

REVISTA

de MUSICOLOGÍA

Vol. XLV N.ºs 1-2 2022

Madrid
ISSN: 0210-1459

RAM

seam

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE MUSICOLOGIA

seam
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE MUSICOLOGIA



ARTURO SACO DEL VALLE (1869-1932): CATÁLOGO REVISADO DE SU OBRA LÍRICA Y SU RECEPCIÓN EN LA PRENSA CONTEMPORÁNEA

Ana CALONGE CONDE
Universidad de Valladolid
ORCID iD: 0000-0001-8384-4679

Juan P. ARREGUI
Universidad de Valladolid
ORCID iD: 0000-0001-8081-2145



Resumen: A la extensa trayectoria profesional de Arturo Saco del Valle (1869-1932) como director de orquesta se suma una reseñable actividad compositiva, de entre la que destaca su dedicación al género chico. Este artículo se propone como objetivo principal aportar un catálogo completo y revisado de todos los títulos líricos en los que este compositor participó. Para ello se ha cotejado la información recogida en los diccionarios especializados con diferentes catálogos, repositorios documentales y fuentes hemerográficas. Por otra parte, se ha perseguido establecer una periodización de su producción lírica atendiendo a procesos creativos, géneros y tendencias dramáticas. El estudio de su recepción en prensa ha evidenciado, en muchas ocasiones, una desigual percepción de los estrenos al no corresponderse las apreciaciones de la crítica con las reacciones del público. Sin embargo, la constante apuesta de este autor por títulos melodramáticos y trágicos pone en evidencia la pujanza de una corriente lírica considerablemente menos explorada dentro del género chico.

Palabras clave: Arturo Saco del Valle, género chico, zarzuela, compositor, prensa, crítica.

ARTURO SACO DEL VALLE (1869-1932): REVISED CATALOG OF HIS LYRIC WORK AND ITS RECEPTION IN THE CONTEMPORARY PRESS

Abstract: In addition to a long professional career as an orchestra conductor, Arturo Saco del Valle (1869-1932) was also notable as a composer whose dedication to the *género chico* stands out. The main objective of this article is to provide a complete and revised catalog of all the stage works in which he participated as a composer. This information has been collected from specialized dictionaries and compared with distinct catalogs, documentary repositories and periodical sources. It also seeks to establish a periodization of his lyrical production that considers creative processes, genres, and trends in drama. Study of the reception of these works by the press shows, repeatedly, an uneven perception of the premieres, as the critics' views do not correspond with the public's reactions. However, the author's constant commitment to melodramatic and tragic titles evidences the success of a seldom explored lyrical current within the *género chico*.

Keywords: Arturo Saco del Valle, género chico, zarzuela, composer, press, review.

El vasto legado musical de Saco del Valle y su prolífica actividad como director de orquesta hizo de este gerundense, en palabras de Ángel Sagardia, un «músico completo»¹. Los estudios que han abordado su figura son escasos y se reducen a algunos artículos escritos por su nieta, la historiadora M.^a Dolores Oviedo Saco del Valle, centrados en la actividad profesional desarrollada en la ciudad de Valencia, en su labor como director de orquesta y maestro de la Real Capilla Música de Palacio, así como en su dedicación a la composición de música instrumental de ámbito militar². El elevado número de composiciones líricas demuestra una extensa y más o menos continuada dedicación a este repertorio, que representa aproximadamente la mitad del total de su producción. Sin embargo, su faceta como autor lírico aún está pendiente de ser examinada por la musicología, con lo que la laguna

¹ SAGARDIA, Ángel. «El maestro gerundense. Arturo Saco del Valle. Cincuentenario». *Mon-salvat*, 93 (1982), p. 232.

² OVIEDO SACO DEL VALLE, M.^a Dolores. «El maestro Saco del Valle y Valencia». *Archivo de arte valenciano*, 86 (2005), pp. 99-106; «Arturo Saco del Valle y la Orquesta Clásica de Madrid (1929-1932)». *Madrid. Revista de arte, geografía e historia*, 6 (2004), pp. 325-355; «Legionarios y regulares en los 75 años de la gestación de la famosa composición de Saco del Valle». *Militaria. Revista de cultura militar*, 15 (2001), pp. 143-148; «En el bicentenario de la creación del Regimiento Real de Zapadores Minadores: Saco del Valle, Músico Mayor de la Banda del 2.º Regimiento, 1897-1904». *Militaria*, 17 (2003), pp. 135-150; «Real Capilla Música de Palacio: Saco del Valle, el último Maestro Director». *Reales Sitios: Revista de Patrimonio Nacional*, 149 (2001), pp. 50-58.

