1945

¹⁴³ *Marca, Madrid*, 23 de junio de 1945. *Informaciones de Madrid*, 23 de junio de 1945.

¹⁴⁴ *Informaciones de Madrid*, 27 de junio de 1945. *Gol, Madrid*, 24 de junio de 1945

como representación más castiza de la sociedad española, en especial de la madrileña, y de la zarzuela. Incluso en algunos artículos, fundamentalmente los más especializados, ya se puede observar cómo se aprovechaba la crítica de la obra para introducir ideas y cuestiones muy de moda en la época, principalmente la que se sustentaba sobre la tradición o la modernidad, tanto desde el punto de vista de las formas compositivas como de las armonizaciones y melodías. Y por último, la necesidad de recurrir a los maestros consagrados del género (Serrano, Chapí, Jiménez...) para hacer notar a un músico recién llegado a Madrid, y que tan prontamente obtuvo el éxito.

En esta misma fecha, 17 de julio, también se preocuparon los autores del libreto de escribir una especie de autocrítica sobre la obra, a modo de introducción al público de lo que iban a presenciar esa misma noche con evidente objetivo publicitario. En realidad, los libretistas no hacen más que un resumen de la historia que se desarrolla en la obra y de sus orígenes

“Ofrecemos un sainete que ocurre en el novecientos, ¿el diez, el once, el doce?, la exactitud es lo de menos.

Consecuencia de aquel grande que conoce el mundo entero, llamado “La revoltosa”.

Nosotros no pretendemos eclipsar aquella joya de género chico nuestro.

¿Quiénes somos para tanto?... ¿Quiénes somos para ello?...

Sin embargo, de Felipe, hecho un señor ya de peso, queremos narrar la historia de sus amores de viejo, porque resulta que...¡tente!

No cuentes el argumento; quien quiera saber el caso que se desprenda al momento de unas pocas pesetillas y ya verá lo que es bueno.

De la música, ¿qué hablar?... Romanzas, dúos, tercetos... todo hecho al estilo clásico de los grandes saineteros.

La interpretación, genial. ¡Hay que ver cómo está Mediol!...Y eso que el “medio” tan sólo, que si lo vieran entero...

La Carmen Puente, genial; geniales Pardito y Pello, y la Solita y la Andrés...

Todos todos dan ejemplo de soberana disciplina y de preclaro talento.

Dejamos a Eladio Cuevas de final a propio intento: ¡Qué gran actor! ¡qué gracioso! ¡qué director estupendo!

Helado te deja Eladio cuando sale de cochero...

Para todos un abrazo con nuestro agradecimiento.

Sólo esperamos que el público premie nuestro pobre intento aplaudiendo sin reservas “La de la falda de céfiro”.

Antonio Paso (hijo), Ligorio Ferrer y A. González Álvarez.”¹⁴⁵

Las críticas tras el estreno no hacen sino refrendar el éxito entre el público. Su vena melódica, el sentido teatral, su profundo conocimiento del género lírico, su inspiración, el carácter “clásico” de su partitura tan entroncado en los orígenes del género lírico, su tratamiento orquestal tan similar a Chapí. En efecto, en todos ellos sigue habiendo una continua referencia hacia los grandes maestros del género chico valencianos, especialmente hacia Serrano y Chapí. Respecto de este último, era más que evidente la conexión, puesto que el personaje principal es Felipe, el protagonista de *La Revoltosa*, aunque ahora ya cincuentón, quien revive nuevamente sobre la escena, atormentado por el recuerdo de la hondamente amada Mari Pepa... Las lecturas son múltiples, pero convendría centrarnos en dos: la primera, el intento de consolidar la figura de Martínez Bágüena como un músico joven, recién llegado a Madrid, pero con un futuro prometedor al ser elogiado como el perfecto continuador de la melodía de Serrano y de la técnica de Chapí; la segunda lectura es el intento de revalorizar el género chico, revitalizando las figuras de los grandes maestros a través del que, unánimemente, era considerado como su más digno sucesor,

¹⁴⁵ *Dígame*, 17 de julio de 1945

todo ello en un tiempo en el que el declive de la zarzuela y del género chico comenzaba ya a ser más que ostensible.¹⁴⁶ Como no podía ser de otra manera, también la prensa valenciana se haría eco del éxito obtenido por un compositor de la tierra¹⁴⁷, augurándole una *carrera gloriosa*.

Tal fue el éxito del sainete que llegó a contar con 60 representaciones consecutivas, por lo que se brindó un homenaje a los autores del libreto y de la música el 24 de agosto de 1945. En todos los periódicos del momento viene reflejado profusamente este hecho. Por su concisión, conviene destacar la reseña, junto a la fotografía que se le otorga al maestro en el diario *Fígaro*:

“Es interesante en alto grado destacar el éxito extraordinario que un compositor nuevo, Juan Martínez Báguena, obtiene a diario en la Zarzuela con su partitura de “La de la falda de céfiro”. En el nuevo músico se juntan gracia melódica, instinto popular y nobleza técnica. Es un compositor preparado y, al mismo tiempo, conoce las gracias y los recursos que determinan el éxito. Una línea graciosa y elegante, una orquestación rica y moderna caracterizan a la partitura. Por eso se ha visto en Juan Martínez Báguena una figura que puede contribuir poderosamente a devolver al viejo género su perdido prestigio. La línea admirable de Ruperto Chapí, el colorido alegre de Pepe Serrano surgen ante los números musicales de este nuevo maestro valenciano. Mientras todas las noches tabletean en la sala de la Zarzuela los aplausos en honor suyo, Juan Martínez Báguena trabaja en nuevas partituras.”¹⁴⁸

Consecuencia obvia del éxito obtenido es la “persecución” por parte de los distintos medios de comunicación para que el maestro conce-

¹⁴⁶ *Arriba*, 18 de julio de 1945. *Ya*, Madrid, 18 de julio de 1945. *ABC*, Madrid, 18 de julio de 1945. *Informaciones*, Madrid, 18 de julio de 1945. Es de destacar el final del artículo de *Hoja del Lunes*, Madrid, 23 de julio de 1945 donde reza “A tenor de la música que ha puesto a “La de la falda de céfiro” hay en él un compositor de quien cabe esperar un impulso decisivo en favor del extenuado y languideciente género lírico nacional”

¹⁴⁷ *Levante, Deportes* 29 de julio de 1945 y *Las Provincias*, 29 de julio de 1945

¹⁴⁸ *Fígaro, Madrid*, 15 de agosto de 1945

diera entrevistas y así poder acercar al público a quien tenía ya visos de ser un maestro consagrado. En ellas, el maestro ofrece en primera persona su concepción de la música así como pinceladas de su biografía:

“Los autores ante el micrófono.

Juan Martínez Báguena. (...)

-¿Qué juzga más importante en una partitura: la técnica o la melodía?

-La melodía; la técnica es el complemento, pues sin ésta, aquella desmerece en su valor.

-¿Cuánto le cuesta musicar una obra? Concretamente: ¿cuánto le costó componer “La de la falda de céfiro”?

-Un año, poco más o menos, pues me puse a trabajar “en serio” con la obra a finales del año 1941, quedando completamente terminada la partitura a finales del año 1942.

-¿Cree usted en el resurgimiento actual de nuestro género lírico?

-Sí, claro que creo en él; y lo que falta es que se le imprima, por todos cuantos le queremos, el “empujón” necesario para hacerle ocupar nuevamente el lugar artístico que merece y que siempre ha tenido(...)”¹⁴⁹

“Charla cordial con el maestro Juan Martínez Báguena.

El autor de “La de la falda de céfiro” reposa en su finca de Godela, después del rotundo éxito obtenido en Madrid.

-Soy músico por verdadera vocación, y las horas que dedico a componer me producirían más beneficios si las dedicase a mis negocios-(...)

¹⁴⁹ *Radio Mediterráneo*, 3 de agosto de 1945

La obra fue acogida con verdadero entusiasmo, y su estreno, pese a lo fuera de temporada que se ha celebrado, constituyó todo un acontecimiento. Los críticos todos de la prensa madrileña, que habían caldeado el ambiente antes de la presentación, se volcaron en un elogio unánime, y no faltó quien con ditirambos entusiásticos, declaraba al maestro Juan Martínez Bágüena sucesor directísimo de don Ruperto Chapí.

-¿Cómo se decidió usted a ser músico?

-De una manera muy especial. Yo soy autor de un pasodoble que dediqué al Carpio, un torero de Catarroja que tuvo muchos éxitos en mi adolescencia. Mejor dicho, yo ideé la melodía. Pero tuve que valerme de la ayuda de un profesional que la escribió y la armonizó. Tuve la suerte de que la Banda Municipal de Valencia me lo estrenase. Y gustó tanto que tuve que subir a saludar en la Glorieta, donde se celebraba el concierto. Pero mientras se interpretaba aquella música, yo pensaba: Sí, esto es mío. Pero la realidad es que no sé cómo se hace”. Y entonces me decidí a aprender cómo se hacía aquello tan complicado de alinear patitas de mosca en un papel rayado.(...)

-¿Y cómo fue su incorporación al teatro?

-Una cosa muy natural. A la peña (de ajedrez) venían escritores. Y en alguna conversación saltó la idea de que yo pusiera música al libreto de algún amigo. Así fueron mis primeros estrenos. (...)

-Que perdure el éxito en este recorrido. Y que logre usted, cuando la obra sea conocida aquí, eso tan difícil en Valencia, que es ser profeta en la propia tierra....”¹⁵⁰

A este éxito tan inesperado de *La de la falda de céfiro* en Madrid, le siguieron otros muchos, ya que la misma compañía del teatro Calderón de Madrid la llevó por toda España, cosechando aplausos unánimes de crítica y público. A decir verdad, sólo hubo un lugar donde no tuvo esa acogida tan vibrante: Navarra. Quizá por el estilo tan castizamente madrileño; quizá porque ya se había perdido el hábito de este tipo de

¹⁵⁰*Deportes, Valencia, 6 de agosto de 1945*

música, o porque se había idolatrado en exceso a los grandes maestros del género...¹⁵¹

El caso es que la tónica general fue la aclamación. Sólo en Barcelona se le dedicaron más de treinta artículos, desde el anuncio de la obra hasta los últimos comentarios derivados de los éxitos de las distintas representaciones. Los comentarios sobre el compositor no hacen sino acrecentar aún más la relevancia de su figura en el plano lírico del momento.

“La música revela a un conocedor de la parte instrumental, y domina en él la inspiración, muy adecuada al ambiente que se desarrolla en la escena. Tiene números de sabor popular madrileño, muy graciosos, que el público, por su fácil desarrollo, saborea y que serán populares en breve.”¹⁵²

“La música del maestro Juan Martínez Bágüena tiene color y calor. A lo largo de toda la partitura se denuncia la presencia de un músico lleno de Sol de Valencia, el mismo que inflamó a Serrano. Juan Martínez Bágüena ha logrado algo difícilísimo: mantener vivo el espíritu de “La revoltosa” sin aprovecharse de un solo compás de Chapí, excepción de la frase del dúo al bajar el telón, que no es copia, sino homenaje a su gloria.

Está uno tan hartito de libros y música negroide -tentación que arrastra también, a pelo o contrapelo, a maestros de indiscutible autoridad-, que el encontrarse con un sainete que viene en línea directa de “la revoltosa”, es para echar las campanas al vuelo. Y las echamos.”¹⁵³

En Valencia tuvo su estreno en el Teatro Apolo el 5 de octubre de 1945. El estreno, como es de suponer, ya venía precedido de todos los éxitos cosechados en Madrid y Barcelona, por lo que no es difícil imaginar la expectación que levantó.¹⁵⁴ La representaba también la

¹⁵¹ *Diario de Navarra* de 8 de noviembre, *Arriba España* de 8 de noviembre o *El Pensamiento Navarro*, también de la misma fecha.

¹⁵² *Diario de Barcelona*, 31 de agosto de 1945

¹⁵³ *Barcelona Teatral*, 6 de septiembre de 1945

¹⁵⁴ *Deportes, Valencia*, 8 de octubre de 1945 Igualmente, se recogen halagadoras críticas en el resto de medios escritos valencianos, como *Jornada, Levante* o *Las*

compañía del teatro Calderón de Madrid, con Pepita Embil y Luisita Sola, junto al barítono Antonio Medio, como protagonistas principales. Baste señalar un dato: Cuando *La de la falda de céfiro* llega a estrenarse en Valencia, ya contaba con más de 100 representaciones en Madrid y Barcelona.

Los estrenos se sucedieron por toda España: Valladolid (24 de octubre de 1945, en el teatro Lope de Vega), Pamplona (7 de noviembre de 1945, en el teatro Gayarre, con Selica Pérez Carpio, quien llegaría a ser la más afamada entre todas las cantantes líricas del momento), Logroño (16 de noviembre de 1945, en el teatro Bretón), Zaragoza (24 de noviembre de 1945, en el teatro Principal), Palma de Mallorca (18 de diciembre de 1945, teatro Lírico), San Sebastián (enero de 1946, Teatro Príncipe), Madrid (reposición, 14 de junio de 1946, compañía de los “Ases Líricos”).

1946 fue un año, en cuanto a referencias periodísticas y estrenos se refiere, marcado por tres eventos. El primero de ellos de gran trascendencia para la vida musical de Valencia: la colocación de la primera piedra del nuevo edificio de la Sociedad Coral “El Micalet”¹⁵⁵, y los estrenos de los Himnos al *Niño Jesús de Praga* y a la *Feria Muestrario Internacional*.

El *Himno a la Feria Muestrario Internacional*, con letra de Juan García, fue estrenado con motivo de la inauguración el 10 de junio de la Feria Muestrario.¹⁵⁶ El estreno del *Himno al Niño Jesús de Praga* tuvo lugar

Provincias en sus ediciones de 6 de octubre. También es de destacar la entrevista a página completa que le realizó el diario *Las Provincias* el 14 de octubre de 1945 en el que se ofrecía a los lectores una biografía, estilo entrevista, del compositor.

¹⁵⁵ Acto que fue minuciosamente detallado en los distintos medios locales, caso de *Jornada, Valencia*, 27 de mayo de 1946. La sección de viento de la Orquesta Municipal fue la encargada de interpretar el *Himno de la Sociedad Coral “El Micalet”* del maestro Martínez Báguena. Posteriormente, el 23 de junio, se rendiría un homenaje a los autores del Himno, Juan García y Juan Martínez Báguena, como refleja el diario *Levante*, (27 de junio de 1946).

¹⁵⁶ *Jornada*, sábado 4 de mayo de 1946

dentro de la festividad anual celebrada en la iglesia de los Padres Carmelitas organizada por su cofradía el 3 de junio.¹⁵⁷

El año acababa con los anuncios continuados de los nuevos trabajos del maestro Martínez Bágüena; y ésto no tendría mayor importancia si no fuera porque, precisamente, todos los avances provienen de la prensa madrileña, lo que denota que era un músico muy querido y aclamado, dada esta expectación. Es más, calificativos como “el reputado”, “el inspirado compositor”, “el gran compositor valenciano”... abundan en todas ellas.¹⁵⁸ En esta ocasión, era el anuncio del estreno de *El duende enamorado* por parte de la compañía lírica del Teatro Calderón, también llamada de “los ases líricos”.¹⁵⁹

El Micalet de la Seu

Esta nueva revista en valenciano marcó en gran medida la trayectoria del compositor. El anuncio de esta obra apareció en la práctica totalidad de los medios de comunicación valencianos de octubre de 1947.

El año de su estreno, 1948, en el Teatro Apolo, podemos calificarlo como el año de *El Micalet de la Seu*. El éxito de esta revista valenciana trascendió también las fronteras de la región valenciana, pese a tratarse de una obra de carácter típicamente valenciano además de escrita en lengua valenciana. Es una obra, con letra de Peris Celda, en la que lo autóctono, con sus virtudes y defectos, la idiosincrasia valenciana, la caracterización de lo popular y tradicional, las costumbres y hasta el idioma en que estaba escrito son el fiel reflejo de la manera de concebir la vida de la sociedad levantina.

“La lectura constituyó un “magnífico heraldo” del éxito a que está llamada a alcanzar esta revista, pues el libro, graciosísimo y de indudable acierto y oportunismo por los temas de actualidad que desarrolla, en evidente exaltación valenciana, se comple-

¹⁵⁷ *Levante*, 4 de junio de 1946. Se interpretó junto a la misa de Torres *Gloria in excelsis Deo*. Su estreno.

¹⁵⁸ *Informaciones* de Madrid de 19, 20 y 26 de noviembre de 1946, *Amanecer* de Zaragoza de 25 de febrero de 1947, *Dígame* de Madrid de 21 de enero de 1947...

¹⁵⁹ *Informaciones*, Madrid, 19 de abril de 1947 y 14 de junio de 1947

menta con una partitura variada, alegre y de excelente factura e inspiración.”¹⁶⁰

Y en una entrevista con el empresario, Miguel Gómez:

“-Por lo que veo, en el montaje se ha invertido una gran fortuna.

-Sobre ésto te diré que sobre unas ciento cincuenta mil pesetas son las que van ya invertidas, a más de estar integrada la compañía por todas las primeras figuras del teatro valenciano, contratación que, con algunas compañías, ha sido difícil, por estar pendientes de otros compromisos, contando con la primera figura de la sin par Pepita Huerta, bajo la dirección del primer autor, el gran y simpático Prada.

-Amigo Gómez, como última pregunta, ¿quieres informar a nuestros lectores de alguna escena relacionada con la obra que con más confianza tengas?

-Muy difícil es, ya que en sus treinta y seis cuadros de que cuenta la obra, todos tienen una propiedad y encanto; pero te diré que la obra, para satisfacer tu curiosidad, tiene un final que representa la Alameda valenciana en una tarde de nuestra famosa batalla de flores, que se libra, por cierto, entre los espectadores y la escena...”¹⁶¹

Por la calidad del artículo, recogemos íntegro el de Jornada de Valencia. Es todo un reflejo de lo que supuso el estreno, del contenido de la obra, y algo más importante, ofrece una visión rápida de la sociedad que acudía al teatro en Valencia a mediados de siglo.

“Desde que el idioma valenciano ha vuelto al teatro, Valencia y lo valenciano están siendo una especie de curiosidad periodística, es decir, un empeño de autenticidad y de ideal, bien sobre la crítica de la realidad más próxima y grosera, o bien en alas de la mejor añoranza. Asistimos, en efecto, a una exaltación de nuestra personalidad local y regional -exaltación, desde luego,

¹⁶⁰ *Las Provincias*, 9 de marzo de 1948

¹⁶¹ *Dígame de Madrid*, 16 de marzo de 1948

inofensiva-, partiendo de la actualidad más ingrata y palpitante subiendo al palco escénico los temas municipales más populares y estableciendo allí mismo, un romántico contraste con “cualquier tiempo pasado” de nuestra tierra y nuestras gentes. Ni que decir tiene que este fenómeno teatral, resulta especialmente simpático a todo periodista, y que esta simpatía ha de influir, necesariamente, en el enjuiciamiento de toda obra que forme parte de tal fenómeno o manifestación. Con afecto de valencianos y de periodistas, saludamos ahora al estreno de “El Micalet de la Seu”, nueva revista valenciana en dos actos y treinta cuadros, libro de José Peris Celda, y música de Juan Martínez Báguena.

Pero ningún empingorotamiento crítico ni ninguna simpatía más o menos disimulada puede hacernos olvidar que se trata de una revista. La revista es la forma teatral más frívola y trivial. Nada tan inofensivo como el tipismo que puede cantarse con música banal. Ningún periodismo tan inocente como el de estas críticas y estas añoranzas que canta una “vedette” guapa y que ilustra un cuerpo de baile con mujeres jóvenes y trepidantes. De todas formas, bueno es que el esperpento, las chavolas del río, el panteón de las flores, el mal servicio de la compañía de tranvías, los negocios de la Tabacalera y otros muchos temas locales sean satirizados desde todo género teatral. Bueno es también que nuestros monumentos ciudadanos, nuestra geografía paradisíaca, nuestras bellas tradiciones y costumbres sean exaltadas en toda ocasión. Y ambas cosas se cumplen, ampliamente en “El Micalet de la Seu”.

Todo ello servido en la cara variedad de treinta cuadros con vestuarios lujosos; decorados espléndidos y algunos bellísimos; alegría de mujeres jóvenes... un espectáculo, en fin, con todos los requisitos para el éxito más brillante y feliz. Destaquemos del entusiasmo unánime de los intérpretes, la belleza, la simpatía y la buena voz de Pepita Huerta, siempre dispuesta a asombrarnos; la eficacia de actores tan conocidos como Manuel Pradas y Julio Espí; la promesa de una bailarina tan gentil como la de la pareja de baile Medina y Francis.

El estreno de “El Micalet de la Seu” constituyó, en fin, un acontecimiento valenciano. El entusiasmo del respetable cuajaba cada cuadro en aplausos fervorosos, y los autores, nuestros queridos paisanos Peris Celda y Martínez Bágüena, hubieron de saludar muchas veces desde el palco escénico y hasta corresponder con palabras de emocionada gratitud”.¹⁶²

En el estreno, como reflejan todos los periódicos, hubo un asistente muy especial, José Iturbi.¹⁶³

El estreno de *El Micalet de la Seu* no pudo gozar de mayores beneplácitos. Ahora bien, a pesar de la repercusión en los medios nacionales en los que consagraban al compositor¹⁶⁴, la obra es una composición sobre Valencia y para Valencia: escenas de crítica y sátira de lo antaño y de lo moderno, como puede ser la puntualidad de los tranvías, la crítica a la Tabacalera, etc., hasta una representación de la huerta y de la ciudad dándose un abrazo en claro símbolo de lo que comenzaba a suponer el crecimiento desmesurado de la urbe, y éso sin llegar a los extremos de hoy en día. Con ello, con las representaciones de lo bueno y de lo malo de la tierra valenciana, la obra no podía tener otro consumo más que el local, y más aún cuando toda ella estaba escrita en valenciano. Pero, sin lugar a dudas, era ésta la vocación de los autores.

La obra alcanzó las cien representaciones el 12 de mayo de 1948, habiendo sido su estreno el 27 de marzo. Se ofrecían dos representaciones diarias, a las 18:30 y a las 22:30, añadiéndose otra extra, a las 16 horas, los domingos. Pero además, era la costumbre de ir añadiendo, según iba teniendo éxito la obra, nuevas escenas, dotándola de una

¹⁶² *Jornada de Valencia*, 29 de marzo de 1948

¹⁶³ “Y lo avaloró una nota simpática. Pepe Iturbi, que hoy llegó a su finca de Villarreal y sabiendo del estreno valenciano, acudió a verlo. Al terminar la representación y renovarse las ovaciones, Manuel Pradas declinó los aplausos en el gran representante de Valencia allí presente, y el público en masa hizo una ovación cariñosísima a Iturbi.” *Las Provincias*, 28 de marzo de 1948

¹⁶⁴ *Barcelona Teatral*, 1 de abril de 1948

permanente actualidad. De paso, así se conseguía que el público asistiera más de una vez.¹⁶⁵

Ni qué decir tiene que la radio también se hizo eco de este éxito ofreciendo entrevistas con los autores y actores.¹⁶⁶

El Micalet de la Seu se despidió de los escenarios el domingo 23 de mayo de este mismo año contando con más de 120 representaciones.

El hecho de los nuevos proyectos tampoco pasó desapercibido:

“Después del éxito clamoroso alcanzado por el celebrado maestro Juan Martínez Bágüena en la partitura de la revista valenciana “El Micalet de la Seu” en el teatro Apolo, ha dado lectura ante una reunión de empresarios, artistas y críticos, de sus tres obras inéditas, tituladas: “El duende enamorado” que se estrenará por la compañía de Juan Alaíz, en la que figura el gran tenor Elio Guzmán, en una próxima turnée por Andalucía y Marruecos. Las otras dos obras son “Un Beso” y “Los 4 ases”, siendo los libretistas de la primera los señores Antonio Paso (hijo) y Antonio González Álvarez; de la segunda Luis Fernández de Sevilla; y de la última, los señores Lerena y Llabrés, todos ellos de reconocida solvencia. Entre la concurrencia se hallaban las magníficas tiples Amparito Guerrero y Angelita Viruete, el tenor Elio Guzmán y el barítono Juan de Alaíz; también estaban

¹⁶⁵ “Afianzado el éxito, como era de esperar, de la revista valenciana “El Micalet de la Seu”, ayer se han introducido algunas innovaciones escénicas, en las que su popular autor, Peris Celda, ha imprimido al diálogo la gracia e ingenio que le es peculiar... Sabemos que aún se preparan más sorpresas y que una de ellas será la exaltación piadosa de la Patrona de Valencia, coincidiendo con las próximas fiestas de las bodas de plata de su coronación... En suma, “El Micalet de la Seu” sigue ganando enteros en el bolsín teatral, y su progresiva cotización se traduce en la extraordinaria animación que viene registrándose en todas las funciones.” *Las Provincias*, 16 de abril de 1948

¹⁶⁶ 6 de abril de 1948, Radio Valencia. Esta obra representó en sí un compromiso para todos los valencianos. No sólo el público acudía religiosamente a ver el gran éxito de la temporada y a desternillarse de risa. También los medios de comunicación se involucraron en una obra tan valenciana; y en especial el articulista de *Las Provincias* que escribía siempre con el pseudónimo de “El setentón”, *Las Provincias*, 15 de abril de 1948.

presentes el empresario don Gabriel Espín, Pérez y Fuster, así como los señores Rafael Guerrero y Domingo de Las Heras, hombres de negocios teatrales y críticos de prensa.