historiográfica al respecto es notoria. A los mencionados artículos se suman dos escuetas reseñas biográficas localizadas en sendas obras de referencia³, un artículo conmemorativo en el quincuagésimo aniversario de su fallecimiento⁴, así como entrevistas y algunos textos publicados en medios periodísticos de la época. Este corpus bibliográfico se complementa con otras referencias en forma de capítulos de libro⁵, artículos académicos⁶ o tesis doctorales⁷ que aluden de forma sucinta y siempre tangencial a ciertos aspectos de su labor creativa.

Los supuestos listados exhaustivos de su producción lírica que ofrecen los diccionarios especializados presentan discrepancias entre sí. Asimismo, el cotejo con otras fuentes documentales primarias y hemerográficas ha

³ CASARES, Emilio. «Saco del Valle y Flores, Arturo». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana (DMEH)*, 10 vols., Emilio Casares (ed.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, vol. 9, 2002, pp. 523-524; CASARES, Emilio. «Saco del Valle, Arturo». *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica (DZEH)*, Emilio Casares (ed.). Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2006, vol. 2, pp. 688-689; OVIEDO SACO DEL VALLE, M.^a Dolores. «Saco del Valle y Flores, Arturo». *Diccionario Biográfico Español (DB-e)*. Madrid, Real Academia de la Historia, 2018. <<https://dbe.rah.es/biografias/5559/arturo-saco-del-valle-y-flores>> [consulta 31-10-2022].

⁴ SAGARDIA, Á. «El maestro gerundense...», pp. 231-238.

⁵ RODRÍGUEZ-LORENZO, Gloria Araceli. «Los conciertos populares de la Banda Municipal de Madrid (1909-1931)». *Musicología global, musicología local*. Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente, Pilar Ramos López (eds.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 1171-1191.

⁶ SOBRINO, Ramón. «Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid». *Recerca Musicològica*, XIV-XV (2004-2005), pp. 155-175; ORTIZ DE URBINA, Paloma. «Un "Bayreuth español" para 1913: wagnerianos de Madrid y Barcelona en un proyecto común». *Materia. Revista internacional d'Art*, 8 (2014), pp. 47-84; PASCUAL LEÓN, M.^a de las Nieves. «Autógrafos de artistas: Valencia en el panorama musical internacional a principios del siglo XX. El libro de firmas como fuente de documentación musical». *Nasarre*, 23 (2016), pp. 167-206.

⁷ TORRES LARA, Agustina. *La escena toledana en la segunda mitad del siglo XIX*. Tesis doctoral, Universidad Educación a Distancia, 1996; SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio. *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*. Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2002; POLANCO OLMOS, Rafael. *La crítica musical en la prensa diaria valenciana: 1912-1923*. Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2009; DELGADO PEÑA, Luis Francisco. *Fundación y desarrollo de la sociedad sevillana de conciertos*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2015; HERNÁNDEZ POLO, Beatriz. *La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del cuarteto francés*. Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2017; DEL VALLE COLLADO, Ana M.^a. *Formación y profesionalización de los violinistas en Madrid (1831-1905)*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2019; MIÑANA JUAN, José Manuel. *La orquesta sinfónica de Valencia (1916-2016) y su aportación a la evolución de la música sinfónica en Valencia*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2019.

revelado imprecisiones en el caso de *Horas de sol*⁸, *Flora*⁹ y *El Gran Polichinela*¹⁰, además de omisiones y atribuciones erróneas con los títulos *El salto de agua* y *La comicomanía*¹¹. Esta casuística hacía necesaria la (re)elaboración de un catálogo revisado, objetivo principal de esta investigación que se ha alcanzado gracias el cotejo de informaciones hemerográficas y catálogos como el de la Biblioteca Nacional de España (BNE) o el Centro de Documentación y Archivo (CEDOA) de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE). Por otro lado, y como objetivo secundario, en este artículo se plantea una periodización de su producción lírica en la que, atendiendo a procesos creativos, géneros (o subgéneros) y tendencias teatrales, se presta especial atención a su recepción a través de los datos y discursos proporcionados por la prensa coetánea en términos de dinámicas de programación, relación entre espacios y público, y corrientes de gusto.

El hecho de establecer una periodización suscita un problema análogo al ya planteado por investigadores que han abordado el fenómeno de la zarzuela. Como afirma Brandenberger al referirse a este repertorio —que parece resistirse a la categorización—, la zarzuela se caracteriza por una «delicada subcategorización genológica» evidenciada, en primera instancia, por la diversidad de denominaciones que los propios autores utilizaron

⁸ Sainete con texto de José Fernández del Villar. Según el catálogo de L. Iglesias de Souza (*El teatro lírico español. 2, Ensayo de catálogo, letras F-O*. La Coruña, Diputación Provincial de La Coruña, 1993), con música de Saco del Valle. Tan solo consta una mención al título en un artículo publicado en 1910 sobre el escritor, por lo que su creación hubo de ser anterior a esa fecha. Véase: «Escritores andaluces. José Fernández del Villar». *Diana: Revista Universal Ilustrada*, II, 37 (10 de mayo de 1910) p. 8.

⁹ Recogida en la voz del autor del DMEH, así como en el catálogo de Iglesias de Souza.

¹⁰ Colaboración musical con Eduardo Fuentes. Contenida en los dos catálogos anteriores y en la voz del compositor del DZEH.

¹¹ Tras cotejar la información de otros catálogos y no hallar referencia alguna en prensa, no hay forma de corroborar la veracidad de la participación de Saco del Valle en *El salto de agua*, aunque sí se puede descartar su aportación a *La comicomanía*, ya que probablemente se trata de una atribución errónea del boceto original de Eduardo de Lustonó y Eduardo Saco, al que se debió confundir con el compositor gerundense. Véase: *La comico-manía*, boceto de malas costumbres de los escritores Eduardo de Lustonó y Eduardo Saco que se estrenó el 19 de febrero de 1868 en el teatro de la Zarzuela de Madrid. Así aparece en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqc015>> [consulta 31-10-2022] y en la Hathi Trust Digital Library <<https://hdl.handle.net/2027/ucm.5323379411>> [consulta 31-10-2022].

Esta confusión pudo verse alentada por la existencia de un entremés de Enrique López Marín coetáneo a Saco del Valle, titulado *Comicomanía*. Según el catálogo de Iglesias, fue estrenado el 7 de noviembre de 1911 en el salón Llorens de Sevilla (dato que aparece en la edición del madrileño impresor Velasco de ese mismo año); sin embargo, la primera referencia que se ha localizado en prensa sitúa el estreno en el Petit Palais de Madrid en noviembre de 1911. Véase: IRIBARREN, Cándido. «Madrid-Rioja». *La Rioja: diario político*, XXIII, 7112 (23 de noviembre de 1911), p. 1.

para describir sus obras¹². Esta variedad e impermeabilidad de modelos ha llevado a musicólogos a afirmar la inexistencia de modelos puros, escuelas o subgéneros como tal:

Las interconexiones estilísticas y estéticas entre los campos definidos son continuas y en ese terreno de intercambios ubicaríamos la mayoría de las obras del repertorio. La zarzuela, tradicionalmente entendida como un género comercial de convenciones y usos rutinarios, constituye una época del teatro español mucho más variada, positivamente ecléctica y cosmopolita de lo que se ha venido entendiendo¹³.

Estas son las razones que han motivado una periodización de su producción lírica atendiendo, por un lado, a las descripciones —a veces en extremo originales— que dieron los propios autores a sus obras, pero también al tono o temática (costumbrista, sicalíptica, fantástica, operetística, melodramática, trágica, etc.), eje angular para la reflexión sobre procesos creativos, tendencias teatrales y corrientes de gusto mediatizadas por los discursos hemerográficos.

Breves apuntes biográficos

Saco del Valle estuvo desde muy joven vinculado al ambiente musical de su tiempo gracias a que su padre, Carlos Saco del Valle¹⁴, además de ser un conocido diletante miembro de varias entidades artísticas, fue propietario de un almacén de pianos y de una editorial musical¹⁵. Todo ello hubo de favorecer su acceso tanto a materiales musicales cuanto a personalidades del momento directamente implicadas en la historia reciente del teatro musical español como Ruperto Chapí o Emilio Arrieta, con quien estudió en el Real Conservatorio de Madrid¹⁶. También fue alumno de composición de Luigi

¹² BRANDENBERGER, Tobías. «La zarzuela hoy – desafíos de un objeto ¿evanescente?». *Dimensiones y desafíos de la zarzuela*. Tobías Brandenberger (ed.). Munster, Lit Verlag, 2014, pp. 9-19, p. 10.