El maestro Martínez Bágüena fue muy felicitado por su inspiración y alto nivel musical en las partituras de las tres zarzuelas, que merecieron los más cálidos elogios de los concurrentes. “Un beso” y “Los 4 ases” serán estrenadas en Madrid, para lo cual ha quedado encargado de formar compañía Domingo de las Heras, que está en contacto con meritísimos actores y cantantes para tal acontecimiento lírico.”¹⁶⁷

Los astros líricos

A raíz de un artículo de *Barcelona Teatral*¹⁶⁸ donde el cronista compara al barítono Antón Navarro, valenciano como Martínez Bágüena, con el famoso Sagi-Barba, saltó éste a la fama, siendo en los años sucesivos uno de los más famosos cantantes de la escena lírica española, llegando a formar su propia compañía, la de “Los astros líricos” y que después se llamaría la “Compañía lírica de Antón Navarro”. Gracias a este artículo, comenzó Antón Navarro una muy estrecha relación con el compositor, lo que propició que fuera aquel quien le estrenara gran parte de sus obras posteriores.

Esta compañía de “Los astros líricos” repuso *La de la falda de céfiro* con el estreno de una nueva romanza para barítono, dedicada a Antón Navarro, el sábado 18 de septiembre de este año en el Teatro Ruzafa¹⁶⁹. También en esta ocasión volvió a recoger tantos éxitos como en su primer estreno. Y fueron precisamente estas alabanzas las que terminarán de encumbrar al barítono. Una voz, aclamada por la crítica y el público, y además representando una de las zarzuelas que marcaron época, eran los ingredientes indispensables para su salto a la fama. El 19 de octubre se presentó ya en el Teatro Principal de Valencia con la “Gran Compañía Lírica”. En marzo de 1949 la ya Compañía

¹⁶⁷ *Barcelona teatral*, 22 de abril de 1948

¹⁶⁸ *Barcelona Teatral*, 8 de julio de 1948

¹⁶⁹ Posteriormente también estrenó *La de la falda de céfiro* en Alzira.

ña lírica de Antón Navarro estrenó *Un beso* y *El duende enamorado* del maestro Martínez Bágüena ¹⁷⁰

Antón Navarro formó una compañía que estuvo integrada por nombres de peso en el panorama lírico español. La dirección artística correspondía al maestro Martínez Bágüena; la dirección escénica a Manuel Pradas; la dirección musical al maestro Gerardo Tomás; el maestro concertador, Manuel Tomás; gerencia, Vicente Gimeno; representante, Miguel Suñer; y con la indicación ya del archivo en la Sociedad General de Autores de España. Para la época, era toda una organización.

Pero, quizá, lo más destacable sea el hecho de que esta compañía se forma en el momento del declive definitivo del sainete, de la revista, y hasta de la zarzuela. Este aspecto se reflejó no sólo en los comentarios de los autores, en entrevistas, en artículos, sino hasta incluso en el desdén de muchos de los críticos de la época a la hora de hacer sus comentarios a los estrenos.

Así, con motivo del estreno de *Un beso*, libreto de Luis Fernández de Sevilla, en el Teatro Principal de Valencia el 30 de marzo de 1949, el cronista relata:

“Esta compañía, formada principalmente por valencianos, ha querido presentarse en primer lugar en Valencia, dando a conocer a sus paisanos las primicias de su actuación, que comienzan con grandes ilusiones de realizar una positiva labor en pro del teatro lírico español, tan necesitado tanto de cantantes como de obras capaces de volver a llevar al teatro a los aficionados del género lírico, por cuyo resurgimiento están dispuestos a trabajar y luchar.

Mucha suerte, pues, y a triunfar.”¹⁷¹

¹⁷⁰ *Las Provincias*, 8 de marzo de 1949. Una vez más se incide en la decadencia del género lírico, tal y como reza este artículo en su última línea: *Deseamos muchos éxitos a los valientes valencianos que se lanzan a la conquista del teatro lírico, que dicen que está tan mal.*”

¹⁷¹ *Las Provincias*, 27 de marzo de 1949

El propio maestro reflexionaba en una entrevista en el diario Jornada, donde ya incidía en el alto coste de las producciones y su escasa rentabilidad:

“Hemos sostenido una breve charla con nuestro músico, quien, respondiendo a nuestras preguntas, dice:

-¿Qué opina usted sobre el teatro lírico?

-No es fácil acertar en cuestión tan compleja; pero mi modesta opinión es la siguiente: El género lírico, como toda manifestación artística, exige de una evolución que, sin perder su carácter españolísimo, aparezca como cosa nueva siempre capaz de interesar al público; siendo preciso prescindir del agotado repertorio -salvo excepciones- y terminar de una vez con la “mala presentación” de las obras. Por otra parte, el teatro lírico está sobrecargado de impuestos, que vienen a agravar su situación. Constituiría un gran estímulo el apoyo oficial a todas las formaciones líricas que puedan exhibir una brillante ejecutoria artística. No basta con las subvenciones otorgadas por el Estado, tal y como hoy se vienen haciendo. Son muchas las compañías líricas que, para cumplir su alta función artística por todas las rutas de España, necesitan alientos de índole económica. El arte lírico, no solamente debe sostenerse en una capital, sino en diversas, a través del arca nacional. ¿No le parece a usted?

-Soy de la misma opinión.”¹⁷²

Del éxito del estreno de *Un beso*, ambientada en el Madrid actual de la época se hicieron eco todos los medios escritos valencianos (Jornada, Levante y Las Provincias de 31 de marzo), destacando que todos los números musicales tuvieron que ser repetidos a petición del respetable.¹⁷³

El propio Luis Fernández de Sevilla, en una carta dirigida al maestro y al barítono, se hace eco de todas las reflexiones anteriores:

¹⁷² *Jornada*, jueves 24 de marzo de 1949

¹⁷³ El 9 de abril de 1949, debido al éxito, se rindió un emotivo homenaje al maestro Báguena con motivo de la representación.

“He tenido la suerte, durante mi ya larga vida teatral, de haber colaborado con seis músicos valencianos. He compartido con ellos afanes de trabajo y emociones de estreno. Perdónenme la inmodestia de decirlo, porque yo esto lo estimo como el mayor galardón de mi carrera. Serrano, Vert, Martínez Valls, Balaguer, Benloch, y ahora Martínez Báguena, han enaltecido con su arte mis modestos libros, y han hecho que, al influjo de una compenetración de sentimientos, haya llegado a creerme un poco valenciano.

Mi voz en este doble y merecido homenaje, tiene, por lo que a mi colaborador Martínez Báguena se refiere, muy escaso valor: el que puede concedérsele al elogio de un hermano, o mejor aún, al auto-elogio. De tal modo que nos queremos y compenetrarnos Martínez Báguena y yo, que frecuentemente coincidimos en ideas y hasta en frases en nuestra colaboración y fuera de ella. A veces estoy tentado de proponerle que él haga un libro para yo musicarlo.

Martínez Báguena sigue la línea brillante de la escuela musical valenciana, que trazaron inspirados maestros. Y es, como aquellos, no sólo un excelente compositor, sino también, un hábil autor: pues para hacer buenas partituras de zarzuela, no basta con dominar el pentagrama, como para hacer libros de teatro, no es suficiente ser buen escritor, hay que ser autor ante todo, so pena de caer en la ampulosidad y en la tabarra, causas principales de nuestra decadencia zarzuelera.

Porque...digámoslo de una vez: en nuestro género lírico teatral no queremos música sabia: queremos partituras como la de “Un beso”. Admiramos a Wagner y a Verdi, pero aplaudimos a Serrano y a Chueca.

Y ahora voy con usted, mi querido y admirado Antón Navarro. Yo no tuve la suerte de asistir al estreno de “Un beso”, una repentina enfermedad, nunca más inoportuna, me privó del placer de unir mis aplausos a los unánimes del público premiando su labor de buen actor y de magnífico cantante. Porque nada menos que eso es Antón Navarro: un actor que canta con facultades extraordinarias y un cantante que sabe hablar, que sabe dar

emoción a sus escenas, prestándoles el calor de su arte y la fibra de su juventud. No pude aplaudirle entonces, como digo, y ahora lo hago sumándome de todo corazón a este grato homenaje. Acto que, a mi juicio, no significa el sano y buen deseo de prestar ánimos al artista que empieza, aplaudiendo sólo una esperanza, un embrión de arte. Ahora no: a partir del estreno de “Un beso” lo que aplaudimos en Antón Navarro es una realidad. Este homenaje es al barítono de primera fila Antón Navarro.

Juan Martínez Bágüena. Antón Navarro. He aquí dos hombres que, al enaltecer el género lírico español, honran a Valencia, que es honrar a España.

Madrid, abril 1949. Luis F. de Sevilla.”

Esta carta fue leída en el homenaje que se brindó a ambos artistas en la última función de *Un beso* y que suponía la despedida de la compañía de Valencia para proceder a otras representaciones por toda la geografía nacional.¹⁷⁴

También, al hilo de *Un beso*, es el libretista Ligorio Ferrer, quien en una carta, reflexionaba sobre el momento que atravesaba el sainete:

“En el Teatro Principal de Valencia se ha estrenado Un beso.

Libro de Luis Fernández de Sevilla y música del maestro Juan Martínez Bágüena.

Comentarios de un autor.

Todo buen aficionado al bello arte de Talía, aboga por la renovación del teatro lírico español y los autores, prestando siempre atención a la opinión del “respetable” que a la postre es el que paga, y no cesamos de hacer intentonas para salirnos de los vie-

¹⁷⁴ Cartagena (21 de abril), Aspe (Teatro Wagner, 23 de abril), Elche (Gran Teatro, 17 de abril), Alicante (Teatro Principal, 27 de abril, donde “Un beso” alterna cartel con “La de la falda de céfiro”) o Almansa (Teatro Coliseum, sábado 7 de mayo), acabando la gira en Madrid el 1 de julio, con su estreno en el Teatro Madrid., mientras en Valencia se reponía *El Micalet de la Seu*.

jos moldes apartando a nuestra lírica española cuantas innovaciones y modernismos tenemos a mano. No hemos sido muchos, hasta ahora, los que hemos acertado, al menos, para el público; para ese público que, impregnado de visiones cinematográficas y de esa suntuosidad que les ofrece el celuloide, con los máximos adelantos y técnicas modernas... ese público, saturado del ambiente de las películas, cuando va al teatro, le sabe todo él a pobreza; le resulta incoloro y le nota una serie de defectos que le predispone al más rápido alejamiento. “El teatro debe ser otra cosa” -dicen- “hay que hacerlo a la moderna”. “Hay que enriquecerlo y darle una modernidad que hoy no tiene ...” ¿Tienen razón estos aficionados? Pues, sí: sí señor que la tienen. El teatro debemos modernizarlo, hemos de llevar en él la misma marcha que lleva la corriente de nuestro siglo y, por lo tanto, renovarnos; pero con una renovación total y no a dosis como la vamos sirviendo los que hasta ahora hemos pretendido hacer ver que nuestra obra marca de cierto modo una pauta de teatro nuevo. Hasta ahora, lo que hemos servido los autores, pocos atisbos de novedad nos han podido apreciar. Salvo algunas excepciones (muy pocas), el teatro lírico sigue las mismas trayectorias del pasado siglo. ¿Es que no hay renovación posible? ¿Es que ha quedado agotado para estos menesteres el ingenio español?. No: eso, no. El ingenio persiste en nuestra raza, y tras el ingenio, la gracia y la desenvoltura propia, tanto en libretistas como en compositores. ¿Por qué, pues, no tomar decididamente la senda de la realidad que nos impone el avance del siglo? ¡Ni nosotros mismos lo sabemos! ¿Falta de decisión? ¡Es posible!. ¿Culpa de qué? ¿Crisis teatral? ¡No, no! Esto de la crisis teatral ya va resultando un tópico. No hay tal crisis, lo que ocurre, lo que nos ocurre a todos los autores, tanto de libros como de música, es que seguimos confeccionando con patrones de hace cincuenta años, sin pararnos a pensar que ya viajamos en avión y que ya existe la desintegración del átomo. ¡Renovarse o morir! ¿Qué prefieren ustedes, señores autores? (Esa fue una pregunta de un sólido empresario valenciano). “Morir es una cosa tan seria y tan terrible que, creo que ustedes optarán por lo primero, ¿no es así? ¡Efectivamente! Pues manos a la obra y a emprender otra ruta. Sigán el camino que la flecha de unos autores acaban

de marcar y a luchar y a vencer”. ¡Efectivamente!. El empresario tiene razón. Unos autores conscientes de sí mismos, con un amor grande hacia el teatro lírico, y su renovación, han dado el salto con ¡Un beso!, sainete lírico en tres actos. Con este beso han abierto la puerta del nuevo y luminoso arte lírico, para que éste renazca a la vida moderna y recobre todo su valor.

Al Teatro Principal de Valencia le ha cabido el honor de lanzar “Un beso”, libro de Luis Fernández de Sevilla y música del notable maestro Juan Martínez Báguena, cuyo triunfo ha sido grandioso y definitivo...”.

En Madrid la crítica no fue unánime, y no porque la obra no tuviera éxito, que de hecho, lo tuvo y de qué manera. En lo que no estaban de acuerdo era en los criterios de enjuiciar la obra en sí: mientras unos adoraban la música, otros la calificaban de excesivamente recargada y demasiado compleja para lo que era el sainete; mientras para unos el libreto era una representación actual e maestra del sainete, para otros lo tildaban de gracioso y con garbo, pero sin demasiada importancia; mientras para unos el argumento, aunque sencillo como en todo sainete, estaba bien desarrollado, para otros era demasiado simple y carente del más mínimo interés; en algo sí que coincidieron todos y es un síntoma inequívoco de que el género lírico ya no era el tema favorito para los comentarios de los críticos: todos reprochaban el hecho de *bisear* los fragmentos más divertidos de la obra, aunque fuera ante el clamor unánime del público. El comentario general era “alargar innecesariamente el espectáculo llegando al aburrimiento”. Con esto queda prácticamente, todo dicho.¹⁷⁵

¹⁷⁵ Todo ello viene recogido en *El Alcázar, Pueblo, Marca, Madrid, ABC, Arriba y Ya* de 2 de julio, o *Informaciones y Deportes* de 4 de julio. Paralelamente, vuelve a ensalzarse la figura de Martínez Báguena como el sucesor natural de Serrano: “El maestro Martínez Báguena, discípulo de Serrano, tiene la manera del llorado maestro, pero tiene algo que no pudo darle ni su maestro ni nadie: el sentido de la melodía, la gracia de la melodía, que es don natural y divino. Y con esto está hecho el elogio de su arte claro, emotivo, dulce, sin dejar de ser intenso y enérgico y lleno de luz y de claridad. Acaso un poco frondosa la partitura, que hacia la mitad del segundo acto para un poco el libro”. En *Ya*, sábado 2 de julio de 1949.

Paralelamente, se reponía, una vez más, *El Micalet de la Sen*. Esta nueva reposición volvió a ser un éxito, y a ello contribuyó en gran medida la continuidad de los actores principales, con la insustituible vedette Pepita Huerta al frente (hacia quien toda la prensa dirigía sus elogios...), el estreno de la nueva compañía de revistas valencianas creada para la ocasión, y, por supuesto, por la introducción de nuevas escenas y partes musicales, la más afamada de las cuales sería la titulada *¡El Valensia, campeón!*, cuplet coreable, un claro homenaje a la obtención del título de Copa de ese año por el club “Ché”. La letra, llena de gracia, fue repartida como octavilla por el estadio para que toda la afición corease el Valencia Campeón. Ni qué decir tiene la buena acogida que tuvo entre la afición que llenaba las gradas de Mestalla...

El reestreno tuvo lugar en el Teatro Serrano el 9 de junio de 1949, hecho recogido por toda la prensa de la capital del Turia.¹⁷⁶ El 21 de julio de 1950, en el Teatro Alkázar de Valencia, tuvo lugar el estreno de otro sainete, *¡Eh, la raspa!*, por la compañía de zarzuela de Pepe Campos y barítono Manuel Otero. En el estreno, dirigió la orquesta el propio maestro Juan Martínez Báguena. También fue un gran éxito, como lo demuestran los numerosos panfletos en los que se anunciaba a bombo y platillo las distintas representaciones, resaltando los números musicales que se hicieron muy populares. Posteriormente se repuso, también con éxito, en el Teatro Apolo el 11 de agosto de este mismo año.¹⁷⁷

En 1951 se repuso *La de la falda de céfiro*, en el Teatro Patronato, el 1 de abril. En cartel estaría hasta junio de 1952.

¹⁷⁶ Todos ellos destacaban que “a su ya voluminoso bagaje de cuadros, encuadres, cortinas, números musicales y escenas, los autores han agregado ahora algunos más, entre los que, respondiendo al momento palpitante, se ensalza la gesta del Valencia al ganar el Campeonato de Copa con el encanto de la sustitución del equipo en escena por otro femenino”. *Las Provincias*, 10 de junio de 1949

¹⁷⁷ Las críticas al estreno coinciden en calificarlo “como un sainete que, con apenas salpicaduras sentimentales, discurre amable y divertido a través de un diálogo y un juego escénico atemperados a la situación y con una partitura bien servida y ambientada, como no podía ser otra cosa”. *Las Provincias*, 22 de julio de 1950

Que Juan Martínez Bágüena era un amante de la fiesta nacional, los toros, a nadie se le escapa a la vista de los pasodobles que ya tenía compuestos y de sus propias declaraciones. Pero quizá, el que más le inmortalizó, fue el dedicado al torero azteca Jesús Córdoba con quien también le unía la amistad, y a quien se lo ofreció en la llamada “Corrida de la Prensa” donde se le rendía un caluroso homenaje. El estreno corrió a cargo de la banda de la Cruz Roja Española.¹⁷⁸

Compositor sinfónico

Pasada la mitad de siglo, la zarzuela, el sainete y la revista eran vistos como géneros decimonónicos, obsoletos, agotados. Y es verdad que el recurso a los tópicos era más que ostensible, sobre todo en la década de los años 30 y 40. Estaba ya muy visto. Los cafés de antaño, con sus representaciones en vivo, y epicentro de las tertulias y de los contratos, pierden afluencia. La crítica, mostraba su interés por la música *más culta*, la sinfónica, desdeñando el género lírico. El cine, en cambio, era más barato, más novedoso, más accesible, no necesitaba de grandes costes de inversión como sí lo requería cualquier montaje medianamente decente de un simple sainete.

Juan Martínez Bágüena, supo darse cuenta de este cambio. Y es así como inicia una nueva etapa no menos exitosa y con una doble vertiente. Por una parte centró su producción en el género sinfónico. Por otra desarrolló su vocación pedagógica como profesor de historia y estética musicales en el Instituto Musical Giner perteneciente a la Sociedad Coral El Micalet.

¹⁷⁸ *Las Provincias*, 14 de septiembre de 1952. También Radio Nacional de España se hizo eco de esta corrida en un programa especial dedicado a esta “Corrida de la Prensa”, emitido el martes 9 de septiembre por la noche, en el que entrevistaron al maestro. Acabó la entrevista con la interpretación del pasodoble al piano. Hecho reflejado en *Jornada*, 10 de septiembre de 1952 y *Las Provincias*, 11 de septiembre de 1952.

La Orquesta Ferroviaria

La Orquesta Ferroviaria, dirigida por Daniel Albir, estrenó al maestro multitud de partituras, desde la *Suite en Fa* de 1919, hasta composiciones ex-profeso para ella, como *El chagant va de serenata*¹⁷⁹, incluyendo numerosos arreglos de números musicales extraídos de sus zarzuelas, sainetes y revistas.

Otra fecha señalada es el 28 de mayo de 1955 por dos motivos: se presenta (más bien se refunda) el Orfeón de la Sociedad Coral “El Micalet” dirigido por Francisco Llácer Plá; y además, se coloca la primera piedra del Teatro de la Sociedad; en ambos actos, nuestro compositor será parte ineludible.

La Orquesta Ferroviaria también estrenó *El Micalet* (fantasía valenciana)¹⁸⁰ de Juan Martínez Báguena, el día 29 de febrero de 1956, en la Casa de los Obreros de Valencia (hoy Teatro Talía). Las críticas al concierto aparecieron en los periódicos de mayor tirada de la ciudad de Valencia.¹⁸¹ Y el 17 de septiembre de 1956 otras dos obras más al maestro: *Idilio* (ensayo de ballet) y *Al sonar el roncón*.

¹⁷⁹ Estrenada en julio de 1954 en el Casino Musical de Godella. Es preciso destacar ya aquí cómo cambia la forma de la crítica, ahora ya mucho más centrada en el análisis de la textura musical: “Juan Martínez Báguena ha expresado y sentido bien, mostrando una musicalidad propia, ideas claras y bien definidas, fácil melodía y claras combinaciones armónicas, todo ello por el sentimiento del humor trasladado con fortuna a los instrumentos de la orquesta de arco”. *Las Provincias*, 7 de noviembre de 1954

¹⁸⁰ Como anteriormente hemos apuntado, esta obra es una revisión sinfónica del exitoso intermedio musical de la revista *El Micalet de la Sen*.

¹⁸¹ “La fantasía titulada *El Micalet*, es una evocación de sortilegio, y un hondo sentir de las campanas de nuestra torre mayor. El sueño es un baile de las campanas, y el autor ha tenido el buen acuerdo de hacer música expresiva según el programa que se trazó y no imitativa del son de las campanas, efecto en que hubiera sido fácil caer a no tener un espíritu artístico bien depurado. El autor evoca los gritos y los ruidos de la calle en la madrugada del día de la Virgen de los Desamparados, y sueña con un fantástico baile de las campanas, y sintiéndose poeta de los sonidos, traza luego un amanecer suave y poético que inicia el día de la gran fiesta, momento, acaso, el más feliz del compositor y de su obra, en donde llega a expresar con sobriedad de medios la poesía del instante dicho impregnado de valencianía. Y el auditorio irrumpe en aplausos antes de

Paralelamente, volvía a resurgir la figura de Antón Navarro, quien se presentaba, de nuevo, en el Apolo con la denominada Compañía de Artistas Líricos Unidos, y la dirección escénica de Pedro Cruz. Anunciaba la vuelta a la escena de *La de la falda de céfiro*.

Director del Instituto Musical Giner

El 3 de octubre de este mismo año Juan Martínez Bágüena fue presentado oficialmente como director del Instituto Musical Giner.

En este mismo curso, Juan Martínez Bágüena fue el encargado de impartir la asignatura de Historia y Estética de la Música, para lo cual escribió un libro resumen de la asignatura, *Aesthesis*, sobre el cual explicaba en sus clases, añadiendo anécdotas y completándolo con fundamentos musicales.

Juan Martínez Bágüena concedió dos entrevistas ese mismo año en las que, aparte de encontrarnos un retrato cercano, ameno y profundo de la personalidad nos permite contemplar cómo habían variado sus puntos de vista respecto a la última entrevista que reflejábamos. Una nota de pesimismo inunda sus pensamientos y amores hacia la zarzuela y el sainete. Un cierto aire de desaliento sopla entre sus fervorosas palabras dedicadas en pro de la música valenciana...

“Opiniones, diálogo.

La protección del teatro lírico debe ser efectiva.

Valencia tiene olvidados sus músicos.

Declaraciones del maestro Juan Martínez Bágüena.

Dentro de los reportajes que se hacen, hay algunos que resultan más agradables que otros. De ésto nadie puede tener duda porque es muy cierto. Decir lo contrario sería equivocarse uno mismo. El de hoy, mejor, el que hemos hecho al maestro J. Martínez Bágüena, ha sido no sólo agradable, sino también ha

oírse el último acorde. Le había llegado la música al corazón.” *Las Provincias*, 1 de marzo de 1956

cumplido la ambición del periodista. Hombre de gran simpatía, de cultura, bromista y alegre, ha hecho los minutos de conversación algo así como una expansión del espíritu en esta agitada y material vida que llevamos continuamente. Bien lo sabe él, que, cuando habla de arte y música goza, porque el espíritu se recrea. Son esos pequeños placeres que dulcifican la existencia. Y si el maestro J. Martínez Báguena disfrutó conversando, el que escribe también pasó un espacio de tiempo difícil de olvidar. Por mi parte, yo puedo afirmar que ésta es la entrevista que más a gusto he hecho. Nada significa esta opinión mía, pero la verdad vaya por delante.

Es el maestro J. Martínez Báguena director del Instituto Musical “Giner” de la Sociedad “El Micalet”, y, a la vez, profesor de Historia y Estética de la Música. Autor de varias zarzuelas y composiciones de diferente género. Tiene, por lo tanto, una personalidad muy propia que nadie le puede negar. Y hemos conversado para el público; luego lo hicimos para los dos, y hablamos de muchas cosas. Pero resumamos esta conversación en preguntas y respuestas.

-¿Me permite toda clase de preguntas...?

-No tengo ningún inconveniente. (...)

-¿La zarzuela que más a gusto escribió?

-”La de la falda de céfiro”. (...)

-¿Qué le parece la revista actual?

-Lucimiento de bellas mujeres y una música agradable.

-¿Debe ser así la revista?

-¿Usted, qué cree?

-Yo pregunto... ¿Su temperamento, es algo inquieto?

-Más que eso. Yo no estoy conforme nunca con lo que hago o con lo que digo.

- ¿Y con los homenajes que dedica y organiza por “El Micalet”?
- En eso sí que lo estoy. Mientras J. Martínez Bágüena exista, siempre tendrán un homenaje los músicos valencianos.
- ¿Se porta bien Valencia con los autores valencianos?
- Valencia tiene olvidados a sus grandes músicos
- ¿Por qué siempre le dicen que usted es un discípulo de Serrano?
- Lo desconozco. Porque, en verdad, no tuvo nunca discípulos; lo más, admiradores.
- ¿Le define a usted su música?
- Pues sí. Yo escribo la música tal y como la siento. Luego, el público, es quien debe juzgarla.
- ¿Qué prepara?
- Las ilustraciones musicales de las “Siete Palabras” para la Orquesta Ferroviaria que dirige el maestro Albir.
- ¿Del teatro lírico, quiere decirme algo?
- Pregunte.
- ¿La situación actual?
- Desastrosa. Para mí, el teatro lírico ha muerto. Los responsables son aquellos que han querido vivir a su costa.
- ¿Y sobre la ayuda que actualmente le prestan?
- La ayuda debe ser eficaz.
- ¿Su mayor admiración?
- A Palau., que le pedí que diese clases y me contestó que sí. Da, por primera vez en España, Estilística Musical; en otras palabras, el estudio de todos los estilos. También López Chavarri...