¹³ MEJÍAS GARCÍA, Enrique. «Cuestión de géneros: la zarzuela española frente al desafío historiográfico». *Ibid.*, pp. 21-43, p. 41.

¹⁴ Fue miembro fundador, secretario y profesor del Instituto Filarmónico (creado en 1883 por el Conde de Morphy y otros veinte socios). GARCÍA ÁLVAREZ DE LA VILLA, Beatriz. «El Instituto Filarmónico del Conde de Morphy y su Escuela de Canto en el establecimiento del drama lírico nacional». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 29 (2016), pp. 81-109, p. 87; además fue vicepresidente y miembro fundador en 1881 de la Sociedad anónima Lírico-Dramático-Española. Busó, Benito. «Sociedad Lírico-Dramático-Española». *El Comercio* (28 de julio de 1881), pp. 1-2.

¹⁵ OVIEDO, M.^a D. «Arturo Saco del valle y la Orquesta...», p. 325.

¹⁶ OVIEDO, M.^a D. «El maestro...», p. 100. A pesar de que Oviedo asegura que Saco del Valle fue alumno de Chapí en el conservatorio, todo parece indicar que eso no fue así, puesto que este nunca impartió clases en dicha institución. IBERNI, Luis G. *Ruperto Chapí*. Madrid, ICCMU, 1995.

Mancinelli, bien conocido por ser el director de la orquesta del Teatro Real (1886-1893), institución que, junto a la Sociedad de Conciertos (1891-1893), utilizó para promover la difusión de la obra de Wagner, convirtiéndose en uno de sus mayores impulsores en España¹⁷. Ese filowagnerismo tan presente en la posterior trayectoria artística de Saco del Valle, seguramente también fuese alentado por su padre, admirador del compositor germano y miembro de diversas asociaciones musicales difusoras de su obra en Madrid¹⁸. Saco del Valle, aún en sus años de juventud en los que se dedicó a componer y trabajar como pianista en cafés de la capital, también participó de ese ambiente intelectual de tertulias que reunían a los artistas madrileños (de nacimiento o adopción) más importantes del momento¹⁹.

Este autor se dedicó a lo largo de toda su vida a la dirección. En un primer momento como director de banda²⁰ y, a partir de 1909, como director de orquesta al situarse al frente de la agrupación del Teatro Price en producciones operísticas. Tres años después consiguió el puesto de director estable del Teatro Real, al afrontar un *Tristán e Isolda* del que el entonces director titular, Gino Marinuzzi, no pudo hacerse cargo por una indisposición de última hora²¹. A partir de 1914 también se dedicó a la docencia en el Real Conservatorio de Madrid, y en noviembre de ese mismo año tomó posesión de la plaza de Maestro-Director de la Real Capilla Música de Palacio, cargo que ostentó prácticamente hasta el final de su vida, ya que tras la proclamación de la II República (tan solo un año antes de su fallecimiento) se clausuraron todas las actividades realizadas al amparo del Palacio Real²². Asimismo, tras el cierre del Teatro Real en

¹⁷ SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio. «Wagner en los conciertos sinfónicos: su recepción en Madrid en el siglo XIX (1864-1901)». *Symphonism in Nineteenth-Century Europe*. José Ignacio Suárez García y Ramón Sobrino Sánchez (eds.). Turnhout, Brepols, 2019, pp. 415-448, pp. 431-434.

¹⁸ El 31 de marzo de 1911, a consecuencia del estreno en el Teatro Real de *Tristán e Isolda*, se funda la Asociación Wagneriana de Madrid que presidió el Duque de Alba y a la que pertenecieron diferentes intelectuales madrileños entre los que se encontraba Saco del Valle. ORTIZ DE URBINA, P. «Un "Bayreuth español" ...», pp. 47-48. Véase también: SUBIRÁ, José. *Historia y anecdotario del Teatro Real*. Madrid, Plus Ultra, 1949, pp. 644-646.