-¿No se pidió la medalla de oro?

-Sí, pero ya ve...Los valencianos parece que no tengan memoria...

J. Pelejero Ferrer”¹⁸²

“5 preguntas; 5 respuestas.

Hoy habla para ustedes el maestro J. Martínez Bágüena.

-Primera pregunta: ¿Cómo ve usted la zarzuela actualmente?

-Muerta. La juventud desconoce por completo lo que es el ambiente de la zarzuela. Vive en un mundo completamente ficticio.

-¿Qué haría usted para que nuevamente resurgiese la zarzuela?

-Lo mismo que se ha hecho en “El último cuplé”. Ahora resulta que agradan los cuplés. Desde luego, las zarzuelas debieran modernizarse y el Estado, en vez de ofrecer premios, dar el dinero de los mismos a las compañías. Sería un buen aliciente.

-¿Cree que en España hay exclusivas?

-Pues sí. Citemos el caso del señor Tamayo. El señor Tamayo no puede representar nunca el arte lírico. Deben cortarse las exclusivas artísticas. Hay que ser sinceros. Y conste que esto no es desmerecer el valor del señor Tamayo.

-¿Tiene la zarzuela valores?

-Los hay, pero no se les protegió cuando empezaban y no se les protege hoy.

-¿Qué autores destacaría usted?

-Y si yo le pregunto, ¿a qué periodistas ensalzaría usted...?

-Tablas.

¹⁸² *Levante*, 4 de mayo de 1957

El señor J. Martínez Báuena dejó incontestada la pregunta.

Pero el caso es que, entre todos, hemos de hacer lo posible para que la zarzuela vuelva a ser lo que siempre fue.”¹⁸³

Los maestros contemporáneos

La década de 1960 es una década dorada de la música valenciana, ya completamente desarraigada del género lírico. Muchos son los nombres que ocupan primeros lugares en el panorama musical español: Palau, Asencio, Asins Arbó, Magenti... Por primera vez, este hecho no pasó desapercibido y es sintomático un artículo del diario *Las Provincias* titulado *Hacia un repertorio de música valenciana valioso y nutrido*, en el que se hace referencia a algunos de los compositores más significativos del momento,¹⁸⁴ como Miguel Asins Arbó, José Báuena Soler, Amando Blanquer, Vicente Garcés, F. Llácer Plá, Leopoldo Magenti, Francisco Rodríguez Pons, F. Ros, y Juan Martínez Báuena.

De él, Eduardo López-Chavarri Marco explicaba la esencia de su música en la columna del diario.

“..Y a fe que su numen, su música valenciana, clara, sencilla, con evoluciones modernas (pero siempre impregnada de aquella llaneza que Cervantes pedía por boca de Maese Pedro al muchacho del retablo) hace de Juan Martínez Báuena un músico inspirado en el espíritu de nuestra tierra, la cual llégale al alma y con ella se inspira en la técnica de su maestro Francisco Antich (introducido y propagador de César Frank en la valenciana música) y por ello no pierde claridad ni sentido constructivo, además de una inclinación bien dispuesta al color orquestal, obteniendo

¹⁸³ *Deportes*, 16 de noviembre de 1957

¹⁸⁴ En un párrafo del artículo, el autor, Alejandro García Brustenga, realiza la siguiente metáfora: “...Pues bien, en este caso, siendo la semilla de excepcional calidad -la música, la tierra magnífica; Valencia-, los cultivadores laboriosos (léase músicos) y los consumidores merecedores de que les sirvan buen género -los melómanos- y todo ello dirigido por los técnicos -aquí los compositores-, precisaba, como cuestión previa, preparar el terreno para la mejor cosecha...” *Las Provincias*, 28 de marzo de 1959.

personales efectos de sonoridad...Pero tienen la cualidad de que en ellas hay siempre, buscada o no, una claridad de sol de Valencia.

E. López Chavarri.”¹⁸⁵

Juan Martínez Bágüena gozaba ya de una excelente reputación. Son muchos los artículos en donde lo encontramos entrevistado o simplemente otorgando su opinión hacia cualquier tema de actualidad que le presentaran.¹⁸⁶ Pero fue nuevamente Eduardo López-Chavarri el que valoraba al músico en la plenitud de su carrera.

“...Con su actuación 236, la Orquesta Ferroviaria ha logrado ser acogida bajo la protección de la Caja de Ahorros...

El director y profesor del Instituto Musical Giner, maestro Martínez Bágüena, ocupó todo el programa como autor único, con obras todas ellas compuestas para esta orquesta, que, a su vez, quiso anoche testimoniarle su agradecimiento, simpatía y cariño; autor de más de 300 composiciones, el maestro Martínez Bágüena tiene la levantina facilidad de enfocar sus obras para los más dispares fines, ya sea orquesta, rondalla, piano, zarzuela, etc...; autor que conoce muy bien el teatro lírico, hace que siempre sus partituras tengan ese enfoque teatral de dar diversidad bien clara a los temas y momentos expresos de la obra; y con ello, además, la gran variedad temática popular, como anoche apreciamos con sus momentos asturianos, gallegos, andaluces, y, claro está, con especial dedicación, valencianos.

Mucho camino ha recorrido el compositor valenciano desde “El Rey Pepet” o “La de la falda de céfiro” hasta estos estrenos absolutos de anoche, como “Airiños” o “Baix lo cel blau”, encontrando en éstas (y otras obras ya conocidas, pero muy próximas de creación) una facilidad no sólo melódica, sino de color, ins-

¹⁸⁵ *Las Provincias*, 5 de abril de 1960. Precisamente, Eduardo López-Chavarri hijo estrenaría pocos días después en Barcelona la versión para piano de Destellos, como refleja el diario *Jornada* de 8 de abril de 1960

¹⁸⁶ Éste es el caso de la de 1967 sobre las elecciones a Cortes de Procuradores y voto de las mujeres (*Levante*, 3 de octubre de 1967), o sobre la donación de órganos (*Levante*, 7 de febrero de 1969).

trumentación, y lenguaje; todo fue aplaudido anoche, pero no dejamos de anotar la preferencia por “Atardecer” de la suite gallega, lleno de melancolía y expresividad, por la valentía y brillantez instrumental del “Impromptu andaluz” o por la firme muestra de humor, tan valenciano, de “Nit vora al Xúquer”, todo ello amorosamente expuesto por Albir sus huestes orquestales...

E. López-Chavarri”¹⁸⁷

La madurez y la obra religiosa

Como decía Chavarri, Martínez Bágüena había recorrido un largo camino, cuya culminación podemos decir que se produjo con el estreno de su obra *Verbum Crucis: Poema sinfónico de las Siete Palabras*. Toda ella fue un acontecimiento: desde el anuncio de su composición, pasando por el anuncio de su estreno, hasta las críticas al mismo. Entre el 13 y el 20 de abril de 1965 hubo multitud de artículos que reflexionaron sobre ella en todos los medios escritos.¹⁸⁸

El estreno tuvo lugar en la Catedral de Valencia, a iniciativa de la Cofradía del Santo Cáliz, el 13 de abril de 1965, con la intervención de la Orquesta Municipal de Valencia, la Coral Polifónica Valentina, el Or-

¹⁸⁷ *Las Provincias*, 8 de julio de 1962, con motivo de la crítica al concierto ofrecido por la Orquesta Ferroviaria en la Casa de los Obreros, hoy Teatro Talía, el viernes día 6 de julio.

¹⁸⁸ *Las Provincias*, 13 de abril de 1965. Destacamos como crítica al estreno la de E. López Chavarri Marco (*Las Provincias*, 14 de abril de 1965) donde comenta: “La partitura es clara, expresiva y sigue fielmente las incidencias temáticas y espirituales de la divina tragedia. Importante es el empaño coral., pues, además de su difícil cometido, cantan vocalizando, con lo que el efecto es tan interesante como apropiado. Una orquesta hábil, efectista, y que denota una mano experta en sacar detalles o buscar contrastes anima el diálogo sinfónico-coral., en el que se engarzan breves actuaciones solistas y la voz del recitador, maestro Martínez Bágüena, logra desde el eficaz dramatismo inicial hasta el patético clama final”.

feón de la Sociedad Coral “El Micalet”, y la Coral de Sansaloni, bajo la dirección del maestro Enrique García Asensio.¹⁸⁹

Las composiciones del maestro ya eran fundamentalmente religiosas. En 1968, la Orquesta de Cámara de Albir estrenó a Juan Martínez Bágüena dos villancicos: *Paz y Bien* y *Una estrella luce*. En 1969 haría lo propio con el *Himno de Valencia al Santo Cáliz* (Jueves 3 de abril).¹⁹⁰ El Acto de Homenaje de Valencia al Santo Cáliz se fue afianzando poco a poco hasta convertirse ya en uno más de los actos tradicionales de la sociedad valenciana. Junto a ello, en los distintos medios se anunciaba a bombo y platillo el próximo estreno de *Preclarum Calicem*, poema sinfónico al que se había dedicado de lleno por encargo de la Cofradía del Santo Cáliz, compuesto para voces y gran orquesta. Sin embargo, nunca llegó a ser estrenado.¹⁹¹

¹⁸⁹ Posteriormente también sería interpretada en el Teatro de la Sociedad “El Micalet” con los mismos actuantes ese mismo año, y en el siguiente, patrocinado por el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Valencia, en el Teatro Principal de Valencia. Sobre la obra comenta el citado diario que “no estamos ante música litúrgica, ante música destinada al culto, lo que no se proponía el autor, sino ante un poemático retablo sinfónico, en donde en más de una ocasión lo lírico, predominante, deja paso a lo descriptivo. El compositor ha aprovechado expresiones armónicas, a veces muy tensas, pero su melodía, principalmente, se incluye en un definido y claro tonalismo... El compositor, en todo, se ha mostrado fiel a su sentimiento, que las expresiones extremas del vocabulario armónico no ocultan ni deforman”. *Levante*, 15 de abril de 1965.

¹⁹⁰ *Las Provincias y Levante*, 30 de marzo de 1969. En *Jornada*, 1 de abril de 1969 Martínez Bágüena relata el proceso de gestación del Himno, letra de Salvador Cerveró Ferrer, donde ya comenta que el Himno es un fragmento de una obra mayor titulada *Praeclarum Calicem*. Y en *Las Provincias*, 4 de abril de 1969 relata “Durante el mes de mayo de 1968 empecé a escribir un poema sinfónico para voces y gran orquesta, titulado “Praeclarum Calicem”, obra aún no dada a conocer y dedicada al Sagrado Vaso de la Cena. Esta especie de retablo sinfónico resolví terminarlo con un trozo musical en forma de himno, escrito de tal manera que fuera permisible el separarlo del resto de la obra sónica, para así poder ser interpretado como tal himno... Es un momento musical descriptivo que trata de patentizar el hondo arraigo de nuestro fervor religioso al Santo Grial. Está creado sobre los compases del “Sacris Solemnis”, y su primer fragmento melódico nace de las cuatro primeras notas de dicho himno religioso, debido al autor eucarístico por antonomasia del siglo XIII, Santo Tomás de Aquino...”

¹⁹¹ Todo sucedió en 1977 a raíz de la preparación del estreno de *Preclarum Calicem*, poema sinfónico sobre la trayectoria del Santo Cáliz o Grial, en la Catedral

En mayo de 1969 desaparecía el Teatro Apolo de Valencia, aquel teatro que tantas zarzuelas y sainetes vio nacer de la mano de Martínez Bágüena. El diario *Las Provincias* le dedicó toda una serie de artículos bajo el título *¡Teatro Apolo, adiós!*¹⁹²

La década de 1970 fue la última en la que el maestro estrenó pequeñas obras. Ya era considerado como una de las figuras más relevantes dentro del panorama musical valenciano.¹⁹³

Faltó el 19 de mayo de 1986.

de Valencia. Poco antes de ser interpretada, cuando ya se estaba ensayando, un canónigo le retiró el permiso, por considerar la letra indebida. El maestro nunca lo entendió, aparte de no recibir más explicaciones, porque precisamente la letra se correspondía exactamente con las palabras de la Consagración. No tenía el permiso para ser interpretada dentro de la Catedral, y se procedió a estrenarla fuera. Pero una lluvia inoportuna cuando comenzaban a interpretarla les obligó a entrar en la catedral, de forma que nunca llegó a ver la luz.

¹⁹² M^a Ángeles Arazo. *Las Provincias*, Jueves 1 de mayo de 1969.

¹⁹³ Muchos fueron los homenajes y formó parte de numerosos jurados. Concurso de Pasodobles para Banda del Certamen Musical de Cullera (abril de 1967). Homenaje de los Músicos Valencianos en el Ateneo Mercantil (29 de mayo de 1970). Concurso Escolar de Coros organizado por el Ayuntamiento de Valencia (*Las Provincias*, 19 de junio de 1970, 23 de junio de 1973). Concurso de pasodobles de Catarroja (*Levante*, 17 de octubre de 1974 y *Las Provincias*, 14 de junio de 1977). Homenaje de la Agrupación Sindical de Músicos Españoles (*Las Provincias*, 11 de julio de 1971)



Zarzuelas, sainetes y revistas

El galán de noche

Género: Sainete, subtulado farsa lírica.

Fecha de composición: El libreto data de 1919. La composición de 1921.

Fecha de estreno: 13 de mayo de 1921, en el Teatro Regües, por la Compañía de Zarzuela de Leopoldo Gil

Libreto: M. Ferrandis Agulló

Estructura: Un acto y tres cuadros, en prosa.

Sinopsis: Ambientado en un imaginario pueblo de Castilla, siglo XVI. La trama se centra en la lucha por los amores imposibles y la picaresca española del cazador cazado, incluyendo escenas de brujas, con retorcidos embrujos y argucias, para resolverse la escena con la moraleja del verdadero amor frente a los conciertos de matrimonios propios del siglo XVI.

Instrumentación: orquesta sinfónica y de profusa elaboración. Probablemente sea ésta la orquestación más completa y profusa de todas las relacionadas con el teatro lírico del maestro Martínez Bágüena.

Materiales conservados: Completos.

Observaciones: En el panfleto de presentación del estreno, figura una nota de Leopoldo Gil autografiada con bastante posterioridad al estreno:

“Estreno que no fue tan afortunado como merecía, por circunstancias que no es noble destacar, pero que ya delataban lo gran músico que había en el autor de la obra. ¡Viva muchos años al maestro Martínez Bágüena! (1 de marzo de 1940)”

Crítica: En un artículo publicado en *La voz valenciana*¹⁹⁴ se comenta el fracaso de su estreno al ser retirada del cartel tras el mismo. En él ya se menciona que la música es muy superior al libreto, criticándolo a éste muy duramente.

Ambientada la obra como está en el siglo XVI, el libreto se hacía el propósito de utilizar la lengua cervantina. No obstante, a las pocas páginas ésta desaparece para convertirse en un lenguaje coloquial y relativamente vulgar. Fue esta falta de coherencia lingüística la que propició tales críticas.

Una noche en Olimpia

Sólo se conserva un fragmento en versión para piano, y el texto que lo inspira, señalado con el n° 4, y titulado La princesa del Rhin.

Figura como fecha de composición 23 de agosto de 1922.

¹⁹⁴ 14 de mayo de 1921.

La caminera

Género: zarzuela lírica

Fecha de composición: 1925

Fecha de estreno: 24 de marzo de 1936, en el Teatro Apolo de Valencia por la Compañía de Antonio Palacios con el barítono Marcos Redondo como primera figura. Dirigió la orquesta el propio maestro Martínez Bágüena.

Reposiciones en el Teatro Goya de Gandía el 1 de enero de 1941 y en el Teatro Patronato de Valencia el domingo 7 de diciembre de 1947.

Libreto: Ligorio Ferrer “Ligoriet”.

Estructura: Dos actos y diez cuadros en prosa y verso, con diez números musicales.

Sinopsis: La acción se desarrolla en el alto Aragón, Valle de Echo, provincia de Huesca. La mujer del peón caminero (la caminera), guapa, moza, radiante de belleza y juventud, es cortejada por su antiguo novio y contratista. Su marido muere en un desgraciado accidente, y, como es visitada por el contratista, los vecinos del lugar comentan desfavorablemente estas relaciones, para terminar poniendo plenamente de manifiesto su honradez en la fiesta de las espigas.

La música fácil, de efecto, tiene ejemplos de toda suerte: romanzas, dúos románticos, dúos cómicos, pasacalles, todo lo necesario para producir la más adecuada impresión, y para que los intérpretes luzcan sus facultades.¹⁹⁵

Instrumentación: Solistas, coro y orquesta sinfónica.

Materiales conservados: Parte orquesta incompleta. Se conservan las particellas.

Extractos: El intermedio del segundo acto es una jota que posteriormente tendría vida independiente con el nombre de *Maño o Mi primera jota*, basada en los temas de su Gran Jota para piano.

¹⁹⁵ Diario *Las Provincias*, 25 de marzo de 1936.

Observaciones: Esta obra constituye el primer gran éxito de Juan Martínez Bágüena como compositor de zarzuela grande.

Crítica: Tratándose del primer gran éxito en el género de la zarzuela grande, ambientada en temas españoles y costumbristas, junto a las colaboraciones de Ligorio Ferrer y de Marcos Redondo, abundan las críticas y reportajes de la prensa escrita: *El Mercantil Valenciano*¹⁹⁶, *Las Provincias*¹⁹⁷, *Diario de Valencia*¹⁹⁸, *El Pueblo*¹⁹⁹, *Heraldo de Madrid*²⁰⁰, *La voz valenciana*²⁰¹, *Correspondencia de Valencia*²⁰², *Diario gráfico de Barcelona*²⁰³, *Diario de Barcelona*²⁰⁴.

La gramática parda

Género: revista

Fecha de composición: Probablemente en la década de 1930.

Fecha de estreno: No consta.

Libreto: José María Juan García.

Estructura: Dos actos y doce números musicales.

Sinopsis: El amor, el séptimo arte, las modelos, un chotis gramatical entre otros números son temas tratados con sorna a ritmos de chotis, boleros o marchas.

Instrumentación: Orquesta sinfónica. No hay piano conductor.

¹⁹⁶ 22, 25 y 27 de marzo de 1936.

¹⁹⁷ 4, 25 y 26 de marzo de 1936.

¹⁹⁸ 25 de marzo de 1936.

¹⁹⁹ 25 de marzo de 1936.

²⁰⁰ 7 de marzo de 1936.

²⁰¹ 26 de marzo de 1936.

²⁰² 25 de marzo de 1936.

²⁰³ 27 de marzo de 1936.

²⁰⁴ 27 de marzo de 1936.

Materiales conservados: Sin libreto y algunos números aparecen bien sin los cantables bien sin instrumentar, aunque sí con la reducción pianística, por lo que probablemente no llegó a ser acabada.

Las señoras gratis

Género: Sainete, subtítulo humorada cómico-lírica

Fecha de composición: Probablemente en la década de 1930.

Fecha de estreno: No consta

Libreto: José María Juan García.

Estructura: Humorada cómico-lírica en un acto, dividida en cuatro cuadros, una *gacetilla suplicada* y un *cuadro plástico*, en prosa.

Sinopsis: Ofrece cuadros y temas sobre el tema de los amores nocturnos, la fiesta, la pasión y las mujeres de compañía a ritmo de fox, pasodoble, vals, tango, chotis y marcha.

Instrumentación: orquesta sinfónica. Sin acabar la instrumentación de algunos números.

Materiales conservados: Incompletos. Sólo figura la parte de apuntar. No hay libreto ni particellas.

Moraima

Género: zarzuela, Fantasía mora.

Fecha de composición: Anterior a 1923.²⁰⁵ Acabada el 20 de diciembre de 1935.

Fecha de estreno: Según reza el panfleto²⁰⁶ en el que se anuncia su próximo estreno figura una anotación manuscrita que dice “no llegó a realizarse por retirarlo sus autores”.

²⁰⁵ Debido a que ya aparece mencionada en un artículo de la revista semanal *Valencia Gráfica*, del 28 de noviembre de 1923. Firma R. Ortega-Wieden.

Libreto: Rodolfo Gillamón

Estructura: Un acto y tres cuadros.

Sinopsis: Ambientado en la Valencia mora. La acción se desarrolla en el desaparecido Alcázar de Abdelaziz, Emir de Valencia. Cuenta la historia de la cautividad de Moraima, bella mujer que ciega al sultan, provocando la ira y los celos del haren. Para completar el triángulo, el prometido de Moraima idea una estrategia para liberarla. Concluye la obra con el sensual baile, a oscuras, de una zambra²⁰⁷. En la oscuridad, huyen los dos ante el estupor general. Cuando van a lanzarse en su búsqueda, comienza el amanecer y el canto del muecín les invoca a la oración, perdiendo toda opción de alcanzarles. Acaba así con la célebre expresión musulmana *¡Estaba escrito!*

Instrumentación: Orquesta sinfónica.

Materiales conservados: Completos.

Ana M^a o las coplas del labrador

Género: zarzuela de costumbres valencianas.

Fecha de composición: Probablemente en 1935.²⁰⁸

Fecha de estreno: Probablemente en 1936 como *La moza del Mesón*.

Libreto: José María Juan García.

Estructura: Un acto dividido en tres cuadros y un verso.

Sinopsis: Ambientada en la Valencia nostálgica de la huerta, las tartanas y las barracas, narra la historia de un amor imposible entre Ana

²⁰⁶ Panfleto de 1 de enero de 1936 conservado en el archivo familiar.

²⁰⁷ Al igual que en anteriores casos, obra original para piano adaptada a la presente zarzuela.

²⁰⁸ Hay una mención en el artículo *Teatralerías* del diario *El Mercantil Valenciano* (1935) en el que el propio autor hace mención al estreno en 1936 de *La moza del Mesón*. Obra que ya no vuelve a ser mencionada por el mismo al relacionar las obras de la década de los 30. Sin embargo sí menciona la única que parece coincidir en ambientación, que es *Las coplas del labrador*.

María y Vicente. Ana María sufre las injurias de sus vecinos. Pese a ello, Vicente declara su amor y lucha por limpiar su mancha, lo que consigue al final al descubrirse que todo había sido un error.

La zarzuela también posee en sí el doble mensaje de ensalzar Valencia, con sus costumbres, su música y sus danzas. Instrumentación: Orquesta sinfónica, incluyendo bandurrias y guitarras

Materiales conservados: Musicales completos. Falta el libreto.

Observaciones: Parece ser que fue leída ante el empresario del Teatro Victoria, Juanito Pons, en Barcelona y aceptada.

El intermedio, señalado con el nº 6, es la orquestación íntegra de la Valenciana originalmente escrita para piano, con algún añadido.

El rey Pepet

Género: revista valenciana

Fecha de composición: 1935

Fecha de estreno: 23 de febrero de 1935, en Nostre Teatre.²⁰⁹ Compañía de comedias valencianas de Eduardo Gómez, con la afamada Pilar Martí como primera actriz cómica.

Libreto: José María Juan García y Alfredo Martí.

Estructura: “Dos actes, dividits en un pròlec, un retall de premsa, un entrellás i un apoteosis”²¹⁰.

Sinopsis: Como revista que es, en ella se hace una humorada sobre distintos temas de actualidad de la Valencia del momento, utilizando al Rey Pepet (Pepito) como protagonista acompañado de distintos personajes de muy distintas cataduras en sus andanzas por Valencia.

²⁰⁹ Hoy desaparecido, estaba situado entre las antiguas calles Pi y Margall, 32, y Ribera, 21 de Valencia.

²¹⁰ Texto original de la portada de la partitura: dos actos divididos en un prólogo, un recorte de prensa, un entreacto y una apoteosis.

En el panfleto de presentación del estreno se anuncia de la siguiente manera:

“LA LOCURA SOLTA

Estreno del viache a Valencia en pasaport de revista volátil, en dos hangars, dividits en dotse apeaderos per l'aire i dos evolusions avionesques, fiambres per a el trayecte, composts en prosa confitá i vers en conserva, de José María Juan García y Alfredo Martí, ilustrasións de radio del mestre J. Martínez Báguena, titolat el Rey Pepet.”²¹¹

Instrumentación: Orquesta sinfónica con piano concertador.

Materiales conservados: Los musicales completos. Sin libreto.

Extractos: Algunos de sus números fueron interpretados separadamente con motivo de alguna fiesta o representación extraordinaria dada su enorme popularidad.

Arreglos: Con posterioridad, fueron sustituidos diversos números para proporcionarle una nueva actualidad, repitiéndose nuevamente los éxitos.

Observaciones: Existe una grabación de sus números musicales realizada por el grupo musical Patxinger Z.

Crítica: Muy numerosas y con repercusión en la práctica totalidad de los medios escritos valencianos. Respecto de la música, se señala que posee una partitura copiosa y espléndida, rica en temas melódicos, fácil, alegre y de calidad al tiempo, dentro del género. Tiene muchas escenas meritorias, destacando la de la falla (animada por muñecos vivientes), la danza de las sacerdotisas egipcias (en la que apunta el

²¹¹ La locura suelta:

Estreno del viaje a Valencia en pasaporte de revista volátil, en dos hangares, divididos en doce apeaderos por el aire y dos evoluciones “avionesques”, fiambres para el trayecto, compuestos en prosa hasta confitarse y versos en conserva, de José M^a Juan García y Alfredo Martí, ilustraciones de radio del maestro J. Martínez Báguena, titulado *El Rey Pepet* (Pepito)..

motivo del “ball dels nanos”²¹²), siendo el número más espectacular el de “La Carioca”...²¹³

La enamorada del silencio

Género: Zarzuela.