¹⁹ Asimismo, cabe destacar su pertenencia como miembro activo a diversas entidades artísticas entre las que destacan la Sociedad de Autores Españoles, la Asociación Wagneriana y el Círculo de Bellas Artes, entre otras. OVIEDO, M.^a D. «Real Capilla Música de Palacio...», p. 50.

²⁰ En 1897 consiguió el puesto de Músico Mayor de la Banda del 2º Regimiento de Zapadores-Minadores (Ingenieros) de guarnición en Madrid y a partir de 1906 ocupó el cargo de director titular de la Banda Municipal de San Sebastián. Véase: OVIEDO, M.^a D. «En el bicentenario...», p. 135; PASCUAL LEÓN, M.^a N. «Autógrafos de artistas...», p. 180.

²¹ OVIEDO, M.^a D. «El maestro...», p. 100.

²² Tras la proclamación de la II República, la Dirección General de Propiedades designó a Saco del Valle como supervisor de los instrumentos con valor histórico y patrimonial que se

1925 y la consecuente desaparición de la orquesta residente, Saco del Valle se embarcó en la dirección de óperas en algunos de los principales teatros españoles, hasta que en 1929 creó la Orquesta Clásica de Madrid, formada con antiguos músicos del Teatro Real y profesores del conservatorio. Con dicha agrupación desarrolló una actividad especialmente importante al interpretar piezas poco conocidas de autores ya consagrados y estrenar obras de compositores noveles españoles coetáneos como Falla, Turina, Rodrigo Bellido, Salazar, Pittaluga, así como Ernesto Halffter, entre otros: «Jóvenes [...] con bríos, inspiración, fluidez de pensamiento, modernidad (un poco radical, quizás más de un poco), cultura vasta y alientos para perseverar en su labor excelente»²³.

A lo largo de su trayectoria como compositor, Saco del Valle cultivó la música orquestal, de cámara, y vocal/coral, en partituras de carácter religioso, militar, concertístico y teatral. Si bien la variedad es una de las características más significativas de su producción —tanto por la orgánica de las agrupaciones como por la temática y ámbito de interpretación— lo vasto de esta no es menos reseñable, con casi un centenar de obras, de las cuales más de la mitad se corresponden con títulos adscritos al género chico.

Dos zarzuelas infantiles y primeras obras en el Teatro Eslava (1893-1895)

Este autor inició su andadura por el género lírico con la composición de dos zarzuelas infantiles, *Soberbia humillada* y *La Bella Condesita*, ambas con libreto de M. F. y L.²⁴. La primera de ellas, dedicada a su hermana, se estrenó durante el Carnaval de 1910 con motivo de las celebraciones organizadas por el Centro Social de Béjar (Salamanca). Según afirmó el cronista, la interpretación de las niñas que tomaron parte en la puesta en escena fue muy acertada, al igual que la ejecución musical a cargo del pianista Rufino Agero²⁵. En 1923 se volvió a representar en el teatro

encontraban en la Capilla, en un cargo «sin retribución y con carácter de interinidad». OVIEDO, M.^a D. «Real Capilla Música de Palacio...», p. 58.

²³ FERNÁNDEZ NÚÑEZ, M. «Los conciertos de la Orquesta Clásica en el Teatro de la Comedia». *La Esfera*, XVII, 881 (22 de noviembre de 1930), p. 41.

²⁴ Según la información que recoge el Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, las siglas M. F. L. corresponden al nombre de Markus Felber, quien fue autor de algunas publicaciones noveladas que se han localizado en periódicos como *La nueva lucha* o *La Tradición* firmadas con esta misma abreviación gráfica en 1887 y 1897 respectivamente.

²⁵ UN SOCIO. «Los Carnavales en el Social». *La Victoria: semanario de Béjar*, XVII, 881 (12 de febrero de 1910), p. 2.

del Círculo de Bellas Artes de Alicante por niñas del Collège Français de la ciudad²⁶, y, por último, consta que en 1934 formó parte del programa de un Festival Escolar celebrado en Cangas de Onís²⁷. Por su parte, *La Bella Condesita* fue dedicada a las hijas de Chapí, María y Pura, y su recorrido sobre los escenarios fue mucho mayor que el de la anterior, pues, a la popularidad que adquirió el número del primer coro como pieza independiente de concierto²⁸, se suma que fue muy representada tanto en diferentes localidades españolas²⁹ como en La Habana (Cuba)³⁰.