Fecha de composición: 1936

Fecha de estreno: 24 de febrero de 1940. Teatro Principal de Valencia, por la Gran Compañía Lírica del Teatro Tívoli de Barcelona y el divo Miguel González Bodega. Tal fue el éxito de *La enamorada del silencio* que se repuso varias veces. En el Teatro Principal de Castellón tuvo su estreno el 17 de marzo de 1940, junto con *El dúo de la Africana*, de Caballero.

El acto de lectura tuvo lugar el 9 de julio de 1936 en el Teatro Apolo de Valencia, obteniendo un gran éxito²¹⁴. Por razones obvias no se pudo estrenar hasta pasada la guerra civil.

Libreto: Libro de José Luis Almunia y Alfredo Sendín Galiana

Estructura: 1 acto, dividido en tres cuadros.

Sinopsis: Zarzuela ambientada en un hecho histórico y regional como es el del levantamiento de “El palleter” frente al dominio francés. Un acto patriótico, muy conocido y del gusto del público que sirve de marco escénico para el desarrollo propiamente dicho del tema romántico como es la historia de amor entre Amparo y Esteve.

Como compensación al dramatismo de este momento histórico y al desarrollo de la historia de amor, incorpora el sentido humorístico y socarrón propio de la picaresca española representado por D. Futraque, Marianita y Vorín.

De esta manera, en la obra se entrelazan tres historias que representan otros tantos estilos bien diferenciados, aunque unidos magistralmente

²¹² Danza típica de la festividad del Corpus en Valencia.

²¹³ *El Mercantil valenciano*, 24 de febrero de 1935.

²¹⁴ *Las Provincias*, Valencia, 15 de julio de 1936.

en un todo homogéneo. Cada historia, a su vez, tiene sus protagonistas muy bien definidos: el tema histórico viene representado por El Palleter, D. Ramón Valls y sus consejeros; el tema romántico por Esteve, sus amigos, Amparo y la Condesa de Torrente en su papel de celestina; y la comedia por D. Futraque, Marianita y Vorín, junto a las breves intervenciones de Pimentón y su esposa la Redicha.

Instrumentación: Orquesta sinfónica, solistas y coro.

Materiales conservados²¹⁵: Completos.

Extractos: El intermedio que representa el levantamiento del Palleter llegó a tener su autonomía musical con el título *Amanecer de los mercados de Valencia* o *En lo mercat de Valencia 1808*.

Observaciones:

Dado el estallido de la Guerra Civil española, su estreno tendría que esperar a 1940, ya bajo el Régimen franquista y, obviamente, sujeto a la censura. De ahí las distintas variaciones argumentales de la obra. La versión de 1940 es mucho más sucinta y escasa de escenas “picantes” como sí se daban en la primera versión.

Crítica: Tanto el acto de lectura como su estreno tuvieron una amplia repercusión en la prensa escrita como lo señalan las críticas.²¹⁶ En todas ellas se destaca la abundante partitura del maestro Martínez Bágüena así como que la melodía popular valenciana nutre directa continuamente la partitura.

El chico del surtidor

Género: sainete.

Fecha de composición: 1937

²¹⁵ Siempre que nos referimos a los materiales conservados lo hacemos respecto del archivo familiar Martínez-Bágüena Espín.

²¹⁶ Respecto del acto de lectura *La Voz Valenciana*, Valencia, 10 de julio de 1936 y *Las Provincias*, Valencia, 15 de julio de 1936. Respecto del estreno, por citar las más importantes *Levante* y *Las Provincias*, Valencia, 25 de febrero de 1940.

Fecha de estreno: 18 de diciembre de 1937, Teatro Apolo de Valencia.

Libreto: Enrique Beltrán Royo.

Estructura: 2 actos, el segundo dividido en tres cuadros.

Sinopsis:

Dada la ausencia del libreto, sólo cabe remitirse a la única crítica existente referida a su estreno:

“El libretista ha sabido crear situaciones y variedad psicológica en los personajes, dándoles un diálogo ameno y fluido, embellecido en todo su curso con las facetas de la ironía, pasión, celos y un reír de corazón, sabiendo a querer, antagonismo genuino del amor frívolo, en pugna constante con el honesto, que por su condición de honestidad, lleva consigo el caminar silenciado de su sacrificio, encontrando al fin de su término el premio obtenido.

Y como eje básico de este dinamismo, una sintetización de gran humorista al crear un personaje, el de “Fortunato”, con carátula de ironía bufa, forma ambigua de ocultar el desnudismo de su tragedia. ¡Admirable, excelente autor!”²¹⁷

Instrumentación: Orquesta sinfónica, voces solistas y coro.

Materiales conservados: Completos salvo el libreto.

Crítica: Dado que Valencia se hallaba inmersa en plena Guerra Civil, pocos artículos de prensa se han conservado. Sólo dos, el citado con anterioridad y el de *El Mercantil Valenciano*²¹⁸. En ambos se resalta el acierto del personaje de Fortunato y de lo logrado de todos sus tipos y personajes, dotados de un humanismo y una verdad escénica en todo punto ponderados. También en ambos se ensalza la música de Martínez Bágüena por la inspiración de sus melodías.²¹⁹

²¹⁷ *La voz valenciana*, 21 de diciembre de 1937.

²¹⁸ 19 de diciembre de 1937.

²¹⁹ *El Mercantil Valenciano*, 19 de diciembre de 1937 y *La voz valenciana*, 21 de diciembre de 1937.

La cruzada

Género: Sainete, subtulado comedia de exaltación patriótica

Fecha de composición: 1940

Fecha de estreno: 4 de febrero de 1940 en el Salón de Actos de la Congregación Mariana de Gandía, por el cuadro artístico de la congregación. Posteriormente se representaría en Teatro del Palacio del Santo Duque de Gandía.

Libreto: Ligorio Ferrer.

Estructura: Un acto dividido en tres cuadros, en prosa y verso.

Sinopsis: Obra inspirada en la reciente Guerra Civil Española.

Materiales conservados: Ninguno, salvo la canción *¡Presente!* anterior al sainete.

Observaciones: Se conserva el panfleto que anuncia su estreno. El número principal, la canción patriótica, está basada en *¡Presente!* (1939), himno para la OJE²²⁰ estrenado en la sala del Teatro Serrano el día 1 de mayo de 1939.

Crítica: Dentro de las pautas del momento, se la destaca como una comedia dramática donde, “en bellos versos y vibrante prosa, se alienta todo el espíritu del cristianismo e hispanidadacompañados de una inspirada y emotiva partitura”.²²¹

Un beso

Género: sainete lírico

Fecha de composición: 1941

²²⁰ Organizaciones Juveniles de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.

²²¹ *Levante y Las Provincias* de 8 de febrero de 1940.

Fecha de estreno: 30 de marzo de 1949, en el Teatro Principal de Valencia por la compañía Zarzuela Española de Manuel Pradas y el barítono Antón Navarro.

Con posterioridad también se estrenó en el Teatro Circo de Cartagena (21 de abril de 1949); en el Teatro Wagner de Aspe (23 de abril de 1949); Gran Teatro de Elche (17 de abril de 1949); Teatro Principal de Alicante (27 de abril de 1949); Teatro Coliseum de Almansa (6 al 8 de mayo).

En Madrid tuvo lugar el estreno en el Teatro Madrid el 1 de julio de 1949.

Libreto: Luis Fernández de Sevilla.

Estructura: dos actos en prosa y verso.

Sinopsis: Acción ambientada en los años 40 en Madrid, situación apta para un sainete de corte moderno, que proporciona tanto escenas sentimentales como cómicas. El libro rebosa gracejo y está lleno de situaciones teatrales francamente logradas. Sus tipos son reales, arrancados de la vida misma, pero con graciosa suavidad, sin recurrir al chiste chabacano ni a la frase rebuscada.

Instrumentación: orquesta sinfónica.

Materiales conservados: completos.

Crítica: Otro gran éxito del compositor. Y viene reflejado en los numerosos artículos aparecidos en la prensa escrita, tanto a nivel local como nacional. Y ello tanto en lo que se refiere al anuncio del estreno²²² como de las críticas al mismo²²³. Respecto de la música se

²²² Valencianos: *Jornada* (24, 30 de marzo), *Las Provincias* (8, 27,30 de marzo), *Levante* (27, 29 de marzo), *Hoja del Lunes* (28 de marzo). Nacionales: *Dígame de Madrid* (29 de marzo).

²²³ Valencianos: *Jornada* (31 de marzo, 12 de abril), *Las Provincias* (31 de marzo), *Levante* (31 de marzo, 12 de abril), *Hoja del Lunes* (4 de abril). Nacionales: *Dígame de Madrid* (5 de abril), *Informaciones* de Madrid (11 de abril), *Noticiero* de Cartagena (22 de abril), *Informaciones* de Alicante (28 de abril). Tras su estreno en Madrid: *Informaciones* (30 de junio, 1 y 4 de julio), *Pueblo* (29 de junio, 1 de julio), *El Alcázar* (2 de julio), *Arriba* (1 de julio), *Marca* (2 de julio), *Pueblo* (2 de julio), *Ya* (2 de

hace hincapié en su carácter pegadizo así como su perfecta compenetración con el tema que la inspira²²⁴, sin dejar de lado la buena inspiración del compositor.²²⁵

El falso pirata

Género: zarzuela. En la voluntad de los autores estaba la composición de una ópera²²⁶.

Fecha de composición: 1941

Fecha de estreno: No consta.

Libreto: Maximiliano Thous y Elena Arcediano.

Estructura: Tres actos con tres cuadros cada uno.

Sinopsis: Sólo se conservan algunos cantables, por lo que es imposible reconstruir la trama. La obra está ambientada en la época de los moriscos.

Instrumentación: Orquesta sinfónica.

Materiales conservados: Está incompleta la orquestación. Probablemente no fue acabada.

Luna en la Sierra

Género: zarzuela.

Fecha de composición: 1941

Fecha de estreno: No consta.

julio), *Deportes* (4 de julio), *ABC* (2 de julio), *Hoja del Lunes* (4 de julio), *Dígame* (5 de julio)

²²⁴ *Información* de Alicante, 28 de abril de 1949.

²²⁵ *El Alcázar*, 2 de julio de 1949 y *Pueblo*, Madrid, 2 de julio de 1949.

²²⁶ Revista *Programa de espectáculos*, semana del 27 de diciembre al 2 de enero de 1944, Valencia.

Libreto: Morante Borrás en colaboración con Luis Sánchez Roglá.

Estructura: Dos actos, el segundo dividido en tres cuadros.

Sinopsis:

La acción transcurre un día de primavera en una aldea situada la noroeste de la provincia de Guadalajara. Época actual

Es una zarzuela con un fuerte contenido político. Junto a la descripción de tipos y costumbres propios de una pequeña aldea de La Mancha, en el que se contrastan tradiciones y pensamientos de ancianos y jóvenes, los temas de fondo son la reconstrucción de España tras la Guerra Civil y la justicia social enarbolada por el Régimen en los primeros años de carestía.

Instrumentación: No se puede saber si se llegó a orquestar.

Materiales conservados: Sólo se conserva la partitura con piano conductor y el libreto.

Observaciones: El libreto, ciertamente, es de escasa calidad. Ahora bien, queda claro que el cometido de esta zarzuela era incentivar el compromiso social en un momento tan duro como era el de la carestía de España tras la Guerra Civil.

Lucciola

Género: zarzuela

Fecha de composición: 1941

Fecha de estreno: No consta

Libreto: Rodolfo Guillamón

Estructura: Un prólogo y dos actos, el primero dividido en dos cuadros y el segundo en tres.

Sinopsis: Ambientada en la Valencia y la Roma coetáneas. Hay por parte del libretista, una cuidada ambientación y numerosas indicacio-

nes sobre la puesta en escena, principalmente, buscando la plasticidad y la semejanza pictórica de cada una de las escenas. Para ello, recurre frecuentemente a las iluminaciones parciales del escenario, el seguimiento de personajes con focos direccionales, efectos de luces, claros-curos, etc. Todo con el propósito de otorgar una perfecta ambientación artística y pictórica a la representación.

Con ciertas dosis de enredos, presenta nuevamente la lucha por el amor verdadero, y los sacrificios que el protagonista, Álvaro, debe hacer para alcanzar la fama necesaria para que el padre de Lucciola acepte el casamiento.

Es una obra que trae a la zarzuela los temas tan conocidos de *La bohème* y de *Tosca*: amores imposibles en principio, la vida bohemia de los artistas, su pobreza, el ansia del éxito...

Instrumentación: Orquesta completa incluyendo bandurrias y guitarras para la estudiantina.

Materiales conservados: completos.

Extractos: La zarzuela incluye la *Estudiantina*, obra original para piano compuesta el 23 de agosto de 1922, y orquestada el 16 de septiembre del mismo año. También pertenece a esta zarzuela *Reja*, para voz y piano, aquí en versión orquestal.

La de la falda de céfiro

Género: sainete lírico.

Fecha de composición: 1942

Fecha de estreno: Teatro de la Zarzuela de Madrid, 17 de julio de 1945, por la Compañía de Eladio Cuevas, el barítono Antonio Medio y la tiple Pepita Embil como figuras principales.

El acto de lectura tuvo lugar en el Teatro Calderón de Madrid en junio de 1945.

Posteriormente fue estrenada en el Teatro Calderón de Barcelona el 30 de agosto de 1945; en el Teatro Lope de Vega de Valladolid el 24 de octubre del mismo año; en el Teatro Gayarre de Pamplona el 7 de noviembre; en el Teatro Bretón de los Herreros de Logroño el 16 de noviembre; en el Teatro Principal de Zaragoza el 24 de noviembre; en el Teatro Lírico de Mallorca el 18 de diciembre; en el Teatro Príncipe de San Sebastián el 19 de enero de 1946; Teatro Principal de Alicante el 30 de abril de 1949.

En Valencia tuvo su estreno en el Teatro Apolo el 5 de octubre de 1945.

Reposiciones: el 7 de febrero de 1946 en el Teatro Calderón de Madrid con Pepita Embil, Antonio Medio y Eladio Cuevas; y el 18 de septiembre de 1948, en el Teatro Ruzafa de Valencia, por la compañía de Los astros líricos, con el barítono Antón Navarro como figura principal. También por esta misma compañía en el Teatro Principal de Valencia el 26 de octubre y en el Gran Teatro de Alcira el 7 de noviembre del mismo año. Más posteriormente, en la Casa de los Obreros de Valencia, el 3 de noviembre de 1956 con el conjunto lírico de El Micalet y en el Teatro Patronato de la capital de Turia el 21 de febrero de 1960 por la compañía de zarzuela Vicente Rubio.

Libreto: Antonio Paso (hijo), Ligorio Ferrer y González-Álvarez.

Estructura: dos actos y cinco cuadros en prosa y verso.

Sinopsis: Es una continuación o segunda parte de la conocida zarzuela de Chapí *La Revolosa*, como el propio compositor reconocía.²²⁷

Ambientada en el Madrid de 1900. Hay cantos y elogios al mantón, a las verbenas y al río Manzanares. Tampoco faltan piropos a las prendas de vestir, como el botito de corinto, la gorra de seda, el pañuelo del mismo género y todos los demás elementos que definen la vestimenta de la época.

En ella, el personaje central de *La Revoltosa*, Felipe, ya cincuentón, revive nuevamente sobre la escena, atormentado por el recuerdo de la hondamente amada Mari Pepa, cuyo espíritu cree ver reflejado en el

²²⁷ *Informaciones* de Madrid, 27 de junio de 1945.

semblante de otra moderna mocita madrileña, Rosita la planchadora, que, a su vez, está enamorada de otro hombre. Hay palabras más fuertes que otras, pistolas amenazantes, y, por fin, resulta que... Rosita es hija de Felipe y La Revoltosa, y se casará con el elegido de su corazón.

Instrumentación: Solistas, coro y orquesta.

Materiales conservados: Completos.

Observaciones: Es ésta la zarzuela que más repercusión mediática, a nivel nacional, representó para al autor, junto con *Un beso*. De hecho, son numerosos los anuncios de su lectura en Madrid, así como de las gestiones para su puesta en cartel y escena.

Llegó a superar las cien representaciones en España y las 800 en Buenos Aires (Argentina).

Crítica: Son innumerables y todas ellas muy favorables, tanto en relación al libreto como a la música, y principalmente, en los medios escritos madrileños y barceloneses con motivo de su puesta en cartel, así como en los distintos medios escritos valencianos por la repercusión que tuvo.

En todas ellas se destaca la fuerza de la música, luminosa, clara, rica de melodías y de ritmo, y de una gran variedad de color²²⁸; su jugosa inspiración²²⁹; el estilo clásico de la partitura tan próximo a Chapí con un tratamiento orquestal exquisito y preciso, además de una cuidada línea melódica²³⁰; y el profundo sentido teatral del compositor²³¹.

El duende enamorado

Género: sainete, subtulado comedia musical.

Fecha de composición: 17 de noviembre de 1942.

²²⁸ Diario *Ya* de Madrid, 18 de julio de 1945.

²²⁹ Diario *ABC*, Madrid, 18 de julio de 1945.

²³⁰ *Hoja del lunes* de Madrid, 23 de julio de 1945.

²³¹ Diario *Dígame*, Madrid, 24 de julio de 1945.

Fecha de estreno: Previsto para octubre de 1947 en el Teatro Caldeón de Madrid²³². No obstante parece ser que no llegó a estrenarse puesto que en un artículo posterior del diario *Las Provincias*²³³ de Valencia se habla de un futuro estreno de esta misma obra por la compañía de Antón Navarro en Madrid.

Libreto: Antonio Paso (hijo) y Antonio González Álvarez.

Estructura: Tres actos, el segundo y tercero sin interrupción, dividido en doce cuadros. En prosa y verso.

Sinopsis: Ambientada en París, en un castillo de Orleáns. Año 1870. Toda la acción se desarrolla en una sola noche.

Sin duda uno de los libretos más acertados entre los que musicó el maestro Martínez Bágüena. Perfectamente podría subtitularse como “una de mosqueteros”. Aventuras, luchas, amores imposibles, rescates, escaramuzas... sainete próximo a la zarzuela donde no falta la acción.

En la taberna El faisán de oro se juntan prácticamente todos los personajes masculinos. Allí el poderoso Saint-Simon hace partícipes a sus amigos de su inminente casamiento con la bella Lucila, heredera de una fortuna. Pero también se halla Víctor Defleure, quien años atrás conoció a Lucila y por un equívoco ésta renegó de él, aunque aún sigue enamorada, al igual que Víctor. Sin embargo éste no sabe de los propósitos de Saint-Simon. Al enterarse, y ayudado de su fiel servidor Olavide, representado por un astuto español, idean una estratagemas tras otra hasta conseguir localizar dónde tiene escondida Saint-Simón a Lucila.

Como es de suponer, es en el castillo de Doufour donde se produce el conflicto y se descubren los engaños. Para entonces, Lucila ya ha escapado con Víctor. En su búsqueda, llegan a la Abadía de San Sulpicio. Se suceden las situaciones cómicas junto a las de suspense. Por fin, aparecen Víctor y Lucila ya casados ante un Saint-Simón despechado y humillado.

²³² Según las referencias de *Barcelona Teatral* de 10 de julio y de 16 de octubre de 1947.

²³³ 8 de marzo de 1949.

Instrumentación: Orquesta sinfónica, solistas y coro.

Materiales conservados: Completos.

Observaciones: Es ésta la célebre obra que fue objeto de la lectura por teléfono tras el regreso del autor desde Madrid con motivo de la lectura del libreto. Hecho recogido en el diario *Dígame*²³⁴ y en *Barcelona Teatral*²³⁵.

Tanagra

Género: Zarzuela, subtitulada comedia musical.

Fecha de composición: El libreto es de 1941. La composición de 1943.

Fecha de estreno: No consta.

Libreto: Ángel Zapata en colaboración con Emilio Lamany.

Estructura: Tres actos

Sinopsis: Es una historia de amores apasionados, equívocos, enredos y aventuras. El primer acto se desarrolla en un internado español de señoritas en el que vive Tanagra, regido por la típica institutriz recta y sin afecto llamada D^a Úrsula y un director de pocos escrúpulos, D. Artemio.

Dos personajes, D. Casto y su hijo Eladio, que llevan el peso cómico de la obra, representan a dos embusteros que quieren aprovecharse de la fortuna que a Tanagra le dejó su padre en herencia. A partir de ahí, se desarrollan toda una serie de situaciones esperpénticas donde no falta hasta un ataque pirata en el segundo acto que vuelca por completo la trama. Liberados por el capitán pirata, llegan a un hotel de Nueva York, donde se produce el típico enredo de habitaciones cambiadas, citas a ciegas, equivocaciones de cama, declaraciones amorosas a quien no toca, al más puro estilo de Hollywood. Al fin, ya en la Pampa argentina se resuelven todos los equívocos y se da

²³⁴ 25 de noviembre de 1941.

²³⁵ 7 de diciembre de 1941.

explicación de todo lo acontecido. Cada uno de los escenarios está perfectamente representado por la música a través de danzas e instrumentos autóctonos.

Instrumentación: Falta completar la instrumentación de algunos números

Materiales conservados: completos.

Observaciones: A través de un artículo aparecido en *Dígame* el 9 de marzo de 1943 se hace referencia al acto de lectura ante un grupo de periodistas y autores, así como en una breve reseña del diario *Levante*²³⁶ se menciona su finalización por parte del compositor.

El Micalet de la Seu

Género: Revista-fantasia valenciana, presentada por los autores como “espectacular producción valenciana a ritmo de revista moderna y trepidante”.

Fecha de composición: 1947

Fecha de estreno: 27 de marzo de 1948, en el Teatro Apolo de Valencia, por la compañía de Manuel Pradas y con Pepita Huerta como primera figura. Contó con la presencia de José Iturbi entre los asistentes. Estuvo en cartel ininterrumpidamente hasta el 23 de mayo del mismo año, casi dos meses.

El acto de lectura tuvo lugar el 8 de marzo de 1948 en el Teatro Alcázar de Valencia.

Reposiciones: El 9 de junio de 1949 en el Teatro Serrano de Valencia. Para ello, los autores incluyeron números nuevos, entre ellos el dedicado al Valencia C.F. tras ganar el campeonato de Copa en el que fue sustituido el equipo masculino por otro femenino.

Libreto: José Peris Celda

Estructura: dos actos y treinta cuadros.

²³⁶ 7 de marzo de 1943.

Sinopsis: Una sucesión de cuadros, todos relativos a temas valencianos de diversa índole, dan pretexto para situaciones cómicas y musicales donde se ridiculiza los aspectos que en el momento afeaban la ciudad, a la vez que exalta las glorias de Valencia y sus tradiciones más queridas.

El personaje conductor es El Micalet de la Seu, que acompaña a la campana mayor (que se viste de valenciana), y ven y comentan cosas y casos. Y así empieza el desfile de cuadros y personajes, con diálogos humorísticos y tipismos a granel; las campanas, la huerta, los estraperlistas, los tranvías, los tabacos. Finaliza el primer acto con una hermosa visión de tierras de Sueca, un hermoso desfile de personajes serranescos (con su música) y con una gran figura de Serrano junto a los acordes del Himno Regional.

En el segundo acto continúan las alusiones: escenas del tren directo a Madrid, obras del ya entonces proyectado metro, bromas del gas y del agua potable, la Batalla de Flores y una exaltación a la Virgen de los Desamparados.

La música, a tono con la condición de espectáculo, es alegre y siempre inspirada. Glosa unas veces motivos populares del folklore valenciano. Otros números son ritmos de música moderna.

Instrumentación: solistas, coro y orquesta.

Materiales conservados: completos.

Extractos: Entre los números musicales se halla el cuplet coreable titulado *¡El Valencia, campeón!*, dedicado precisamente a la obtención del título de Copa. Llegó a ser tan popular que se hicieron unos pequeños panfletos con la letra para que la afición la cantara con ocasión de cada partido.

Su preludio se corresponde con un arreglo posterior, *Micalet, fantasía valenciana* para piano (conductor) y orquesta de cámara, fechada el 10 de agosto de 1955.

Crítica: Todas las críticas pertenecen a la prensa escrita local de Valencia²³⁷. Son numerosísimos los artículos aparecidos en la totalidad de estos medios entre los días 9 al 22 de mayo de 1948.

Los 4 ases

Género: zarzuela

Fecha de composición: 1948

Fecha de estreno: Sin estrenar.

Libreto: Lerena y Llabrés

Estructura: Dos actos y seis cuadros.

Sinopsis: La acción se sitúa en Madrid, aeropuerto de Barajas. Los cuatro ases hacen referencia a los cuatro personajes masculinos principales relacionados con la aviación: jefe de pilotos (Alberto), primer piloto (Carlos), Mecánico (Joaquín) y encargado de radio (Pito).

Son dos historias superpuestas. Por un lado la cómica, representada, como en otras tantas zarzuelas, por buscones, timadores o tramposos. Éstos son Don Ave, Dionisio, Doña O y su hija, Finita. El tema amoroso va arropado por los celos profesionales y el triángulo amoroso. Carlos es hermano de Blanca, la prometida de Alberto. Pero aparece una mujer por la que suspiran los dos, Margarita, y que ciega a Alberto, olvidando su promesa, y a Carlos, creándole recelo hacia su compañero. El eje central que enlaza las dos tramas y conecta a los dos grupos de personajes es Pito, llevando todo el peso de la comicidad así como de las explicaciones internas de la obra durante su desarrollo.

Instrumentación: Orquesta sinfónica. Falta acabar la orquestación.

Materiales conservados: Completos.

²³⁷ Reflejo del éxito son algunos artículos en diarios de tirada nacional, caso de *Barcelona Teatral* (1, 8 y 29 de abril, 6 y 20 de mayo de 1948), *Dígame* de Madrid (9 de marzo y 27 de abril de 1948).

¡Eh, la raspa!

Género: sainete lírico de tema valenciano.