²⁶ «La fiesta de ayer tarde. Collège Française d'Alicante». *El luchador: diario republicano*, XI, 2866 (27 de junio de 1923), p. 2.

²⁷ «Festival escolar en Cangas de Onís. Se celebra el sábado a beneficio del ropero». *Región*, XII, 3396 (21 de junio de 1934), p. 12.

²⁸ UN EMERITENSE. «Carta de Mérida». *La región extremeña*, 2709 (17 de agosto de 1894), p. 1; «Festival en Icod». *La prensa*, VIII, 2463 (29 de enero de 1918), p. 1; «Viboreñas. Caballeros católicos de Cuba». *Diario de la Marina*, CII, 144 (17 de junio de 1934), p. 9.

²⁹ D. «Desde Pinoso». *La Correspondencia de Alicante*, XIV, 4029 (20 de abril de 1897), p. 2; «Salamanca. En el colegio de Hijas de Jesús». *El Lábaro*, II, 237 (8 de enero de 1898), p. 1; «En el colegio de Saldaña». *Diario de Burgos*, XII, 3308 (2 de enero de 1902), p. 1; «Sección de noticias. Salón Castelló». *Flores y abejas*, XI, 494 Número (21 de febrero de 1904), p. 5; EL CORRESPONSAL. «Crónica provincial. De Bujalance». *El defensor de Córdoba*, VI, 1449 (4 de agosto de 1904), p. 1; «Ecos y noticias». *El Avisador*, XII, 839 (25 de agosto de 1906), p. 2; «Distribución de premios en el Colegio de Madre Escolapias». *La correspondencia de Valencia*, XXX, 10144 (25 de junio de 1907), p. 2; «Colegio del Sagrado Corazón». *Diario de Burgos*, XX, 5679 (5 de enero de 1910), p. 2; «Centro social». *La Victoria*, XVII, 853 (3 de diciembre de 1910), p. 2; JOSÉ LLORCA. «Desde San Vicente». *Diario de Alicante*, X, 2690 (29 de marzo de 1916), p. 2; «Crónica». *Diario de Reus*, LVII, 120 (26 de mayo de 1916), p. 2; «En las Esclavas. Fiesta simpática». *El Día de Palencia*, XXVIII, 8840 (8 de junio de 1917), p. 2; LORENZO RENART. «Crónicas pintorescas. Desde Cullera». *Las Provincias*, LVI, 16936 (24 de junio de 1921), p. 2; EL CORRESPONSAL. «De la provincia. Barruelo de Santullán». *El Diario Palentino*, XXXXI, 11939 (9 de enero de 1923), p. 1; EL CORRESPONSAL. «Regionales. Desde Santoña». *El Cantábrico*, XXIX, 10679 (6 de julio de 1923), p. 2; «Fiesta íntima». *La Victoria: semanario de Béjar*, XXXIII, 1641 (9 de enero de 1926), p. 2; «La fiesta de Santa Eulalia en la casa de Caridad». *Hoja oficial de la provincia de Barcelona*, II, 59 (14 de febrero de 1927), p. 5; JUSTO. «De León. Función benéfica». *Región*, V, 1421 (15 de diciembre de 1927), p. 11; EL CORRESPONSAL. «Vida provincial. Valencia de Alcántara al día». *Nuevo día*, III, 572 (4 de julio de 1928), p. 7; «Galicia. La Coruña». *El Orzán*, XI, 3276 (19 de diciembre de 1928), p. 2; L. S. J. «El diario en Aranda de Duero. En el colegio de la Vera-Cruz». *Diario de Burgos*, XLI, 12144 (23 de febrero de 1931), p. 5; «Fiestas y veladas. En el Salón Blanco». *La Voz de Aragón*, VII, 1686 (24 de febrero de 1931), p. 3; EL CORRESPONSAL. «Santoña. La función escolar». *El Cantábrico*, XXXIX, 13370 (26 de febrero de 1933), p. 5; LOP. «Astillero. Velada teatral». *El Cantábrico*, XL, 13799 (14 de julio de 1934), p. 6; «Cruzada contra el frío. La velada artística de esta noche en el teatro Topham del Puerto de la Cruz». *La Gaceta de Tenerife*, 8702, (3 de diciembre de 1936), p. 2; «Información de los pueblos. Candelaria». *La Gaceta de Tenerife*, II, 9003 (26 de noviembre de 1937), p. 3; «Noticiero religioso. Juventudes femeninas de acción católica». *Hoja Oficial del Lunes*, III, 118 (29 de mayo de 1939), p. 2.