Fecha de composición: 10 de julio de 1950

Fecha de estreno: 21 de julio de 1950, en el Teatro Alcázar, por la Compañía Lírica de Pepe Campos y el barítono Manuel Otero.

Reposiciones: El 11 de agosto del mismo año en el Teatro Apolo de Valencia, por la misma compañía.

Libreto: Enrique Beltrán.

Estructura: Dos actos y tres cuadros.

Sinopsis: Dada la ausencia del libreto, según los comentarios aparecidos en prensa, el libro de Enrique Beltrán es limpio y gracioso, plagado de situaciones de matiz eminentemente cómico aunque no falten, bien aplicadas, las notas sentimentales...²³⁸. Por su parte, la partitura es ágil, bien ambientada y eminentemente popular²³⁹.

Materiales conservados: Sólo se conservan algunos números musicales orquestados, entre ellos el famoso chotis *El Pato Mec* y el pasodoble.

Observaciones: Es su última producción dedicada al teatro lírico.

Crítica: Localizada en los medios escritos valencianos, en todos se hace referencia a la música fácil, simpática y la inspirada melodía del maestro.²⁴⁰

Tonica la del lunar

Género: Sainete en un acto

Fecha de composición: No consta.

²³⁸ *Jornada*, Valencia, 22 de julio de 1950.

²³⁹ *Las Provincias*, 22 de julio de 1950.

²⁴⁰ *Jornada* (22 de julio y 12 de agosto de 1950); *Las Provincias* (22 de julio y 12 de agosto de 1950); *Levante* (21 y 22 de julio de 1950);

Fecha de estreno: No consta.

Libreto: Alfredo Sendín Galiana.

Estructura: Un acto. Prosa en valenciano.

Sinopsis: Acción situada en la Valencia contemporánea del compositor. La historia se centra en la trapería de Filomena y Prudencio. Su hija adoptada es Tónica, llamada la del lunar por la manchita en la mejilla. Los padrastros son engañados por Elías, un falso productor de cine que se vale de esta argucia para ganar dinero y camelarse a las jovencitas con el pretexto de convertirlas en actrices. Al final, por mediación de Enrique, el novio de Tónica, se desvela el entuerto. Es una obra de costumbres, con utilización de expresiones y vocablos típicamente valencianos, que recurre a tópicos y situaciones que provocan la risa fácil del público. Dos números musicales destacan por su simpatía y chispa cómica: *El desastre del pollastre que s'el va menjar un sastre*, y *The Pon-pon*²⁴¹.

Instrumentación: Orquesta sinfónica, solistas y coro.

Materiales conservados: Completos.

La casona

Fecha de composición: no consta

Libreto: F. Miñana.

Observaciones: sólo hay una referencia a la misma en una entrevista al maestro en el diario *Informaciones de Madrid*²⁴² con motivo de la lectura de *La de la falda de céfiro*.

²⁴¹ El desastre del pollo que se lo comió un sastre y El Pon-pon.

²⁴² 27 de junio de 1945.



Libretos y libretistas

Desde que Juan Martínez Báguena compusiera su primera zarzuela, *El galán de noche*, tuvo la ocasión de colaborar con numerosos libretistas y maestros del sainete: José María Juan García, Ligorio Ferrer, Alfredo Sendín, Ligorio Ferrer, Antonio Paso, Luis Fernández de Sevilla, José Peris Celda o Maximiliano Thous... Si a ello se une el reconocimiento unánime de la crítica hacia el sentido teatral y la excelencia musical del maestro, no es de extrañar el gran éxito alcanzado por la mayoría de sus composiciones.

Lástima que se hayan perdido algunos libretos y los materiales de alguna zarzuela o sainete. No obstante, las 29 obras líricas compuestas entre 1920 y 1945 demuestran la gran capacidad creadora del maestro así como su buena acogida entre los libretistas para que musicara sus creaciones.

Luis Fernández de Sevilla (1888-1974), sevillano, escribió sobre muchas operetas, sainetes y zarzuelas, frecuentando la colaboración fundamentalmente con Anselmo Cuadrado Carreño. Juntos suministraron textos para la mayor parte de los maestros zarzueleros más im-

portantes desde 1920 hacia delante. Entre sus obras más sobresalientes destacan *La vaquerita* (Rosillo, 1924); *La prisionera* (Serrano, 1927); *La del Soto del Parral* (junto a Soutullo y Vert, 1927); *La mejor del Puerto* (Alonso, 1928); *Los claveles* (Serrano, 1929); *La cautiva* (Guridi, 1931); *Don Manolito* (Sorozábal, 1942); *Alhambra* (con F. Prada, 1940); *Golondrina de Madrid* (último trabajo de Serrano, 1944). Principalmente, Fernández de Sevilla se concentra en la comedia sentimental, casticista, con una presentación simple de los temas de la vida popular española y sus costumbres, caracteres de los cuales los compositores Torroba y Rodrigo eran claros exponentes. Su material escrito cómico es notable por su ingenio brillante, y consigue eficazmente su finalidad popular. Fue el letrista del último éxito en Madrid de Juan Martínez Bágüena, *Un beso* (1941), y del sainete lírico *La última moda* (s.d.)²⁴³.

Maximiliano Thous (1875-1947). Periodista, político, poeta, autor teatral y director cinematográfico. Maximiliano Thous fue una de las figuras más representativas e influyentes de la cultura valenciana del primer tercio del siglo XX. Junto a Serrano compuso el Himno de la Exposición (1909), a la postre Himno Regional. Además, junto con Blasco Ibáñez fue uno de los primeros intelectuales valencianos que reconocen en el espectáculo cinematográfico un medio de expresión y lo vinculan a su producción. Fue redactor y director de *La correspondencia de Valencia* y del *Correo de Valencia*. Como autor dramático alcanzó el éxito desde muy joven. Periodista culto, moderno, y notable autor dramático, Thous también se distinguió como inspirado poeta. Llegó a ser director de número del Centro de Cultura Valenciana, así como socio de mérito de todas las entidades culturales de la capital. Entre sus obras teatrales a las que han puesto música Giner, Peydró, Serrano, Lleó, Vives y Asensi, destacan *Foch en l'era*; *Les enramaes*; *A mal tiempo, buena cara*; *Moros y cristianos*; *La escalera de Jacob*; *Episodios nacionales* o *El carro del sol*. Debutó como cineasta en 1916 con un reportaje sobre *La fiesta de las muñecas*, al que sigue en 1918 *El milagro de las flores*. En 1923 crea la productora PACE (Producciones Artísticas Cinematográficas Españolas), firma bajo la que adapta cinco zarzuelas a la

²⁴³ Del que sólo conocemos de su existencia a través de la entrevista realizada al autor en Radio Mediterráneo, el 3 de agosto de 1945.

pantalla.²⁴⁴ Fue el libretista de la zarzuela *El falso pirata* (1941, también nombrada como el falso arcediano) compuesta por Martínez Bágüena.

Con **Ligorio Ferrer Baixauli** (1896-1958), Martínez Bágüena obtuvo probablemente sus dos mayores éxitos: las zarzuelas *La Caminera* (1925) y *La de la falda de Céfiro* (1942, en colaboración con Antonio Paso hijo y A. González Álvarez). Junto a él también compuso la canción patriótica titulada *La cruzada* (1939), posteriormente convertida en comedia dramática, así como *Mis dos amores* (s.d.)²⁴⁵. Fue corresponsal literario del diario Levante en Gandía y delegado de la Sociedad de Autores en la comarca de Gandía.

José María Juan García (1885-1961). Secretario General de la Sociedad Coral “El Micalet” durante varios años, y letrista de su himno, donde rayó a mayor altura fue en el campo de la lengua vernácula. En poesía festiva, obtuvo en diversas ocasiones primeros premios en los “Jocs Florals”²⁴⁶ de Lo Rat Penat, alcanzando gran popularidad la titulada *Apenes toquen les deu*²⁴⁷, que hacía referencia al “Toc de Glória”²⁴⁸. Igualmente colaboró en 1934 con *La Voç Valenciana*. Entre su copiosa labor teatral, cabe citar sus obras en un acto *¡Che, quin lio!, Carabassa m’has donat, L’amo del poble, Ales de sera, Campaneta de combregar*. Con Martínez Bágüena colaboró en *El Rey Pepet, La gramática parda, Las señoras gratis* y *Ana María o las coplas del labrador*. Según escribió Juan Martínez Bágüena,

“Soy el autor del Himno Oficial de la Feria Muestrario Internacional porque así lo quiso mi amigo inseparable José María Juan García, mi primer colaborador, el que me lanzó por el camino del arte cuando yo, entregado a mis negocios, ni pensaba en ello. No he de descubrir quién es el autor de la letra, pues que todos saben lo que significa como poeta exquisito y autor tantas veces

²⁴⁴ Instituto Valenciano de Cinematografía. Página Web.

²⁴⁵ De la que sólo hay referencias de su lectura y del anuncio de su próximo estreno por el artículo aparecido en *Deportes*, Valencia, 30 de agosto de 1948.

²⁴⁶ Los Juegos Florales del Reino de Valencia, organizados desde 1879 por Lo Rat Penat en la ciudad de Valencia, es un certamen literario de enaltecimiento de la lengua valenciana.

²⁴⁷ Apenas tocan las diez.

²⁴⁸ Toque de Gloria.

celebrado. Recordando sus premios conseguidos y sus triunfos alcanzados hay suficiente. Juan García es autor también de la letra del Himno Oficial de la Coronación de la Virgen de los Desamparados, del dedicado a la Sociedad Coral “El Micalet” y otros muchos.”²⁴⁹

José Peris Celda, autor de pluma fácil, colaboró con Juan Martínez Bágüena en diferentes ocasiones, la principal y más exitosa la revista de costumbres valencianas *El Micalet de la Seu* (1947). Autor de más de 172 obras durante los cerca de 50 años que ofreció a la vida teatral, de ellas 36 en castellano y el resto en valenciano. Muchas de sus obras llegaron a milenarias. Es el caso de *Bacora*, que llegó a las diez mil representaciones, o de *Sanatorio de Amor*, que en Montevideo alcanzó las mil quinientas²⁵⁰. Entre otros, colaboró con Ismael Merlo en la comedia *La mariposa frívola*. La prensa contemporánea lo destacaba por su *gracia fácil, fácil ingenio y versificación facilísima a flor de labio, amenidad y recursos escénicos de toda índole*²⁵¹.

Por último, otro de los grandes colaboradores de Juan Martínez Bágüena fue **José Luis Almunia**, literato y pintor, fallecido durante la Guerra Civil pocos años antes del estreno de *La enamorada del silencio* (1940, junto a Alfredo Sendín). Colaborador durante muchos años del diario *Las Provincias* y crítico de arte de *La Voz Valenciana*, se destacó

²⁴⁹ *Diario de la Feria Muestrario Internacional de Valencia*, 12 de mayo de 1946. Igualmente, en los artículos que dan la noticia de su fallecimiento, también se hace un recordatorio de su trayectoria personal: “Poeta fácil, de raigambre popular, vivió siempre vinculado a su pueblo, exaltando nuestras costumbres, impulsando su expansión. Era el juglar del siglo XX. Como amante de las fiestas de las fallas, de “Los Gloriosos”, del Corpus, Navideñas y de la Virgen de los Desamparados, deja escritas interesantes estampas costumbristas y vivas, insertas en revistas, folletos, periódicos, siendo digna de ser resaltada su labor como poeta fallero, pues son innumerables los premios alcanzados en llibrets de falla”. *Jornada*, Valencia, 17 de octubre de 1961 y *Levante*, Valencia, 18 de octubre del mismo año.

²⁵⁰ *Deportes*, Valencia, 26 de abril de 1948.

²⁵¹ *Las Provincias*, Valencia, 31 de marzo de 1948.

por su amor al arte, especialmente el pictórico²⁵² así como por sus investigaciones sobre historia del arte²⁵³.

Antonio Paso (1895-1966), hijo del prolífico escritor teatral Antonio Paso con quien colaboró en numerosas obras, fue empresario teatral, fundador de diversas compañías de revista junto a su tío Manuel Paso y guionista de cine. En dos ocasiones colaboró con Martínez Bágüena: en las zarzuelas *La de la falda de céfiro* (1942, junto a Ligorio Ferrer) y *El duende enamorado* (1942, junto a Emilio Sáez).

Otros colaboradores:

Rodolfo Guillamón en *Moraima* (1935) y *Lucciola* (1941).

Alfredo Sendín Galiana en *Tonica la del lunar* y junto a José Luis Almunia en la zarzuela *La enamorada del silencio* (1936).

Enrique Beltrán Royo en los sainetes *El chico del surtidor* (1937) y *¡Eh, la raspa!* (1950).

Ferrandis Agulló en el sainete lírico *El Galán de noche* (1921)

Morante Borrás y **Luis Sánchez Roglá** en la zarzuela *Luna en la Sierra* (1941)

Emilio Lamany y **Ángel Zapata** en la zarzuela *Tanagra* (1943)

Lerena y **Llabrés** en la zarzuela *Los cuatro ases* (1948)

Respecto de obras de las que sólo quedan referencias a través de la prensa escrita:

Hipólito Tío y **C. Monterrey** en *El paño de las camelias* (s.d.). **Pradas** en la zarzuela *El tigre* (1948)²⁵⁴

F. Miñana en *La casona* (s.d.)²⁵⁵

²⁵² *Las Provincias, Teatros*, Valencia, 25 de febrero de 1940.

²⁵³ *Las Provincias, Valencia al día*, Valencia, 24 de febrero de 1940.

²⁵⁴ En *Deportes*, Valencia, 28 de abril de 1948.

²⁵⁵ En *Informaciones*, Madrid, 27 de junio de 1945



El lenguaje musical

Ciertamente hay una gran unidad estilística entre toda la obra compositiva del maestro Martínez Bágüena hasta el definitivo declive de la zarzuela. Este hecho, marcó un claro punto de inflexión en su estilo y predilección por determinadas formas musicales más elaboradas y ambiciosas, apartadas ya de la escena lírica.

Si sus primeros años compositivos están definidos por unas obras para piano de marcado acento de salón, y unas primeras obras orquestales o bandísticas muy inspiradas en aquellas, su irrupción en el mundo de la zarzuela y el sainete supone una evolución y desarrollo de este estilo. No es difícil encontrar alusiones a algunas de aquellas obras de juventud, como la *Gran jota* que aparece en *La Caminera* con el cantable n° 10 bajo el título *Mi primera jota* o la utilización de determinados temas o fragmentos de aquellas, caso de los distintos motivos folklóricos valencianos de *La enamorada del silencio* originarios de la pieza para piano *Valenciana*.

Algo similar ocurre con sus revistas y sainetes. En ellos, lo habitual es la referencia y utilización de formas y melodías populares del momento, no siempre folklóricas. Valses, pasodobles, chotis, fox-trot...

todas ellas formas musicales que abundan entre sus primeras composiciones para piano. No cabe duda de que ello, además de hacerlos más próximos al público, contribuye a darle a la obra un dinamismo y vivacidad propio de una escena que siempre busca la gracia y la risa. Claros exponentes son *El Rey Pepet*, *La gramática parda* y, por supuesto, *El Micalet de la Sen*.

Estas diferencias formales, también se traducen en la orquestación y textura de las partituras. Pero también era un gran condicionante la escasez de medios económicos para la puesta en escena obligando, en no pocas veces, a recortar la instrumentación. Es más. En pocos casos se tenía la suerte de poder contar con algún músico profesional de la Banda Municipal de Valencia o del Conservatorio. La mayor parte de las veces, los músicos no eran profesionales. De ahí que el papel del pianista concertador fuera tan primordial, llegando a ser imprescindible en la representación.

Por todas estas razones, a excepción de las zarzuelas grandes del maestro que ya contaron con un razonable presupuesto para la puesta en escena²⁵⁶, la orquestación no ofrece grandes dificultades ni complicaciones. El carácter folklórico, la necesidad de unas melodías claras, definidas y asequibles para el público, así como la utilización de otras formas más modernas como el fox o el chotis, obligaban a instrumentaciones con cierta chispa, brillantes, donde primara la melodía, ligeras y sin esas orquestaciones wagnerianas o rusas que estaban en boga en el primer tercio del siglo XX. La ausencia de polifonía, la duplicación del cantable por la cuerda o el viento y la utilización de los instrumentos de registro grave para la rítmica son caracteres propios de sus instrumentaciones líricas.

El propio compositor reconocía en las distintas entrevistas que, en el planteamiento previo a escribir, siempre buscaba la frescura de la melodía que debía primar sobre todo, el arraigo español y, por su-

²⁵⁶ Caso de *La enamorada del silencio*, *La de la falda de céfiro*, *Moraima*, *La caminera* o *Un beso*.

puesto, la ligereza y dinamismo de la orquestación. Y no cabe duda que a ello contribuyó enormemente la gran inspiración del maestro.²⁵⁷

Otro aspecto muy destacable de Martínez Bágüena era su facilidad para la asimilación del texto y métrica de los distintos libretos para adaptarles la música de los cantables. El propio Luis Fernández de Sevilla le reconoció que había colaborado con muchos y los mejores compositores, pero que nunca nadie había respetado completamente sus versos. Cariñosamente, Martínez Bágüena le respondió *es que tus versos tienen música*. Es admirable, como ejemplo, la adaptación musical en los cantables de *La enamorada del silencio*, donde el texto no responde a una métrica uniforme ni los versos a estructuras cuadradas o paritarias. Sin embargo, el maestro consigue componer una partitura en la que la ausencia de rima en el texto la suple la rima musical con frases bien estructuradas generalmente a 4 compases y métrica regular.

Su música posee una gracia inigualable. Traducir musicalmente textos dirigidos a provocar la risa nunca es tarea fácil. Martínez Bágüena lo consigue admirablemente. Su carácter abierto, extrovertido, *socarrón*²⁵⁸, muy valenciano por otra parte, era un buen aliado para este género música. Pero también lo es su inspiración y su facilidad para la asimilación de las formas musicales más apropiadas para esos propósitos. Juan Martínez Bágüena componía tal y como hablaba, tal y como era. Sus zarzuelas nos muestran una personalidad amable, simpática, vibrante e inquieta, algo soñadora. Sus revistas y sainetes, la vertiente más divertida y jovial de su personalidad. No hace falta saber la letra para adivinar fácilmente lo que dice la música y reírse con ella. De ahí los continuos halagos de los libretistas y críticos contemporáneos suyos. La espontaneidad y el recurso a giros melódicos e instrumentales inesperados propició que, en no pocos casos, se reconociera que la música estaba por encima del libreto.²⁵⁹

²⁵⁷ Ya en apartados anteriores nos hemos referido a la famosa lectura por teléfono de *El duende enamorado*. Véase la ficha de esta zarzuela en el capítulo 6.

²⁵⁸ Expresión valenciana que hace referencia al carácter burlón hacia uno mismo y hacia lo que nos rodea sin ningún tipo de maldad, sólo con el fin de la diversión.

²⁵⁹ Caso de *La Voz Valenciana*, 14 de mayo de 1921, en referencia a *El galán de noche*, de Ferrandis Agulló.

Es probablemente la crítica y la prensa del momento la que nos puede ofrecer la visión más fresca y directa de su lenguaje musical.

“Tiene todas las características de la clásica zarzuela española, y con ello está hecho el mejor elogio que de la obra puede hacerse.

Mascarilla”²⁶⁰

“Martínez Báguena es un músico inteligente que sabe utilizar los resortes orquestales para el desarrollo de los temas, uniendo a ello una personalidad propia y definida, una inspiración magnífica y delicada, y una valentía que destaca sobre el pentagrama en el momento preciso para arrancar la ovación deseada. Añádase la exacta utilización de los momentos líricos que el libretista le ofreciera, sin forzar situaciones, y se tendrá, con las palabras expuestas, la razón del éxito resonante de *La Caminera*.

V. LL. P.”²⁶¹

“En *La Caminera*, los números musicales tienen la característica de llegar enseguida al público; éste recibe las claras y finas melodías con la efusión del que encuentra música comprensible, de gratos giros y de oportunos efectos de claroscuro. Martínez Báguena no es difuso.; y además encuentra la orientación que eleva su inspiración por los caminos que conducen hasta los Caballero o los Serrano. No le ha seducido el éxito más fácil del cuplé canalla o del tango brasileño. Esto ya es un buen inicio y permite esperar que Martínez Báguena escriba obras de mayor empuje todavía.²⁶²

Tiene algo que no pudo darle ni su maestro ni nadie: el sentido de la melodía, la gracia de la melodía que es don natural y di-

²⁶⁰ *Mercantil valenciano*, 25 de marzo de 1936, y *Diario Gráfico* de Barcelona, 27 de marzo de 1936.

²⁶¹ *El Pueblo*, 25 de marzo de 1936.

²⁶² *Las Provincias*, 26 de marzo de 1936.

vino. Y con esto está hecho el elogio de su arte claro, emotivo, dulce, sin dejar de ser intenso y enérgico y lleno de luz y de claridad.

Jorge de la Cueva”²⁶³

²⁶³ *Ya*, Madrid, 2 de julio de 1949.

Tipología vocal y principales cantantes

Considerada en conjunto toda la obra lírica de Juan Martínez Báguena, la tipología vocal responde a unos patrones uniformes y definidos. Desde la base constante de la participación de una tiple, una tiple cómica, un tenor, un tenor cómico, y un barítono, los números de sus obras ofrecen distintas variaciones en función de la trama y de las posibilidades del libreto.²⁶⁴

Uno de los caracteres esenciales del teatro lírico de Juan Martínez Báguena es la omnipresencia de escenas cómicas, incluso en zarzuelas de trasfondo dramático. De ahí la constante presencia de la tiple cómica y del tenor cómico, cuando no llegaba incluso a duplicar a alguno de ellos por exigencias del guión, como es el caso de *La enamorada del silencio* con dos tenores cómicos en los papeles de Vorín y Don Futraque.

²⁶⁴ En la primera obra en la que alcanzó el éxito, la revista *El Rey Pepet*, figura el siguiente reparto vocal: Tiple: María Luisa Bernay; Tiple cómica: Pilar Martí; Tenor: Ernesto Bru; Tenor cómico: Julio Espí; Vedette: Luisita Wieden

Por su parte, sus revistas incluyen gran cantidad de números con variados y distintos papeles, por lo que era obligado que cada uno de los artistas representara más de uno dentro de sus características vocales. En ellos, lógicamente, el mayor protagonismo corresponde a los actores y cantantes cómicos, no por ello de menor calidad, en cuanto que además de cantar y actuar, se les exigía saber bailar. Schottis, Fox-trots, o boleros caricaturizados entre otros muchos pasos de baile, eran una constante prueba para los intérpretes.

El éxito de una zarzuela o sainete también dependía en gran medida de los cantantes incorporados a la compañía. Juan Martínez Báguena tuvo la merecida e indudable suerte de poder contar con figuras de primer nivel, tanto en lo que respecta a los empresarios como a las figuras integrantes de las compañías teatrales. En especial los barítonos Marcos Redondo (*La Caminera*), Antonio Medio (*La de la falda de céfiro*) y Antón Navarro (*La de la falda de céfiro* y *Un beso*). Su participación exigía la incorporación a la zarzuela o sainete de alguna romanza para barítono y de algún dúo de éste con la tiple principal, otorgándole la mayor parte de las veces el protagonismo en perjuicio del tenor.²⁶⁵

El abanico vocal, pues, es completo. Si ya en las críticas se le atribuía a Juan Martínez Báguena una gran capacidad creadora, llegando en ocasiones a partituras excesivamente profusas en números y en orquestación, no podía ser menos en cuanto a la utilización de las distintas tesituras vocales para dar vida a los distintos protagonistas del libreto. Desde *La Caminera* (1936) hasta su último gran éxito *Un beso* (1948) cada uno de los personajes principales se corresponde con un tipo vocal, tratado con maestría para su lucimiento. La fluidez melódica y su raigambre popular junto al perfecto conocimiento de Martínez Báguena de las posibilidades vocales de cada tesitura de voz permiten comprender el éxito alcanzado por todos sus números. Juan Martínez Báguena, en consonancia con su personalidad y carácter, no sólo buscaba su propio lucimiento, sino el de los cantantes que interpretaban

²⁶⁵ Un buen ejemplo de ello es *La Caminera*, con las romanzas de tiple (primer acto), barítono (segundo acto), así como el dúo de estos dos (segundo acto).

sus obras. Muy probablemente fue ésta, unida al libreto, la razón de su éxito.²⁶⁶

El barítono Marcos Redondo²⁶⁷ fue el primer afamado cantante con quien trabajó Juan Martínez Bágüena. Fue con motivo del estreno en 1936 de *La Caminera* en el Teatro Apolo de Valencia.²⁶⁸ Y la ocasión no pudo ser más fructífera. A las puertas de la Guerra Civil, la lírica zarzuelística ya había comenzado su decadencia, y, en consecuencia, se recurría a figuras de primer nivel para acaparar la atención del público:

“Y éste es el caso del divo (nunca mejor aplicado el barbarismo) Marcos Redondo. Es él quien interesa y a él van a ver, sin mirar

²⁶⁶ A esto ya apuntan las distintas críticas de su primera obra lírica estrenada, *El galán de noche* (1921), donde se destaca la buena calidad de la música pero se ataca duramente al libreto. Incluso, como recogen las crónicas, los números musicales fueron en su mayoría repetidos, en contra de la apatía del público hacia el texto del libreto. *La voz valenciana*, 14 de mayo de 1921.

²⁶⁷ Redondo Valencia (Marcos). Cantante español, nació en Pozoblanco (Córdoba) el 24 de noviembre de 1893 y murió en Barcelona el 17 de julio de 1976. Huérfano de padre a los pocos años de edad, a los 19 años, recomendado por Tomás Bretón, consiguió ingresar en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. En 1917 fue destinado a cumplir el servicio militar en Manresa, donde pronto se hizo popular interviniendo en diversas actividades musicales. En 1919 se dio a conocer en el Teatro Real de Madrid, con *La Traviata* de Verdi. Al cabo de unos meses se trasladó a Milán para perfeccionar sus estudios con el maestro Bettonelli. En Monza (Italia) interpretó *La Forza del Destino* (1920); después continuaría su carrera triunfal por Italia y América. A finales de 1923 regresó a España y cumplió una temporada de opera en el Liceo de Barcelona y en el teatro Tívoli de dicha ciudad; y después en Fiume (Italia). Seducido por el mundo de la Zarzuela, actuó en las primeras obras del género, considerando que se trataba de una experiencia transitoria. En realidad no fue así, y en la zarzuela habría de desenvolverse su futuro. Durante la guerra permaneció en la zona republicana, donde continuó actuando. Al término de la contienda trabajó en diversos países hispanoamericanos. Su última actuación tendría lugar el 13 de febrero de 1970 en Santa Cruz de Tenerife. Andaluz de nacimiento, criado en La Mancha y aclimatado en Cataluña, fue en su época el barítono más popular de la península. Había recibido la Gran Cruz de Isabel la Católica, la Medalla del Trabajo y la Medalla de la Cruz Roja, entre otras condecoraciones.- R.V.T. Enciclopedia Espasa

²⁶⁸ El reparto fue el siguiente: Tiple: Conchita Bañuls; Tiple cómica: Enriqueta Conti; Tenor: Esteban Guijarro; Tenor cómico: Ramón Cebriá

siquiera qué zarzuela canta. ¿Para qué? Basta con eso: con que cante el divo. Y así se explica que con un cartel formado por Molinos de viento y El cantar del arriero, se llene a rebosar la sala amplia del Apolo.

Quedamos, pues, en que el público de ahora va a ver a Vilches y a Margarita Xirgu y acude a oír a Angelillo, a Marcos Redondo. Esto es: va al teatro por los artistas cuando le interesan los artistas; y acude al espectáculo a ver la obra cuando es la obra lo único que puede interesarle²⁶⁹.

José María de la Torre²⁷⁰

Desaparecido Sagi-Barba, Marcos Redondo es considerado su más que digno sucesor. Además de sus excepcionales dotes artísticas, poseía un temperamento entusiasta por su arte, entregándose total y francamente desde el momento mismo de su aparición en escena²⁷¹. Además, en el terreno particular, hacía gala de ser un hombre campesino, comunicativo y de una simpatía contagiosa²⁷².

Durante la Guerra Civil y en los primeros años de Posguerra, Juan Martínez Bágüena sólo estrenó dos obras: *El chico del surtidor* (1937) y *La enamorada del silencio* (1940), sin contar la pequeña comedia de exaltación patriótica *La cruzada* (1940). En todas ellas la estrechez económica se dejó notar en los repartos, contando únicamente con cantantes locales que en algún caso habían adquirido ya cierta fama, caso de la soprano Angelita Martínez en *La enamorada del silencio*.²⁷³

La participación del aclamado barítono Antonio Medio en el estreno y posteriores representaciones de *La de la falda de céfiro* (1945)²⁷⁴ en Ma-

²⁶⁹ A fin de cuentas, es lo mismo que está ocurriendo actualmente con la música clásica.

²⁷⁰ *Mercantil Valenciano*, Valencia, 22 de marzo de 1936.

²⁷¹ *El Pueblo*, Valencia, 25 de marzo de 1936. Firma V. LL. P.

²⁷² *Las Provincias*, Valencia, 27 de marzo de 1936. Firma Palique.

²⁷³ Tiple: Angelita Martínez; Tiple cómica: Charito Leonís; Tenor: Miguel González Bodega; Tenor cómico: Pedro Segura y Ramón García.

²⁷⁴ Reparto: Tiple: Carmen de la Puente (en Madrid); Pepita Embil (en Barcelona y resto de España); Tiple cómica: Luisita Solá y Carmen Andrés; Tenor cómico: Eladio Cuevas; Barítono: Antonio Medio

drid constituyó el espaldarazo definitivo en la carrera de Juan Martínez Báguena así como su emparejamiento en todos los titulares de la prensa teatral.

Ya se venía anunciando su participación meses antes del estreno²⁷⁵. Pero su incorporación definitiva a la Compañía de la Zarzuela, dirigida por el empresario Pedro Vilches, supuso poner la guinda a una formación ya de por sí plagada de grandes intérpretes²⁷⁶.

Numerosos artículos, reportajes y críticas en los días circundantes al estreno referidos a los distintos intérpretes de la zarzuela²⁷⁷ ya pregonaban el éxito de la representación.

Antonio Medio, gijonés, era considerado por los críticos el maestro de maestros en el género lírico nacional por esos años²⁷⁸, buen actor, siempre entregado y dueño de una contagiosa simpatía²⁷⁹, sobre todo a raíz de su éxito con el estreno en el Teatro Calderón de Madrid de *Blake el payaso* en 1942, la que llegaría a ser su zarzuela más emblemática. Sería la figura masculina de referencia en la lírica española de los años 40 y 50.

Por su parte, a Carmen de la Puente se le reconocen facultades de triple de alta escuela y de actriz consumada²⁸⁰, de voz cálida, brillante, voluminosa, que es un regalo para el tímpano²⁸¹. A Pepita Embil²⁸², las

²⁷⁵ *Marca*, Madrid, 23 de junio de 1945.

²⁷⁶ Y así se la reconoce como la primera compañía lírica española del momento (*La Vanguardia*, Barcelona, 31 de agosto de 1945).

²⁷⁷ Prensa madrileña del 18 al 27 de julio de 1945.

²⁷⁸ *Informaciones*, Madrid, 18 de julio de 1945.

²⁷⁹ *Arriba*, Madrid, 17 de julio de 1945.

²⁸⁰ *Diario Madrid*, Madrid, 18 de julio de 1945.

²⁸¹ *Dígame*, Madrid, 24 de julio de 1945.

²⁸² Madre de Plácido Domingo. La getariarra Pepita Embil interpretó obras de Sorozabal, Massenet, Padre Donosti, Gounod, Puccini, Lehar, Moreno Torroba, Leo Bard, Palmerín, María Greever y Ernesto Lecuona. Y en todas ellas se manifestó con sus grandes condiciones de cantante. Con una fácil ejecución y un gusto exquisito. Tan espléndida actuación, forzosamente había de conquistar al selecto público que llenó las salas en las que actuaba. Y éste no escatimó el premio de su aplauso rendido. Porque Pepita Embil fue, en su género, la artista mimada de México, después de haber cantado en el coro del Gobierno Vasco, Eresoinka, de 1937 a 1939. Este es, sin duda, el resultado del esfuerzo por ella

críticas también la catalogan como una de las grandes figuras de la lírica, de hermosa voz, largos alientos, admirable apianar y brillantes notas tenidas²⁸³.

El siguiente gran éxito de Juan Martínez Báguena vino marcado por los mismos patrones que pero en un ámbito más local, Valencia, aunque con indudables repercusiones nacionales.

Al igual que para para *La de la falda de céfiro*, la representación de *El Micalet de la Seu* (1948) por la compañía formada por el empresario Miguel Gómez no reparó en gastos.²⁸⁴

El Micalet de la Seu es presentado como una espectacular producción valenciana a ritmo de revista moderna y trepidante²⁸⁵. Pepita Huerta llegó a ser una de las vedettes más reconocidas a nivel nacional. Iniciada en el teatro y la zarzuela por su hermana conchita, debutó con la zarzuela *Jugar con fuego*²⁸⁶, estrenando posteriormente numerosas zarzuelas, revistas y operetas. Su arte la llevó también a actuar en los escenarios de Portugal, Bélgica, Italia y América.²⁸⁷

Es también en 1948 cuando Juan Martínez Báguena tuvo la oportunidad de conocer y contar con el joven barítono Antón Navarro para el reestreno de *La de la falda de céfiro*. La ocasión tuvo carácter de

desarrollado desde que inició sus estudios de solfeo y piano en la bella Easo donostiarra. Pepita tuvo una sólida formación artística. Sus estudios de canto efectuados más tarde en París, con la profesora armenia Mlle. Babaian y sus actuaciones en Bélgica, Holanda e Inglaterra, le prepararon para ir cosechando todos esos éxitos alcanzados desde que debutara en el teatro, en 1939, cantando zarzuelas y operetas. Y el que tuviera también en su repertorio varias óperas, nos da idea exacta de su educación musical.

²⁸³ *Las Provincias*, Valencia, 6 de octubre de 1945.

²⁸⁴ El montaje superó las ciento cincuenta mil pesetas además de estar integrada la compañía por todas las primeras figuras del teatro valenciano, como Maruja Villalarty, María Teresa Villeta y Sefi Villeta, Manuel P. Cebral, destacando la vedette Pepita Huerta.

²⁸⁵ *Levante*, Valencia, 25 de marzo de 1948.

²⁸⁶ Libreto de Ventura de la Vega y música de Asenjo Barbieri.

²⁸⁷ Datos extraídos de un artículo autobiográfico en *Barcelona Teatral*, Barcelona, 20 de mayo d 1948.

acontecimiento en cuanto supuso la revelación de Antón Navarro como una gran figura de la lírica.²⁸⁸

Con posterioridad, Juan Martínez Bágüena apadrinará, en cierto modo, la carrera de este barítono al aceptar la dirección artística de la compañía “Los Astros Líricos” creada por el propio Antón Navarro, y que posteriormente cambiaría de nombre para llamarse “Gran Compañía Lírica Antón Navarro”, en justa medida a la fama que le seguía. Esta compañía puso en cartel, además de *La de la falda de céfiro*, *Un beso*, libro de Fernández de Sevilla, cuyo estreno tuvo lugar en el Teatro Principal de Valencia el 30 de marzo de 1949.²⁸⁹

²⁸⁸ *Barcelona Teatral*, Barcelona, 8 de julio de 1948. En este artículo, el propio Martínez Bágüena relata: “Puede afirmarse, sin eufemismos, que la presentación del barítono Antón Navarro ha sido una verdadera revelación, ya que no es fácil encontrar un cantante que, además de una gran modestia (cualidad de los grandes artistas) posea, junto a una extensa y bien timbrada voz, un elegante fraseo y una seguridad y aplomo escénicos propios de un consumado actor.”

²⁸⁹ Los componentes principales de la compañía fueron Pilarín Álvarez Bañuls, Pepita Huerta, Ana María León, Salvador Castelló, Fernando Bañó, Felipe Millán, Antón Navarro, Manolo Pradas (Dir. de escena) y Gerardo Tomás (Dir. Musical)

El lenguaje sinfónico de Juan Martínez Báuena

Juan Martínez Báuena, desde sus principios, fue un músico intuitivo. Aunque sus estudios musicales los comenzara a una edad algo avanzada para lo que suele considerarse habitual, ya desde un primer momento mostró una gran inquietud por las grandes agrupaciones instrumentales.

Sin embargo, su primer instrumento de trabajo era el piano. Al igual que muchos otros compositores, en él plasmaba sus improvisaciones y primigenias ideas. De ahí la frescura, originalidad y carácter improvisado de la gran mayoría de sus obras, lo que no suponía una ausencia de trabajo temático y perfeccionamiento posterior de las mismas.

Juan Martínez Báuena veía la orquesta en el piano. En él trataba de encontrar la sonoridad de aquella, sus contrastes, sus diálogos y sus contrapuntos. Se observa fácilmente por la profusión de acordes y octavas, melodías dobladas, trémolos en ambas manos, los saltos continuos en la mano izquierda, y demás recursos que traducen, claramente, esa búsqueda de la sonoridad de una orquesta o una banda.

Prácticamente la totalidad de sus obras para banda u orquesta tuvieron un germen pianístico²⁹⁰. Lo mismo ocurría para las zarzuelas²⁹¹ y para sus grandes poemas religiosos²⁹².

Su método de trabajo consistía en transcribir la parte pianística en partitura orquestal, cual si de piano solista se tratara. Arriba, obviamente, queda el viento y percusión; abajo la cuerda. De esta forma, la parte de piano hacía de base (concertador) y guía para la construcción de toda la partitura orquestal.

A partir de ahí, ¿cuál era el sonido de la orquesta o de la banda de Juan Martínez Báguena?; ¿sus contrastes y colores?; ¿qué instrumentos tenían más relevancia?

En consonancia con su personalidad, su instrumentación es poderosa. Es verdad que posee en su haber obras de indudable lirismo y delicadeza como puede ser *Idilio*, *El Gigant va de serenata* o sus obras para orquesta de cámara. Pero hablar de sus obras para banda u orquesta sinfónica, es hablar de contrastes instrumentales, buena y clara exposición temática, grandes desarrollos, clara distinción entre solistas y grupos, graves sonoros, duplicaciones instrumentales de los distintos temas, grandes finales, amplios tuttis.

Juan Martínez Báguena era un buen conocedor de la orquestación. No obstante, hay que diferenciar dos claros períodos en su evolución.

Hasta mediados del siglo XX, la práctica totalidad de su música la ocupa el piano con piezas de cierto raigambre folklórico y de salón, junto a todas sus composiciones para el teatro lírico. Al hablar de la zarzuela ya señalábamos el problema de las orquestas y de las compañías de zarzuela, integradas por músicos en su mayoría amateurs y, sobre todo, con escasos recursos y plantillas mermadas o incompletas. Esto, obviamente, es un claro obstáculo para poder desarrollar plenamente la instrumentación que cualquier compositor pudiera llevar en la cabeza. Así, las orquestaciones de Juan Martínez Báguena en este

²⁹⁰ El caso más ilustrativo es su obra para banda *Marme 1918*.

²⁹¹ Ya hemos comentado el caso de la famosa lectura por teléfono de su zarzuela *El duende enamorado* tras su viaje de vuelta de Madrid en tren.

²⁹² Tanto de *Verbum Crucis* como *Praeclarum Cálicem* se conserva una primera versión para voces y piano conductor.

período están más condicionadas por todas estas circunstancias que por su propio espíritu compositivo. A pesar de ello, *Amanecer de los mercaderes de Valencia* o el *Preludio de Un beso*, ya demuestran unos profundos conocimientos de la técnica de orquestación y de su visión de la misma.

Es a partir de la definitiva crisis del género lírico cuando Juan Martínez Báuena reorienta su quehacer compositivo hacia música “más culta”. Es entonces cuando ven la luz sus dos poemas religiosos (1965 y 1968), la definitiva orquestación de *Marne* o el resto de sus grandes obras para banda y orquesta.

Pero también es su momento de mayor madurez. Abandona la orquestación clásica al estilo romántico de sus anteriores composiciones, para adentrarse en una orquestación mucho más personal, efectista, más sincera con la expresividad buscada. Para ello tomará recursos traídos de las orquestaciones impresionistas²⁹³, contrastes tímbricos bruscos, disonancias y acordes alterados, y contraposiciones tímbricas entre cuerdas y vientos. Hasta los papeles vocales llegan a tener un carácter instrumental en muchas ocasiones. Ya no estamos ante un Juan Martínez Báuena sujeto a reglas o procedimientos preestablecidos, o condicionado por la necesaria teatralidad. Es un Juan Martínez Báuena sincero, expresivo, auténtico en pensamiento y creación, que refleja plenamente su espíritu, ya inabarcable por el piano, y únicamente susceptible de ser transmitido a través de la expresividad y grandiosidad de una orquesta o una banda por las múltiples posibilidades sonoras que ofrece.

Principales obras sinfónicas:

En lo mercat de Valencia, 1808 (1940)

Poema sinfónico concebido como intermedio orquestal de los dos actos de la zarzuela *La enamorada del silencio*, con el título *Amanecer con los mercaderes de Valencia* (nº 6 musical de la zarzuela). El poema sinfónico está basado en el grabado homónimo de Laborde.

²⁹³ Es el caso de *Verbum Crucis*.

Baix lo cel blau (1962)

Subtitulado como *Tres poemetes* para orquesta de cámara, está ambientada en la festividad del Corpus de Valencia, recreando los bailes de los *Nanos* y del *Gegant*²⁹⁴. Está seccionada en tres números: 1.- Els nanos ballen lo minué (1961); 2.- Nit vora al Xuquer. (1962); 3.- El gegant va de serenata²⁹⁵ (1950)

Palas Nacararum²⁹⁶ (s.d.)

Subtitulada por su autor como *Trisonía de Paisatges Valencians*²⁹⁷, para orquesta sinfónica. Consta de tres números: 1.-Pinedo: matinada (amanecer); 2.-Albufera: quietisme (quietud); 3.-Devesa: primaveral.

El conjunto viene a representar un fresco de la Albufera valenciana, a través de las distintas estampas típicas con las que suele representarse: el amanecer, su quietud y su bullicio primaveral o veraniego.

Al sonar el roncón (1956)

Pequeño poema musical para orquesta de cámara subtitulado *Romería asturiana* basado en un poema de Gaspar Ombuena y que musicalmente hace referencias claras al folklore de esta región. Fue estrenada por la Orquesta Ferroviaria en la Casa de los Obreros de San Vicente Ferrer²⁹⁸ el 11 de julio de 1956.

²⁹⁴ Figuras tradicionales de las danzas del Corpus Christi.

²⁹⁵ El *Gegant va de serenata* fue la primera en ser compuesta y concebida aisladamente. En su momento fue una de sus obras orquestales más conocidas e interpretada innumerables veces por la Orquesta Ferroviaria que dirigía Daniel Albir. El propio Juan Martínez Bágüena lo interpretó en directo para Radio Valencia en el programa El compositor y su música, a las 15 horas del día 14 de mayo de 1951 con motivo de una entrevista realizada por R. Zara.

²⁹⁶ *Palas Nacararum* es un vocablo púnico o griego del siglo VI a.C. utilizado en el siglo IV de nuestra era por Rufó Festo para designar a La Albufera, dada la abundancia de conchas existentes allí.

²⁹⁷ Trisonía de paisajes valencianos.

²⁹⁸ Hoy Teatro Talía.

En lo Palau de Parcent (1959)

Subtitulado como poema corto para orquesta de cámara en dos movimientos: Pavana y Minué. Basado en una poesía de Gaspar Ombuena, recrea la ciudad de Valencia en 1800, en un palacio tan emblemático como el de Parcent²⁹⁹, en plena celebración de una fiesta. La ambientación dieciochesca, nobiliaria y de alta alcurnia, es un recuerdo de la riqueza valenciana previa a la invasión napoleónica.

También fue estrenada esta obra por la Orquesta Ferroviaria de Cámara en su concierto 191 ofrecido en la Casa de los Obreros de Valencia, el 27 de enero de 1960.

Airiños (1962)

Subtitulada como Pequeña suite gallega para orquesta de cámara consta de tres números: Boda, Atardecer y Fiesta. En ella recoge el folklore gallego para adentrarse en la Galicia pastoril y campechana de principios del siglo XX.

Fue estrenada por la Orquesta Ferroviaria de Cámara el día 6 de julio de 1962 en la Casa de los Obreros de Valencia.

Suite en Fa, “Germanor” (1919)

Para orquesta de cámara con piano conductor, lo que nunca le ofrece el carácter de solista.

Una de sus primeras obras sinfónicas, esta composición fue premiada en Els Jocs Florals de 1919³⁰⁰. En este momento la obra recibe el nombre de *Suite en quatre temps, suite en fa*. Posteriormente y dada su temática, recibió el título de “*Germanor*”. Consta de cuatro tiempos: Allegretto, Andantino, Andante y Allegro.

La percusividad de un bajo marcado y sustentado sobre el tiempo en corcheas permite adivinar el recuerdo del *tabalet* (tambor), mientras el tema recuerda las figuraciones de la *dolçaina* (dulzaina).

²⁹⁹ Más si cabe cuando fue ésta la primera sede de la Sociedad Coral “El Micalet”.

³⁰⁰ Oficio n° 164, de 4 de agosto de 1919.

Marne 1918 (1918)

Versión orquestal de la misma obra original para banda.

El Micalet (1956)

Subtitulada Fantasía Valenciana, para piano y orquesta de cámara.

Se corresponde con el prelude de su afamada revista *El Micalet de la Sen*.

Destellos, impromptu andaluz

Esta pieza, originariamente escrita para piano, fue arreglada en 1962 para piano y orquesta de cámara. Posteriormente, lo fue para orquesta sinfónica en 1966. La ampliación instrumental posibilita al autor a jugar mucho más con las dinámicas y los timbres instrumentales, además de utilizar muy acertadamente los diálogos entre solista y orquesta.

El resto de las obras para orquesta se corresponden con las de pequeñas dimensiones. En su mayor parte, pertenecen a otras mayores o bien a transcripciones de piezas pianísticas. Todas ellas siguen respondiendo a criterios programáticos en su desarrollo, bien imágenes, bien escenas o bien historia.

Marcha (1922)

Mi primera jota³⁰¹ (1925)

Un beso³⁰² (1941)

Idilio (1942)

Alba en Río de Arosa (1954).

Nit estiguenca vora al Xúquer (1962)

³⁰¹ Versión orquestal del nº 10 de la zarzuela *La caminera*

³⁰² Intermedio del sainete lírico en dos actos del mismo nombre

Juan Martínez Báguena ante la prensa y la crítica. Proyección social

Son innumerables los artículos, entrevistas, anuncios de representaciones o estrenos y demás menciones en prensa y radio en el que el protagonista es directa o indirectamente Juan Martínez Báguena. Sin duda ha sido una labor encomiable la suya y la de sus familiares la de recopilar los cerca de mil artículos de prensa y transcripciones de radio, sin los cuales el conocimiento del maestro siempre sería incompleto y nunca ofrecería una justa visión de su reconocimiento social.

Son dos los períodos perfectamente definidos en su relación con los medios. En las décadas de los años 30 y 40, la popularidad de Juan Martínez Báguena estaba en su apogeo. Son los años de su dedicación exclusiva a la zarzuela, al sainete y a la revista. En los años siguientes, ya desde la consideración de “maestro” y con una fama justamente ganada, sus apariciones en los medios de comunicación vienen más referidas a su labor pedagógica como profesor y director de la Socie-

dad Coral “El Micalet”, a entrevistas de opinión y, por supuesto, a su obra camerística y sinfónica, una vez casi desaparecidas de los escenarios las representaciones líricas.

Los primeros artículos que podemos encontrar ya aparecen en la década de 1910. En concreto los referidos a sus primeros estrenos por la Banda Municipal de Valencia: el de la *Marcha Española* cuando apenas tenía 19 años,³⁰³ el de la Suite Hesperia³⁰⁴ y una entrevista a doble página³⁰⁵ en la que ya se alaban sus cualidades y proyección, cuando aún todavía era un compositor muy novel.

Poco después haría su primera incursión en el mundo de la zarzuela con no demasiado buen pie. Se trataba del estreno de *El Galán de Noche*, libreto de Ferrandis Agulló y que no duró en cartel más que la representación de su estreno.³⁰⁶

Una de sus composiciones que más trascendencia reportó en los medios fue el estreno del *Himno Oficial de la Sociedad Coral “El Micalet”* el 4 de febrero de 1934 y que fue ampliamente cubierto por la prensa los días 6 y 7 del mismo mes³⁰⁷. En todos ellos la crítica es unánime, calificando la obra como una grandiosa página musical que consagra al maestro como uno de lo más inspirados compositores valencianos, situándolo en primera fila entre los autores de la época.

En los años posteriores al estreno de *El Galán de Noche* completó su formación y compuso un pequeño número de zarzuelas y sainetes. Entre ellas, la que sería su primer gran éxito en Valencia, *El Rey Pepet*.

³⁰³ *La Correspondencia de Valencia*, 26 de agosto de 1916.

³⁰⁴ *El Pueblo*, 6 de octubre de 1919.

³⁰⁵ *La voz valenciana*, 28 de septiembre de 1919. Entrevista de F. Martínez-Miñana.

³⁰⁶ *La Voz Valenciana*, 14 de mayo de 1921. El artículo ofrece una crítica bastante dura al libreto y a su ambientación, calificándola de antigua además de profusa en nerviosidades, extremismos y devaneos líricos. Todo lo contrario que respecto de la partitura, a la cual ensalzaba por su riqueza melódica y cuidada orquestación. Posteriormente, en una entrevista publicada por *Las Provincias*, el 14 octubre de 1945, Juan Martínez reconocería que “me dio tanto respeto el pateo que, aún cuando no fue conmigo, tomé un pánico atroz y estuve diez años sin aparecer por un teatro ni como espectador.”

³⁰⁷ *La Correspondencia de Valencia*, *Las Provincias*, *La Voz Valenciana*, *Diario Valenciano*, *El Mercantil Valenciano*, y *El Pueblo*.

Desde su estreno comenzó una larga carrera de éxitos que le llevó a estrenar numerosas zarzuelas y revistas, obteniendo un amplio reconocimiento del público, y lo que es más importante, de la crítica y la prensa.

Basta citar una breve relación del número de artículos de prensa de que disponemos³⁰⁸ dedicados a sus obras líricas, principalmente de las que más fama le otorgaron, para reconocer su trascendencia: *La Caminera* (15), *La enamorada del silencio* (8), *La de la falda de Céfito* (100), *Un beso* (40) y *El Micalet de la Seu* (45).

Ya en los primeros artículos se alaba su técnica y creatividad. En las críticas a *La Caminera* encontramos calificativos como

“Tiene todas las características de la clásica zarzuela española, y con ello está hecho el mejor elogio que de la obra puede hacerse.

Mascarilla”³⁰⁹

“Martínez Bágüena es un músico inteligente que sabe utilizar los resortes orquestales para el desarrollo de los temas, uniendo a ello una personalidad propia y definida, una inspiración magnífica y delicada, y una valentía que destaca sobre el pentagrama en el momento preciso para arrancar la ovación deseada.

Añádase la exacta utilización de los momentos líricos que el libretista le ofreciera, sin forzar situaciones, y se tendrá, con las palabras expuestas, la razón del éxito resonante de *La Caminera*.