³⁰ «Ecos de Alquízar». *Diario de la Marina*, XCIV, 43 (5 de marzo de 1926), p. 4; «Espectáculos». *Diario de la Marina*, XCV, 66 (7 de marzo de 1927), p. 11; «Con un festival brillantísimo fue conmemorado ayer el vigesimoquinto aniversario de la fundación del colegio el Santo Ángel

Si bien no resulta raro que compartieran tablas con títulos ordinarios de género chico en veladas celebradas en teatros *amateurs* por compañías de aficionados, en la mayor parte de los casos su escenificación tuvo lugar en festivales celebrados en colegios religiosos femeninos.

La anecdótica dedicación de Saco del Valle a las zarzuelas infantiles, en comparación con el resto de su catálogo escénico, contrasta con su notable circulación tanto por territorio nacional como extranjero. Se trata de una práctica relativamente habitual en espacios de sociabilidad y entornos educativos cuyo origen se remonta a las polémicas compañías infantiles que terminaron por desaparecer a finales del siglo XIX con la consolidación de la sensibilidad por los derechos de los niños³¹. No obstante, lo escueto de las investigaciones sobre este tipo de repertorio imposibilita extraer conclusiones sobre el mismo, más allá de la verificación de una serie de características comunes a ambos títulos: están compuestas para voces femeninas con acompañamiento de piano, los argumentos son de carácter didáctico-moralizante y se estructuran en un solo acto.

El mismo año en que compuso sus zarzuelas infantiles, Saco del Valle se presentó en el circuito comercial del género chico en el que se convertiría en templo de la sicalipsis: el Teatro Eslava. *La indiana*, con libreto de José Jackson Veyán, narraba las intrigas amorosas surgidas entre una criada oriunda de las Indias Occidentales, unos prometidos y un viejo rico. El estreno resultó un clamoroso éxito que valió a los autores ser llamados al escenario en repetidas ocasiones para ser ovacionados³². Fruto de la efusividad demostrada por la audiencia y la crítica local, el escritor y periodista Felipe Pérez y González describió el evento en clave poética:

de la Guarda en la Habana». *Diario de la Marina*, I, 2 (6 de diciembre de 1927), p. 24; «De Nueva Paz. Gran velada». *Diario de la Marina*, I, 2 (9 de enero de 1928), p. 22; «Sociedades cubanas». *Diario de la Marina*, I, 2 (16 de junio de 1928), p. 23; EDEL FARRES. «Crónica Habanera. La hora del té». *Diario de la Marina*, C, 333 (29 de noviembre de 1932), p. 7.

³¹ El estudio de las compañías infantiles ha sido abordado en un capítulo de libro que investiga la actividad de las compañías de Luis Blanc y Juan Bosch. Véase: RODRÍGUEZ LORENZO, Gloria A. «“Los nietos del Capitán Grant”: Teatro y música en las compañías infantiles de Luis Blanc y Juan Bosch (1877-1897)». *Música lírica y prensa en España (1868-1936): ópera, drama lírico y zarzuela*. José Ignacio Suárez García, Ramón Sobrino Sánchez y María Encina Cortizo Rodríguez (eds.). Oviedo, Universidad de Oviedo, 2018, pp. 283-300. También se ha estudiado la recepción de la compañía de Bosch en Valladolid a finales del XIX desde el punto de vista del cambio discursivo en la prensa a partir de 1897 con la creciente concienciación de la sociedad sobre los peligros del trabajo infantil. RIVERA MARTÍNEZ, Ruth. *El hecho escénico en Valladolid a través de la prensa en el cambio de siglo (XIX-XX): Una aproximación pragmático-discursiva*. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2016, pp. 852-866.

³² «Teatros. Eslava». *La Correspondencia de España* (en adelante CE), XLIV, 12983 (22 de octubre de 1893), p. 3.

Anoche en el teatro Eslava,
ha habido un éxito más,
un éxito merecido,
un éxito colosal,
un éxito de esos éxitos
de justicia y de verdad.

La Indiana es una zarzuela
de Pepe, Jackson Veyán,
que por ingeniosa y culta
logró aplauso general
y que, en todas partes honra
y provecho le dará,
pues al mérito del libro
supo el músico juntar
una hermosa partitura,
inspirada, original,
que logró unánime aplauso
y que no se queda atrás.