V. LL. P.”³¹⁰

“En *La Caminera*, los números musicales tienen la característica de llegar enseguida al público; (...) Martínez Bágüena no es difuso; y además encuentra la orientación que eleva su inspiración

³⁰⁸ Gracias a la labor de los hijos del maestro.

³⁰⁹ *Mercantil Valenciano*, 25 de marzo de 1936, y *Diario Gráfico de Barcelona*, 27 de marzo de 1936.

³¹⁰ *El Pueblo*, 25 de marzo de 1936.

por los caminos que conducen hasta los Caballero o los Serano.”³¹¹

A continuación estrenó *La Enamorada del Silencio* (1936) y *El Chico del Surtidor* (18 de diciembre de 1937), pero el ambiente prebélico en la primera y la plena Guerra Civil en la segunda impidieron que llegaran a tener una verdadera trascendencia en los escenarios. Posteriormente serían reestrenadas en la década de los 40, y ahí sí, tendrían una fer-viente acogida.³¹²

Acabada la Guerra Civil, la vida social fue normalizándose, aunque obviamente sumida en una innegable carestía. Y también lo fue la vida teatral. En 1939 estrenó su primer gran éxito a nivel nacional: *La de la Falda de Céfito*. Para entonces, Juan Martínez Báguena, de 43 años, ya era un compositor popular y digno de figurar no sólo en las críticas teatrales sino también en las páginas de sociedad.³¹³

Son numerosos los artículos monográficos dedicados a su figura. En ellos no sólo realiza un recorrido por su vida musical, también es interrogado acerca de la salud de la zarzuela³¹⁴, sus observaciones al respecto, sus obras y próximos estrenos.³¹⁵

³¹¹ *Las Provincias*, 26 de marzo de 1936.

³¹² Respecto de la *Enamorada del Silencio* es interesante poder contemplar las variaciones en el libreto anterior a la Guerra Civil y el posterior, este último mucho más mermado en cuanto ya tuvo que pasar la censura.

³¹³ Así aparecen columnas como la que relata el bautizo de su hijo, Juan Martínez Espín; su presencia en las corridas de toros³¹³; o la boda de su hija, Soledad³¹³.

³¹⁴ Es muy interesante constatar que en los años 30 y 40 defiende la pervivencia de la zarzuela y su buena salud. Todo lo contrario que en las entrevistas de los años 50, en los que ya se resigna al fatalismo y, eso sí, defiende a ultranza a los compositores valencianos y el necesario apoyo institucional, que él consideraba realmente escaso, para que pudieran difundir su labor y ser reconocidos como maestros.

³¹⁵ *Dígame* (16 de septiembre de 1941); *Programa de espectáculos* de Valencia (semana del 27 de diciembre al 2 de enero de 1944); *Informaciones* de Madrid (27 de junio de 1945); *Gol* de Madrid (24 de junio de 1945); *Deportes* de Valencia (6 de agosto de 1945); *Las Provincias* de Valencia (14 de octubre de 1945); *Deportes* de Valencia (26 de abril de 1948).

Hasta la más pequeña anécdota era referida en la prensa escrita, como la famosa lectura por teléfono citada respecto de *El duende enamorado*.
316

No fueron tampoco escasas sus apariciones ante los micrófonos radiofónicos. Disponemos de algunas de ellas transcritas. Lo más destacable y digno de resaltar en ellas es su valor intrínseco. En ellas se nos muestra Juan Martínez Bágüena tal cual era: amable, educado, caballero y, sobre todo, con unas grandes dosis de humor y “socarronería”³¹⁷, una palabra que define tan bien el humor típico valenciano. Además de mostrar el estilo de la radio de entonces, sirven estos ejemplos para hacer notar la gran labor de difusión de la música autóctona que las principales emisoras capitalinas realizaban, en especial Radio Nacional de España, Radio Mediterráneo y Radio Valencia.³¹⁸ En estas entrevistas, era frecuente que Martínez Bágüena interpretara alguna de sus celebradísimas páginas musicales al piano u ofreciera en primicia algún fragmento de un próximo estreno.³¹⁹

La de la Falda de Céfiro, libreto del gandiense Ligorio Ferrer Baixauli, supone su consagración definitiva. Obra que se presenta como la segunda parte o continuación de *La revoltosa* de Ruperto Chapí. Los 100 artículos de prensa recopilados que a ella se refieren atestiguan su enorme trascendencia dentro del panorama lírico español, precisamente en una época en la que el declive era más que manifiesto.

³¹⁶ *Dígame* de Valencia (25 de noviembre de 1941, y *Barcelona Teatral*, domingo 7 de diciembre de 1941).

³¹⁷ El término valenciano “Socarró” hace referencia a un humor sincero, burlón, sin malicia, despreocupado y sátiro tanto hacia uno mismo como hacia el que se tiene enfrente.

³¹⁸ A ellas nos referimos en el apartado dedicado a la música en Valencia en el siglo XX, destacando esta importante labor y cómo en sus archivos aún se encuentran joyas por descubrir, incluyendo interpretaciones en vivo y en directo ante los micrófonos de los estudios de radio por los principales compositores e intérpretes de estos años.

³¹⁹ 9 de mayo de 1942, Radio Mediterráneo, con Coello; 3 de agosto de 1945, Radio Mediterráneo, programa *Revista de Teatros*, con Coello; 29 de abril de 1946, Radio Mediterráneo; 14 de mayo de 1951, Radio Valencia, programa *El compositor y su música*; 9 de septiembre de 1952, Radio Nacional de España, con Justo de Ávila; o 28 de enero de 1960, Radio Nacional de España, con Daniel de Nueda.

Desde la prensa y la crítica, *La de la falda de céfiro* fue la crónica de un éxito anunciado. Ya simplemente su lectura³²⁰ en el Teatro Calderón de Madrid presagiaba el éxito y así lo recogen las líneas de la época.

“Valencia, tierra de artistas, envía a Madrid a dos jóvenes, pero ya destacados autores, a los que todo hace creer aguarda el éxito. Por lo menos, en el mundillo teatral no se habla de otra cosa que del próximo estreno en el Teatro de la Zarzuela del sainete *La de la falda de céfiro*, partitura de Juan Martínez Bágüena y libreto de Ligorio Ferrer, en colaboración con Antonio Paso y González Álvarez.

Agramonte”³²¹

“-¡Qué éxito, chico!, ¡Qué éxito, chico!

-¿Cuál?

-El de *La falda de céfiro*.

-¿Pero es que se ha estrenado ya?

-¡No, hombre, no! Me refiero al éxito alcanzado en su lectura.

-(...)

-¿La música?

-¡Oh! La música es algo que va a dar mucho que hablar. La música es del discípulo predilecto del maestro Serrano.

-¿Se llama?

³²⁰ El acto de la lectura era realmente importante. De él se dilucidaba si el empresario en cuestión se decidía definitivamente a poner en cartel la obra y en qué escenario. En presencia del empresario, de los propios autores, de los solistas principales y, generalmente, algún amigo muy cercano de alguno de ellos, se procedía a interpretar ligeramente toda la partitura con cantables y partes habladas. No había orquesta, por lo que se repetía al piano. En el caso que nos ocupa, era el propio Juan Martínez Bágüena quien se sentaba al piano e interpretaba todos los números musicales. En alguna ocasión, cuando se predecía un éxito, como es éste de *La de la falda de céfiro*, en la lectura se propiciaba la presencia de la prensa. Era el medio idóneo para poner ya en antecedentes al público.

³²¹ *Informaciones* de Madrid, 27 de junio de 1945.

-Apunta. Un compositor novel³²² que tiene un sentido enorme de lo que es la música teatral; mejor dicho, de la teatralidad de la música. ¿Estamos?

-Buena alta hace si es así.

-Pues lo es y no exagero. Con decirte que al terminar de ejecutar la partitura, y sobre todo, el dúo de tiple y barítono, se levantaron de sus sillas como por un resorte Medio y Vilches para abrazar al gran compositor valenciano, está todo dicho.

-Entonces has tenido la suerte de asistir a las primicias de un gran acontecimiento.

-No te olvides de lo que te digo: va a ser un acontecimiento. En el concierto estelar va a aparecer un nuevo astro de la música. ¡Al tiempo!”³²³

Estos artículos suponen la consagración de Martínez Bágüena. La compañía de Eladio Cuevas era de las más importantes de la época. Por no citar al barítono Antonio Medio, auténtico lujo para las representaciones líricas. Pero también es interesante destacar cómo, para darle aún más importancia y trascendencia, catalogan a Juan Martínez Bágüena como alumno o como heredero directo de Serrano³²⁴, cuando no de Chapí, quizá más lógico por la temática de la obra³²⁵.

La de la falda de céfiro se estrenó el 17 de julio de 1945 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. El éxito no pudo ser más abrumador, no sólo en cuanto a la crítica ortodoxa de la obra, libreto y partitura, sino en cuanto que se la llegó a considerar casi como punto de inflexión en un “deseado” renacer del género lírico. Son numerosos los artículos que apuntan en esta dirección.

³²² Llama la atención lo de novel cuando ya llevaba 20 años escribiendo zarzuelas y rondaba los 50 años de edad.

³²³ *Gol*, diario deportivo de Madrid, 24 de junio de 1945.

³²⁴ Además del artículo transcrito, también se le reconoce así en otros muchos, caso de *Marca*, Madrid, 23 de junio de 1945

³²⁵ *Informaciones* de Madrid, 18 de julio e 1945, Hoja del Lunes, Madrid, 23 de julio de 1945.

“Aplaudimos sin reserva la clara tendencia de algunos autores a buscar la resurrección del género chico por el camino del sainete lírico. (...). Conste, pues, para nosotros, que *La de la falda de céfiro*, con todas sus reminiscencias de escenas y tipos, de dúos y romanzas, con las joyas del repertorio, es un noble intento de resurrección saineteril..(...)

El señor Martínez Báuena hace música buena y música que llega al pueblo. Un día cualquiera producirá la zarzuela o el sainete lírico que nosotros adivinamos ayer escuchando la cálida y alegre y bien ajustada partitura de *La de la falda de céfiro*.

ACORDE”³²⁶

“Apoteosis del Género Chico en el Teatro de la Zarzuela

(...) Y el sainete sigue triunfando, y cuando el moderno se funde en moldes clásicos, triunfa también. Ahí está *La de la falda de Céfiro*.³²⁷

Por eso se ha visto en Martínez Báuena una figura que puede contribuir poderosamente a devolver al viejo género su perdido prestigio. La línea admirable de Ruperto Chapí, el colorido alegre de Pepe Serrano surgen ante los números musicales de este maestro valenciano. Mientras todas las noches tabletean en la sala de la Zarzuela los aplausos en honor suyo, Martínez Báuena trabaja en nuevas partituras.”³²⁸

Por supuesto, la prensa valenciana se hizo eco del éxito de Ligorio Ferrer y Martínez Báuena en Madrid³²⁹. En la capital española llegó a más de 100 representaciones. Posteriormente, fue estrenada en el

³²⁶ *Informaciones* de Madrid, 18 de julio de 1945.

³²⁷ *Informaciones* de Madrid, 15 de agosto de 1945.

³²⁸ *Fíguro*, Madrid, 15 de agosto de 1945.

³²⁹ *Jornada*, Valencia, 21 de julio de 1945; *Las Provincias*, 5 de agosto de 1945; *Deportes*, Valencia, 23 de julio de 1945; *Levante*, 19 de agosto de 1945, por citar algunos ejemplos. Todas ellas coinciden en la rotulación de la noticia: Triunfo de dos autores valencianos en Madrid.

Teatro Calderón de Barcelona, Palma, Valencia, Valladolid, Pamplona, Logroño, Zaragoza y San Sebastián.

No cabe duda del éxito abrumador y del enorme prestigio y consideración alcanzado por el compositor valenciano con esta obra. Ensalzado por la prensa a la par de los consagrados Chapí, Serrano, Caballero o Sorozábal, se prodigó en nuevos estrenos igual de exitosos hasta los comienzos de los años 50.

Entre los estrenos posteriores que también hicieron gala de una amplia repercusión en la prensa destacan, *El Micalet de la Seu*³³⁰, *El duende enamorado* y *Un beso*.

“¡Lo barato que van a cotizarse los gallos!

El compositor valenciano Martínez Bágüena, después de estrenar en Madrid el “Duende Enamorado”, prepara en su finca de Godella, en donde está “descansando”, otra obra revista en valenciano que va dejar a la “Cotorra” del maestro Magenti, sin plumas y cacareando.

... que éste va a ser el año de las aves...”³³¹

“Ante el clamor del estreno del “Micalet de la Seu.”

El próximo sábado de gloria, el público valenciano espera ser testigo del alarde espectacular más grande que registra la historia del teatro vernáculo. Y espera confiado ante el que bien pudiéramos llamar despilfarro artístico...”³³²

Los cerca de 30 artículos recopilados que recogen a nivel nacional el éxito del estreno de esta revista muestran claramente la tremenda popularidad que alcanzó la revista así como el creciente prestigio del compositor.³³³

³³⁰ *Micalet* es como popularmente se le conoce al campanario de la Catedral (*Seu*) de Valencia.

³³¹ *Barcelona teatral*, 16 de octubre de 1947

³³² *Dígame*, Madrid, 16 de marzo de 1948.

³³³ *Barcelona teatral*, 1 y 8 de abril de 1948, y 16 de mayo de 1948

“De verdadera apoteosis puede calificarse la conmemoración del centenario de la celebrada revista El Micalet de la Seu, que con tanto éxito se representa en el popularísimo Teatro Apolo.

Con dicho motivo se llenó el Teatro Apolo, representándose dicha revista de manera magistral por la compañía que dirige Manolo Pradas y en donde lucen sus grandes facultades Pepita Huerta y Julio Espí, que hicieron las delicias del público y repitieron hasta seis veces algunos números con las disciplinadas vicietiples.”³³⁴

En estos años Juan Martínez Bágüena comienza una relación profesional tremendamente fructífera con el joven barítono Antón Navarro³³⁵. El propio Martínez Bágüena, en un artículo firmado por él, ensalza sus dotes y le predice grandes éxitos futuros.

“Puede afirmarse, sin eufemismos, que la presentación del barítono Antón Navarro ha sido una verdadera revelación, ya que no es fácil encontrar a un cantante que, además de una gran modestia (cualidad de los grandes artistas) posea, junto a una extensa y bien timbrada voz, un elegante fraseo y una seguridad y aplomo escénicos propios de un consumado actor.”³³⁶

Pero el hecho de mayor trascendencia se produjo con la formación por parte de Antón Navarro de su propia compañía, “Zarzuela Española”, a la que Juan Martínez Bágüena se incorporó como director artístico a petición del propio barítono. Esta compañía estrenó *Un beso* en el Principal de Valencia el 30 de marzo de 1949 y posteriormente en el Teatro Madrid de la capital española el 1 de julio del mismo año.³³⁷

³³⁴ *Barcelona teatral*, 20 de mayo de 1948

³³⁵ Antón Navarro se presentó en el Teatro Ruzafa de Valencia dentro de la compañía Los astros líricos, dirigida por Lorenzo López, interpretando Katiuska. Esta compañía repondría posteriormente *La de la falda de céfiro*, del 18 del 22 de septiembre de 1948.

³³⁶ *Barcelona Teatral*, 8 de julio de 1948

³³⁷ Previamente ya había recorrido distintos escenarios de la geografía española como el Teatro Circo de Cartagena Teatro Wagner de Aspe, Principal de Alicante o Teatro Coliseum de Almansa.

Los éxitos de estas representaciones vienen recogidos profusamente en los medios escritos locales, incluyendo un hecho muy habitual en la época: los homenajes a los libretistas, compositores y actores de aquellas funciones aclamadas por el público. Para tal fin, se ofrecía una función especial en la que además de representar las obras en cartel se interpretaban fragmentos de otras igualmente exitosas e, incluso, pequeñas piezas compuestas “ad hoc”.

De su estreno en Madrid abundan las críticas, todas ellas destacando la gracia del sainete, la música fácil, alegre y abundante³³⁸, que mereció los honores de que todos los números se repitieran³³⁹. Adscrito nuevamente como discípulo de Serrano, Martínez Bágüena “tiene algo que no pudo darle ni su maestro ni nadie: el sentido de la melodía, la gracia de la melodía que es don natural y divino. Y con esto está hecho el elogio de su arte claro, emotivo, dulce, sin dejar de ser intenso y enérgico y lleno de luz y de claridad. Jorge de la Cueva”.³⁴⁰

La última obra que estrenó Juan Martínez Bágüena fue el sainete *¡Eh, la raspa!*, libro de Enrique Beltrán, el 21 de julio de 1950, en el Teatro Alcázar de Valencia. La crítica vuelve a hacerse eco de su savia musical. Pero el mundo zarzuelístico ya había agonizado. El propio compositor ya lo reconoce en las entrevistas que ofreció en los años siguientes.³⁴¹

Es a partir de 1954 cuando abandona absolutamente las composiciones para el género lírico, dejando muchas partituras incompletas como *El falso arcediano* de M. Thous y E. Arcediano; *El Pazo de las camelias*, de H. Tío y C. Monterrey; *El tigre*, de Pradas; o *Mis dos amores*, de A. Guerrero y Ligorio Ferrer Baixauli “Ligoriet”.

Desde entonces, toda su productividad y actividad musical la volcará en la composición de partituras orquestales, corales y camerísticas, pero, sobre todo, en su labor pedagógica al frente de la Sociedad Co-

³³⁸ *Diario Madrid*, Madrid, 2 de julio de 1949.

³³⁹ *El Pueblo*, Madrid, 2 de julio de 1949.

³⁴⁰ *Ya*, Madrid, 2 de julio de 1949.

³⁴¹ Programa *El compositor y su música*, Radio Valencia, 14 de mayo de 1951. *Levante*, Valencia, 4 de mayo de 1957. *Deportes*, Valencia, 16 de noviembre de 1957.

ral “El Micalet”, hechos reflejados profusamente en la prensa local valenciana de los años 50 y 60.

Al frente de la Sociedad Coral “El Micalet” recibirá calurosos homenajes ampliamente recogidos por la prensa escrita la cual, también se hará eco de su incansable labor en la difusión y apoyo constante a la música y músicos valencianos, con especial predilección por los maestros Giner y Serrano.

En plena madurez de su vida y con las mieles del triunfo ya a sus espaldas, Martínez Báguena es considerado una de las grandes figuras de la música valenciana en todos los medios de comunicación. De ahí que sus composiciones camerísticas y orquestales también gozaran de su espacio en la letra impresa, especialmente cuando la Orquesta Ferroviaria de Daniel Albir estrenaba e interpretaba frecuentemente obras del maestro.

En las críticas vuelve a destacarse su facilidad melódica, de color, instrumentación y lenguaje³⁴².

El último gran éxito que obtuvo el maestro Martínez Báguena fue con la obra *Verbum Crucis*, estrenada el 13 de abril de 1965, con la intervención de la Orquesta Municipal de Valencia y la Coral Polifónica Valentina, Orfeón El Micalet, Coral Sansaloni y los solistas Emilia Muñoz, Santiago Sansaloni y David Lluch, todos ellos bajo la dirección de E. García Asensio. Son numerosos los artículos que recogen la efeméride, tanto desde el anuncio del inminente estreno como de las críticas al mismo³⁴³.

³⁴² *Las Provincias*, 8 de julio, 1962. Por E. López Chavarri.

³⁴³ *Levante, Jornada y Las Provincias* de los días 10 al 15 de abril de 1965.

Conclusiones

La evolución de Martínez Bágüena como compositor corre pareja a la evolución de las distintas tendencias musicales que se daban en la sociedad valenciana, tanto desde el punto de vista de los compositores como del público. Una primera mitad de siglo marcada por las obras de salón, los cafés y el teatro lírico; una segunda mitad por las inquietudes sinfónicas y obras de contenido religioso.

Pero siempre, para todas ellas, el piano será su instrumento de trabajo. Juan Martínez Bágüena compone para el piano, pero también desde el piano. Todas sus obras tuvieron su germen en una improvisación o en una construcción pianística después instrumentada. Por ello, el piano de Martínez Bágüena es orquestal. En él raramente encontraremos pasajes de virtuosismo pianístico puro a la usanza de López-Chavarrí o de Palau. Sin embargo, abundan los pasajes de octavas, acordes, duplicaciones de melodías, contrapuntos melódicos y demás recursos todos ellos indicativos de un pensamiento orquestal.

Las primeras obras de Martínez Bágüena responden al modelo comúnmente llamado de “obras de salón” como valeses, mazurcas, chotis o pasodobles que con posterioridad constituirían el germen de numerosos números de sus zarzuelas y sainetes. Junto a ellas, escribe

sus primeras obras de corte nacionalista: la *Suite Española* y la suite *Aires Españoles*. Los primeros reconocimientos no tardan en llegar con la transcripción para banda del pasodoble *El Carpio*³⁴⁴ (1916) y el premio de composición por su obra para piano y orquesta de cuerda *Suite en Fa, Germanor*, en los Juegos Florales de 1919 concedido por Lo Rat Penat. Lo mismo ocurre con su suite para banda *Hesperia*³⁴⁵, transcripción de obras originarias para piano y recopiladas por el autor para esta suite. No dejan de ser obras de juventud que denotan progresivamente una creciente evolución y madurez.

Donde más destacó en la primera mitad del siglo XX fue en su faceta como compositor de zarzuelas, sainetes y revistas. Grandes maestros tuvo España en Chapí, Serrano, Chueca, Barbieri... Su labor no fue, desde luego, flor de un día, y su música perduró en un primer plano hasta bien entrado el siglo XX. No en vano, Martínez Bágüena, tal y como se pone de relieve en numerosos artículos de prensa, fue considerado el sucesor digno y directo de Serrano y Chapí; respecto del primero por su facilidad melódica, lirismo y clara sonoridad; respecto del segundo, por su técnica orquestal. Zarzuelas como *La de la falda de céfiro* o *Un beso* le catapultaron a un éxito y a una fama al alcance de muy pocos. Todas las críticas siempre resultaban unánimes respecto de su música: facilidad melódica, claridad expositiva, contrastes tímbricos orquestales muy definidos, la primacía en el tratamiento de la voz, los ritmos marcados, el carácter popular de los números, la fácil comprensibilidad por el público...

De esta forma, bien se puede afirmar que Martínez Bágüena fue el último de los zarzuelistas valencianos; y es ésta precisamente, una de las razones fundamentales de la falta de reconocimiento actual hacia su figura. Probablemente, si en vez de haberse dedicado a un género tan castizo, hubiera compuesto preferentemente sinfonías y conciertos, ahora mismo sería una figura similar a la de Palau, Magenti, Rodrigo o cualquiera de los demás compositores valencianos que hoy en día gozan de gran reconocimiento.

Martínez Bágüena, desde *El Rey Pepet* hasta *La de la falda de Céfiro* (continuación de *La Revoltosa* de Chapí), no dejó de cosechar un éxito

³⁴⁴ Estrenado por la Banda Municipal de Valencia en ese mismo año.

³⁴⁵ Estrenada por la Banda Municipal de Valencia en 1918.

tras otro, llegando a ser considerado uno de los grandes maestros del género lírico del siglo XX a nivel nacional. Contemplar la evolución de Martínez Bágüena durante la primera mitad del siglo XX es contemplar el propio devenir de la decadencia de la zarzuela en España, y no precisamente por la falta de calidad de las composiciones³⁴⁶, sino más bien, por los imperativos de las modas y nuevas tendencias de la sociedad.

La decadencia del teatro lírico llevó a Martínez Bágüena a dedicarse a otro tipo de composiciones musicales, léase sinfónicas y religiosas, en las que alcanzará su mayor grado de madurez y perfección técnica. Así nos encontramos con obras sinfónicas de la envergadura de *Marne*, *En el Palau de Parcent*, *Airiños*, *Palas Nacararum* o *Baix lo cel blau*. O con obras religiosas tan trascendentes como *Verbum Crucis* o *Praeclarum Calicem*, obras estas dos últimas en las que concisa la expresión, autentificando un estilo propio que recurre a innovadores procedimientos compositivos muy modernos para intensificar al máximo el sentido último de cada frase musical. Todas estas obras fueron alabadas unánimemente por todos los críticos musicales, llegando incluso algunas de ellas a ser motivo de artículos explicativos monográficos.

Y el tercer aspecto más destacable de Martínez Bágüena es su faceta como profesor de la Sociedad Coral “El Micalet”. Además de profesor de Historia y Estética Musicales, llegó a ser el director del Instituto Musical Giner en uno de sus momentos más florecientes. Toda su vida musical corrió pareja e indisolublemente unida a la actividad de la Sociedad en todos sus avatares: estuvo presente en la inauguración de la nueva sede social y en la del Teatro de la Sociedad; para sus clases escribió el libro *Aesthesis*; compuso el *Himno de la Sociedad Coral El Micalet*; dirigió su orquesta...

En vida recibió numerosos homenajes, la mayor parte de ellos en reconocimiento a su labor incansable en “El Micalet”; pero indudablemente la historia le debe el reconocimiento como compositor, polifacético y prolífico como pocos, más allá de su indudable maestría dentro del género lírico.

³⁴⁶ Es obvio que había muchos compositores aficionados y que poco favor le hacían al género lírico, como bien resaltaba la crítica de la época. Pero junto a ellos, autores como Martínez Bágüena o Moreno Torroba aportaron páginas brillantes y de calidad a un género ya herido de muerte.



Bibliografía

1. Bibliografía consultada

AA. VV., bajo la dirección de F. Bueno Camejo.: *Un siglo de música en la Comunidad Valenciana*. Mundo Editorial, Valencia, 1998.

AA. VV., bajo la dirección de G. Badenes Masó: *Historia de la música en la Comunidad Valenciana*. Prensa Valenciana, Valencia, 1992.

AA. VV.: *Banda Municipal de Valencia. Cien años de música*. Valencia. Palau de la Música de Valencia, 2003.

AA. VV.: *COSICOVA*. Consellería de Educació y Ciencia, G. Valenciana, Valencia, 1990.

AA. VV.: *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*. Valencia. Levante-El Mercantil Valenciano, 1992.

AA. VV.: *Joaquín Rodrigo, 90 aniversario*. Madrid. SGAE, 1991.

AA. VV.: *La zarzuela de cerca*. Espasa Calpe, Colección Austral. Madrid, 1987.

AA.VV.: *Enciclopedia "Larousse" de la música*, Argos-Vergara, Barcelona, 1991.

AA.VV.: Espasa, *Enciclopedia Universal Ilustrada*.

ADAM FERRERO, B.: *1000 músicos valencianos*. Valencia. Sounds of glory, 2003.

ADAM FERRERO, B.: *Músicos valencianos*. Valencia. PROIP, S.A., 1988 (Vol. I) y 1992 (Vol. II).

ALIER, R.: *El libro de la zarzuela*. Barcelona, Daimon, 1982.

ALIER, R.: *La zarzuela*. Ediciones Robinbook, Barcelona, 2002.

ALONSO GROSÓN, J.: *El maestro Serrano*. Valencia, Imp. J. Doménech, Instituto Musical Giner, s/f.

AMORÓS, A.: *El estudio teatral de la Zarzuela*. La zarzuela de cerca. Austral-Espasa Calpe, Madrid, 1987.

ARIAS, F.: *La Valencia de los años 30*. Colección Luces de la ciudad, n°3. Carena Editors, Valencia. 1999.

AVIÑO, X.: *Conocer y reconocer la música de Falla*. Barcelona. Ediciones Daimon, 1985.

BARRERA, A.: *Crónicas del Género Chico y de un Madrid divertido*. Editorial El Avapiés, Madrid, 1983.

BRINES, R.: *La Valencia de los años 40*. Valencia. Carena Editors, 1999.

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. Valencia. Federico Doménech, S.A., 1997.

BUENO CAMEJO, F.C.: *Música i crítica a Gandía (1881-1936)*. Gandía, CEIC Alfons el Vell, 2002.

CLIMENT, J.: *Historia de la música contemporánea valenciana*. Valencia. Del Cenía al Segura, 1978.

- CLIMENT, J.: *Historia de la música valenciana*. Alborada-Valencia. Rivera Mota, 1989.
- CRIVILLÉ Y BARGALLÓ, J.: *Historia de la música española: tomo VII, el folklore musical*. Alianza Música, Madrid, 1988.
- CHAILLEY, J.: *Compendio de musicología*, Alianza música, Madrid, 1991.
- DE JUAN DEL ÁGUILA, J.: *Ruperto Chapí y su obra lírica*. Alicante. Ayuntamiento de Villena. 1973.
- DE LA CALLE, R.: *Estética & Crítica y otros ensayos*. Valencia, Edivart, col. Morvedre, 1983.
- DE LAS HERAS, A.: *Vida de Albéniz*. Madrid. Ediciones Patria, 1941.
- DIEGO, G., RODRIGO, J., SOPEÑA, F.: *Diez años de música en España*. Madrid. Espasa-Calpe, 1949.
- FALLA, M. DE: *Escritos sobre música y músicos*, introducción y notas de F. Sopena, Madrid 1988
- FERNÁNDEZ CID, A.: *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*. Madrid. Real Musical,
- FERNÁNDEZ CID, A.: *La música española en el siglo XX*. Fundación Juan March, Madrid, 1973.
- GALLEGO, A.: *Manuel de Falla y el Amor Brujo*. Madrid. Alianza Música, 1990.
- GARCÍA DEL BUSTO, J. L.: *Turina*, Espasa Calpe, Madrid, 1981
- GARCÍA FRASQUET, G.: *Catálogo de la Prensa comarcal: la Safor (1880-1982)*, Gandía, CEIC Alfons el Vell, 1988.
- GARCÍA FRASQUET, G.: *El teatre al País Valencià: el cas de la Safor (1800-1936)*, Simat de la Vallidigna, La Xara, 1997.
- GAUTHIER, A.: *Albéniz*, Espasa Calpe, Madrid, 1985
- GÓMEZ AMAT, C.: *Historia de la música española, el siglo XIX*, Alianza Música, Madrid, 1988.

HERNÁNDEZ GIRBAL, F.: *Cien cantantes españoles de ópera y zarzuela. (siglos XIX y XX)*. Madrid, Lira, 1994.

HONEGGER, M.: *Diccionario Biográfico de los grandes compositores de la música*, Espasa Calpe, Madrid, 1994

IGLESIAS, A.: *Enrique Granados* (su obra para piano). Vols. 1 y 2. Madrid. Editorial Alpuerto, 1985.

IGLESIAS, A.: *Manuel de Falla* (su obra para piano) y “Noches en los Jardines de España”. Madrid. Editorial Alpuerto y Manuel de Falla Ediciones, 2001.

IGLESIAS DE SOUZA, L.: *Teatro Lírico Español*. 4 vols. A Coruña, Diputación Provincial de A Coruña, 1992-1996.

KAMHI, V.: *De la mano de Joaquín Rodrigo*. Historia de nuestra vida. Madrid. Fundación Banco Exterior, 1986.

KASTNER, S.: *Federico Mompou*. Madrid, C.S.I.C., 1946.

LEÓN TELLO, F.: *La obra pianística de Manuel Palau*. Instituto Valenciano de Musicología. Institución Alfonso el Magnánimo. Diputación Provincial de Valencia. Valencia, 1956.

LÓPEZ-CAHAVARRI ANDÚJAR, E. Y DOMÉNECH PART, J.: *Cien años de música valenciana: 1878-1978*. Caja de Ahorros de Valencia, Valencia, 1978.

LÓPEZ-CAHAVARRI ANDÚJAR, E.: *Compositores valencianos del siglo XX*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1992.

LÓPEZ-CHAVARRI ANDUJAR, E.: *Breviario de Historia de la Música Valenciana*. Valencia. Piles, 1985.

LÓPEZ-CHAVARRI ANDUJAR, E.: *Cien años de historia del Conservatorio de Valencia*. Valencia. Conservatorio Superior de Música de Valencia, 1979.

MARCO, T.: *Historia de la música española: siglo XX*. Alianza Música, Madrid, 1989.

- MARTÍN DE SAGARMÍNAGA, J.: *Diccionario de cantantes líricos españoles*. Madrid, Acento editorial / Caja de Madrid, 1997.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, B.: *Julio Gómez. Una época de la música española*. Madrid. ICCMU, 1999.
- PEDRELL, F.: *Musicalerías*. Valencia, Sempere y Compañía Editores, 1906. Reedición de Librerías París Valencia, Valencia, 1997.
- PÉREZ ZALDUONDO, G.: *El nacionalismo musical como eje de la política musical del primer gobierno regular de Franco (30 de Enero de 1938-8 de Agosto de 1939)*. Separata de la Revista de Musicología. Vol. XVIII, núms. 1-2. Madrid, 1995
- RECIO, C.: *La Valencia de 1900*. Colección Luces de la Ciudad. Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 2000.
- REGIDOR ARRIBAS, R.: *Aquellas zarzuelas...* Alianza Música, Madrid, 1996.
- ROS PÉREZ, V.: *La reforma del canto gregoriano en Valencia*. Millennium Sacrum. Valencia. Diputación de Valencia, 1999.
- RUIZ DE LIHORY, J.: *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. Valencia. Establecimiento tipográfico Doménech, 1903.
- RUIZ TARAZONA, A.: *Manuel de Falla. Un camino de ascesis*. Madrid. Real Musical. 1975.
- RUVIRA, J.: *Compositores contemporáneos valencianos*. Valencia. Edicions Alfons el Magnànim. 1987.
- SAGARDÍA, A.: *El compositor José Serrano. Vida y obra*. Madrid, Sala, 1972.
- SAGARDÍA, A.: *Chapí*, Espasa Calpe, Madrid, 1979
- SÁINZ DE LA MAZA, R.: *Manuel de Falla*, Vértice, núm. 21. Madrid. Abril de 1939
- SALAZAR, A.: *La música actual en Europa y sus problemas*. José María Yagües, Editor. Madrid, 1935.

SALAZAR, A.: *La música en España: desde el siglo XVI a Manuel de Falla*. Madrid. Colección Austral, Espasa-Calpe. 1972.

SAMUEL, C.: *Panorama de la música contemporánea*, Madrid, 1965.

SANCHO GARCÍA, M.: *Vida y obra de Salvador Giner Vidal (1832-1911)*. Tesis de Licenciatura. Inédita. València, Universitat de València, R.M. 24700, 1995.

SEGUÍ, S.: *Manuel Palau*. Valencia, Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura, Colección Historia, serie minor. 1998.

SOPEÑA, F.: *Memorias de músicos*. Madrid. EPESA. 1971.

SOPEÑA, F.: *Vida y obra de Manuel de Falla*. Madrid. Turner Libros. 1988.

STROBEL, H.: *Claude Debussy*, Alianza Música, Madrid, 1990

TORRES, GALLEGO, ÁLVAREZ: *Música y sociedad*. Madrid, Real Musical, 1987 y 1991.

VALVERDE, S.: *El mundo de la Zarzuela*. Madrid, Ruiz Flores, 1979.

VAYÁ PLA, V.: *Joaquín Rodrigo, su vida y su obra*. Madrid, Real Musical, 1977.

VIDAL CORELLA, V.: *El Maestro Serrano y los felices tiempos de la zarzuela*. Valencia, Prometeo, 1973.

ZABALA, F. Y MARÍ, R.: *La Valencia de los años 60*. Colección Luces de la Ciudad. Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1999.

ZURITA, M.: *Historia del género chico*. Prensa popular, Madrid, 1920.

2. Fuentes periodísticas

2.1. Revistas

Ferriario, revista de la Feria de Muestras Internacional de Valencia.

El Micalet, revista de la Societat Coral “El Micalet” – Instituto Musical Giner.

Mundial Música.

Música y pueblo (nº 45)

2.2. Prensa escrita

Diario Las Provincias.

Diario Levante

El Mercantil Valenciano.

Diario de Valencia.

La voz valenciana.

Jornada de Valencia.

Dígame, Valencia.

Deportes, Valencia.

La correspondencia de Valencia.

Hoja del lunes de Valencia.

Diario de la Feria Muestrario Internacional de Valencia.

Revista semanal Valencia Gráfica.

Revista Programa de espectáculos, Valencia.

Jornada de Madrid.

Barcelona Teatral.

Diario gráfico de Barcelona.

Informaciones de Madrid.

Diario Ya de Madrid.

Diario ABC de Madrid.

Diario Dígame de Madrid.

Hoja del lunes de Madrid.

El Pueblo, Madrid.

Gol, diario deportivo de Madrid.

Fígaro, Madrid.

Noticiero de Cartagena

Informaciones de Alicante

Diario El Alcázar. Madrid.

Diario Arriba, Madrid.

Diario Marca, Madrid.

Diario Ya, Madrid.

Deportes, Madrid.

2.3. Fuentes radiofónicas

Radio Mediterráneo.

Radio Valencia.

Radio Nacional de España.

3. Hemerotecas, archivos y bibliotecas

Biblioteca de compositores valencianos del Ayuntamiento de Valencia.

Hemeroteca del Ayuntamiento de Valencia.

Archivo de Eduardo López-Chavarri Marco (Biblioteca de San Miguel de los Reyes).

Biblioteca Nacional (Madrid).

Biblioteca del Conservatorio Municipal de Música “José Iturbi” de Valencia.

Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Valencia.

Biblioteca del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia.

Biblioteca del Ateneo Mercantil de Valencia.

Archivo personal de Juan Martínez Báguena Espín.



Catálogo de las principales obras

1. Zarzuelas y sainetes

El galán de noche, farsa lírica (1921). Letra de Ferrandis Agulló.

Una noche en Olimpia (1922). No figura libretista.

The Pon-Pon (1922). No figura libretista.

El debut de la diva (1922). No figura libretista.

La princesa del Rhin (1922). No figura libretista.

Una noche en Olympia o La Cocot Parisièn (1922). No figura libretista.

La caminera, zarzuela lírica (1925). Letra de de Ligorio Ferrer.

-Grabación: Romanza de barítono y dúo de soprano y barítono,
EGT-793, Valencia 1999.

La gramática parda, revista (h.1930): José María Juan García.

Las señoras gratis, humorada cómica, sainete lírico (1930). Letra de José María Juan García

Moraima, zarzuela, Fantasía mora (1936). Letra de Rodolfo Guillamón.

Ana M^a o las coplas del labrador, zarzuela de costumbres valencianas (1935). Letra de José María Juan García. También presentada como *La moza del mesón*.

El rey Pepet, revista valenciana (1935). Letra de José M^a Juan García y Alfredo Martí.

La enamorada del silencio, zarzuela (1936). Letra de Alfredo Sendín Galiana y José Luis Almunia.

-Grabación: Romanza de barítono, EGT-793, Valencia, 1999.

El chico del surtidor, sainete en 2 actos (1937). Letra de Enrique Beltrán Royo

La cruzada, comedia dramática (1940). Letra de de Ligorio Ferrer.³⁴⁷

Un beso, sainete lírico (1941). Letra de Luis Fernández de Sevilla.

-Grabación: Intermedio. Orquesta de plectro “El Micalet” de Liria, Miguel Gómez (dir.). EGT-793, Valencia 1999.

El falso pirata, zarzuela (1941). Letra de Maximiliano Thous y Elena Arcediano, también nombrada como *El falso arcediano*.

Luna en la Sierra, zarzuela (1941). Letra de Morante Borrás y Luis Sánchez Roglá.

Lucciola, zarzuela (1941). Letra de Rodolfo Guillamón.

La de la falda de céfiro, sainete lírico (1942). Letra de Ligorio Ferrer en colaboración con Antonio Paso (hijo) y A. González Álvarez.

El duende enamorado, comedia musical (1942). Letra de Antonio Paso (hijo) y Emilio Sáez.

-Grabación: Dúo de mezo y barítono, EGT-793, Valencia 1999.

³⁴⁷ Sólo se conoce de su existencia a través del cartel anunciador de su estreno (4 de febrero de 1940) así como del éxito de la misma en la prensa, no figurando las partituras en el archivo familiar.

Tanagra, comedia musical (1943). Letra de Emilio Lamany y Ángel Zapata.

El Micalet de la Sen, Revista-fantasia valenciana (1947). Letra de José Peris Celda.

Los 4 ases, zarzuela (1948). Letra de Lerena y Llabrés.

¡El tigre!, zarzuela (1948). Letra de de Pradas.³⁴⁸

¡Eh, la raspa!, sainete (1950). Letra de de Enrique Beltrán.

Tonica la del lunar, Sainete en un acto (s.d.). Letra de Alfredo Sendín Palacios.

La última moda, sainete lírico (s.d.): Luis Fernández de Sevilla.³⁴⁹

El pazo de las camelias (s.d.): de Hipólito Tío y C. Monterrey.³⁵⁰

Mis dos amores (s.d.): de Amparito Guerrero y Ligorio Ferrer.³⁵¹

La casona (s.d.): de F. Miñana.³⁵²

2. Obra sinfónica

2.1. Para orquesta

En lo mercat de Valencia, 1808 (1940).

³⁴⁸ Sólo conocemos de su existencia a través de la entrevista realizada al autor en *Deportes*, Valencia, 28 de abril de 1948.

³⁴⁹ Sólo conocemos de su existencia a través de la entrevista realizada al autor en Radio Mediterráneo, 3 de agosto de 1945, no figurando las partituras en el archivo familiar.

³⁵⁰ Sólo conocemos de su existencia a través de la entrevista realizada al autor en *Deportes*, Valencia, 28 de abril de 1948.

³⁵¹ Sólo conocemos de su lectura y del anuncio de su próximo estreno por el artículo aparecido en *Deportes*, Valencia, 30 de agosto de 1948. No consta su clasificación, ni figuran las partituras en el archivo familiar.

³⁵² No consta su clasificación, ni figuran las partituras en el archivo familiar. Tenemos referencia de ella como obra acabada pero sin estrenar a través del artículo de *Informaciones*, Madrid, 27 de junio de 1945.

Baix lo cel blau (1962). Tres poemitas para orquesta de cámara.

1.-Els nanos ballen lo minué (1961); 2.-Nit vora el Xúquer (1962); 3.-El gagant va de serenata (1950).

-Grabación: Orquesta Filharmónica de la Universitat de Valencia, Cristóbal Soler (dir.). EGT-793, Valencia 1999.

Palas nacararum (s.d.) Trisonía de paisatges valencians, para orquesta sinfónica.

1.-Pinedo: matinada; 2.-Albufera: quietisme; 3.-Devesa: estival (también primaveral).

Al sonar el Roncón (1956). Romería asturiana, para orquesta de cámara.

En lo palau de Parcent (1959). Poema corto para orquesta de cámara.

1.-Pavana; 2.-Minué.

Airiños (1962). Suite para orquesta de cámara.

I.-Boda (1962); II.-Atardecer (1961); III.- Fiesta (1962).

Marne 1918 (1918). Poema sinfónico originario para banda.

Alba en Río de Arosa (1954). Apunte de alborada para 5 violines.

Marcha (1922). Orquesta sinfónica.

Idilio (1942). Ballet para orquesta de cámara y orquesta sinfónica.

*Mi jota primera*³⁵³ (1925) Para orquesta sinfónica.

Un beso (1959). Intermedio del sainete lírico en 2 actos del mismo nombre.

-Grabación: Intermedio. Orquesta de plectro “El Micalet” de Llíria, Miguel Gómez (dir.). EGT-793, Valencia 1999.

El embrujo de Sevilla (1948). Para soprano y orquesta.

Molinera manchega (1931). Para tenor y orquesta.

-Grabación: Versión para tenor y piano. EGT-793, Valencia 1999.

³⁵³ Versión orquestal del nº 10 de la zarzuela *La caminera*

2.2. Para banda

Suite Hesperia (1918). Originaria para piano y transcrita para banda.
1.-En la montaña; 2.-En el carmen; 3.-En el harén; 4.-
Recopilación.

Marne 1918 (1918). Para banda sinfónica.

En lo Mercat de València de 1808 (1940). Transcripción para banda.

Suite estacional (s.d.). Para banda sinfónica.
2.- Verano; 4.- Invierno.

Suite festera (s.d.). Para banda sinfónica
3.- La romería de San Isidro; 4.- La maja y los embozados.

2.3. Religiosas

Verbum Crucis (1965). Poema sinfónico basado en las siete palabras de Cristo para coro mixto y orquesta sinfónica.

Praeclarum Calicem (1968). Poema sinfónico para solistas, coro mixto y orquesta sinfónica.
1.-El hombre del cántaro. 2.-La cueva de Yebra. 3.-Misterio de fe.
-Grabación: Orquesta sinfónica “Mare Nostrum”, Bernardo Adam (dir.). BS-052, Valencia 2004.

Ecce panis angelorum (Posterior a 1939). Motete para voces y orquesta de cámara.

Una estrella luce (1968). Villancico para coro mixto y orquesta de cámara.

O cor amoris (1954). Para soprano, tres mezzos y una contralto con acompañamiento de órgano o armonio.

¡Hijos de mi alma! (1939). Plegaria para voz, armonio y orquesta de cámara.

Sólo Dios basta... (1972). Pequeña plegaria para soprano y contralto con acompañamiento de piano.

Verge dels Desamparats (1966). Originariamente escrita para voz y piano, y posteriormente arreglada para coro de voces mixtas con acompañamiento de piano (1965), otra sin piano (1966) y, finalmente, para voces blancas a capella, con piano, y con acompañamiento de dos coros y orquesta (1966).

Amor de amor (1974). Para voz y armonio.

Reina de nuestra ciudad (1939). Para tenor y orquesta.

Plegaria a la Virgen de los Remedios (1943). Para voz y piano o armonio.

Paz y bien (1968). Villancico para voz y orquesta de cámara.

3. Canción

Jo tinc una neta de tendres arrulls (1970). Canción de cuna.

Canción infantil (s.d.) Para voces blancas.

Anyorança (s.d.). Sardana originariamente escrita para piano y transcrita para coro.

Canción de cuna (1952). Versión canto y piano. Letra de Rodolfo Guillamón Perales.

Felicidad (1922). Para voz y piano.

Niña que vas a la fuente (s.d.). Canción para voz y piano.

España mía (1922). Para voz y piano.

-Grabación: “Alameditas”. Regina Canalías (soprano) y Ricardo Roca (piano). EGT-772, Valencia 1998.

Bobi, chotis del Parón (1952). Para voz y piano.

El embrujo de Sevilla (1948). Versión voz y piano; versión para voz y orquesta.

Pilarín llora (1934). Versión voz y piano. Arreglo para Jazz Band.

Mi chiquilla (s.d.). Para voz y piano.

Reja (s.d.). Para voz y piano.

-Grabación: “Homenaje a Juan Martínez Bágüena”. Jerónimo Martín (barítono) y Ricardo Roca (piano). EGT-793, Valencia 1999.

Mi morena (s.d.). Para voz y piano.

-Grabación: “Homenaje a Juan Martínez Bágüena”. Francisco Tatay (bajo) y Ricardo Roca (piano). EGT-793, Valencia 1999.

Lejos de Valencia (s.d.). Versión para soprano y piano; Versión para voz y orquesta (1951); Versión para 2 barítonos, soprano y piano.

Valencia té un Micalet (1955).

-Grabación: “Homenaje a Juan Martínez Bágüena”. Cor Mestre Giner de la Societat Coral El Micalet, Isabel Manyes (dir.). EGT-793, Valencia 1999.

¡Que venga p´acá! (s.d.). Pasodoble para voz y piano.

Añoranza (1951). Para voz y piano; Versión para voz y orquesta.

Molinera manchega (1939). Editada. Para tenor y piano; Versión para tenor y orquesta.

-Grabación: “Homenaje a Juan Martínez Bágüena”. Amadeo Monterde (tenor) y Ricardo Roca (piano). EGT-793, Valencia 1999.

Romanza de barítono (s.d.). Para barítono y piano.

El debut de la diva (s.d.). Para voz y piano.

Felicidad (1922). Romanza para voz y piano.

Poema de Gloria Fuertes (1944). Para voz y piano.

4. Principales obras para piano solo

Mazurca para piano (s.d.)

Carpio, pasodoble (1916)

Destellos, impromptu andaluz (1920)

Aires Españoles (1911-1923)

Suite Española (1919-1958)

Todas ellas incluidas en el CD Obras para piano de Juan Martínez Báuena. Ricardo Roca Padilla (piano). EGT-895. Valencia 2002.

5. Obras para piano y orquesta

Destellos, Impromptu andaluz. Versión para piano y orquesta de cámara (1962) y versión para piano y orquesta sinfónica (1966).

Suite en Fa, “Germanor”³⁵⁴ (1919). Primer premio de composición en los Juegos Florales del 4 de agosto de 1919 organizados por “Lo Rat Penat”.

Micalet, Fantasía valenciana para piano y orquesta (1956). Extraída de la revista *El Micalet de la Seu*.

6. Himnos

Lo crit del faller (Marcha-himno falla Dr. Collado) (1957). Para voz solista y banda.

Himno al Niño Jesús de Praga (1946). Para coro y orquesta., también para banda.

Himne de la Societat Coral el Micalet (1934). Letra de José María Juan García. Para solistas, coro mixto y orquesta sinfónica. También versiones para diversas agrupaciones.

-Grabación: Homenaje a Juan Martínez Báuena. EGT-793, Valencia 1999.

Himne de la Feria Muestrario Internacional (1946). Letra de José María Juan García. Para coro mixto y orquesta sinfónica; también para coro mixto y banda.

³⁵⁴ Hermandad.

Himno de Sanidad (1920). Letra de Alejo Arango Gómez. Para voz solista y banda. También versión para piano.

Valencia al Santo Cáliz (1969). Letra de Salvador Cerveró Ferrer. Transcripción para banda y voces del Himno homónimo incluido dentro del retablo *Praeclarum Cálicem*.

-Grabación: Orquesta sinfónica “Mare Nostrum”, Bernardo Adam (dir.). BS-052, Valencia 2004.

¡Presente!, (1939). Himno para la OJE³⁵⁵.

Himno de la Federación Española de Ajedrez (FEDA) (1933). Letra de Ernesto Jaumandreu. Para voz y piano y posterior arreglo para cuarteto vocal masculino.

abril (Himno español) (1931). Letra de Carlos Espinosa Rocafull. Para voz y piano.

³⁵⁵ Organizaciones Juveniles de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.

Cuadernos de Bellas Artes

Otros títulos de la colección

21- *Pozo de sangre. Fantasma del cine japonés contemporáneo* – Luis Pérez Ochando

<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/21cba>

20- *Historia de la musicoterapia en Europa II. Desde el Barroco hasta el Prerromanticismo* – Ignacio Calle Albert

<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/20cba>

19- *Historia de la musicoterapia en Europa I. Desde la Edad Media hasta el Renacimiento* – Ignacio Calle Albert

<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/19cba>

18- *La praxis del artista como hacer investigador. Creación artística y/o investigación en las artes* – Raquel Caerols Mateo y Juan Arturo Rubio Arostegui

<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/18cba>

17- *La crítica musical española en los albores del siglo XX. El paradigma de la crítica musical valenciana* – Rafael Polanco Olmos

<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/17cba>

16- *Vicente Peydró Díez y las primeras zarzuelas en el cine español. Vida y obra de un músico valenciano* - José Salvador Blasco Magraner

<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/16cba>

15- *Francisco Andreví Castellá, genio musical de España: Su magisterio de Capilla en Segorbe (1808-1814) y su obra en los fondos musicales del archivo* – Vicente Martínez Molés

<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/15cba>

14- *tecnicasdegrabado.es [Difusión virtual de la gráfica impresa]* – María José Bernal

<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/14cba>

13- *La música en Puerto Rico: la salsa y Roberto Sierra* – José Javier Peña Aguayo

<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/13cba>