El maestro Saco del Valle,
que hasta hoy nadie oyó sonará
porque es un joven que empieza,
con modestia natural,
pero con bríos y alientos,
y saber como el que más
anoche ha sentado plaza
de capitán general.

A uno y otro, complacido
con gusto y sinceridad,
yo les doy mi enhorabuena,
les doy un «bombo» además,
porque es muy justo; les doy
un abrazo fraternal...
y si no tienen bastante,
que vayan pidiendo más³³.

Los principales teatros de provincias se apresuraron a solicitar a los autores los materiales para llevar la obra a sus escenarios³⁴. Sin embargo, tan prometedor futuro no sobrevivió a la competencia de obras como *El dúo de la Africana*, que estaba copando los primeros puestos de popularidad durante esa temporada en el Teatro Eldorado de Barcelona: «¿Qué obra será capaz de desbancar a la popular zarzuela *El dúo de la Africana*? Todas las que van poniendo como *El Cornetilla* pasan deprisa. Deprisa pasará también la que con el título de *La Indiana* [...] se estrenó el martes con éxito no más que regular. Y es de creer que sucederá lo mismo con otras que vendrán detrás»³⁵.

Pocos meses después, junto a los libretistas Ricardo Curros Capúa y Juan Lorente de Urza, estrenó la bufonada lírica *El traje misterioso*. El texto, basado en el cuento de hadas *El traje nuevo del emperador* del danés Hans Christian Andersen (1837), situaba la acción en un reino imaginario en torno al palacio real de Gedeón XCIX, cuyo paje, Merlín, le ofrece un

³³ PÉREZ Y GONZÁLEZ, F. «Diario cómico por Felipe Pérez y González». *CE*, XLIV, 12984 (23 de octubre de 1893), p. 3

³⁴ «Noticias de espectáculos». *CE*, XLIV, 12990 (29 de octubre de 1893), p. 2.

³⁵ «¿Quina obra será capás de desbancar á la popular sarsuela *El duo de l'Africana*? Totas las que van posante, com *El Cornetilla* pasan depressa. Depressa pasará també la que ab lo titol de *La Indiana* [...] vá estrenarse dimars ab éxit no més que regular. Y es de creure que succehirá lo mateix ab altrás que vindrán darrera» [traducción propia]. Véase: N. N. N. «Catalunya». *La Esquella de la torratxa*, XV, 776 (24 de noviembre de 1893), 9. 744.

atuendo mágico a cambio de la mano de la princesa. Los ropajes, inexistentes, asegura que solo pueden ser vistos por hombres de talento, por lo que todos —incluido el rey— fingen admirarlos. La obra fue muy bien acogida por el público gracias también a la acertada interpretación del elenco de la compañía de la célebre Lucrecia Arana³⁶ y a la labor del pintor Luis Muriel, a quien se encargó un telón de fondo con el palacio. Según recoge la crónica del estreno, el entusiasmo del público propició que se repitiesen todos y cada uno de los números musicales: «Afortunadamente para la [empresa] de Eslava, ha encontrado traje para lo que queda de temporada»³⁷. Y así fue, porque figuró en cartel ininterrumpidamente durante tres meses compartiendo programa con obras ahora consagradas como *La verbena de la Paloma*, para luego aparecer esporádicamente como parte del repertorio de compañías líricas en gira por los teatros de algunas de las principales ciudades españolas³⁸.

A pesar de que Saco del Valle no pudo comenzar con mejores resultados en el Teatro Eslava, sus siguientes estrenos —*De polo a polo* y *La flor de la montaña*— no corrieron la misma suerte. La primera, con libreto de Calixto Navarro, contaba los avatares de unos condes sevillanos en San Petersburgo durante el reinado de Pedro I, de cuyo escaso éxito se hizo eco un diario balear: «Este teatro se encuentra de pésame; si [sic] señores, de pésame [...] *De polo á polo* era demasiada distancia para poderla andar el teatro de Eslava»³⁹. Sin embargo, según se apuntó en otros medios, el estreno en realidad estuvo sometido a un juicio extraordinariamente dividido entre quienes querían «echar la obra al foso» y los que querían conocer a los autores para ovacionarles⁴⁰. Por su parte, *La flor de la montaña* fue creada a partir de un relato homónimo del mismo Jackson Veyán que transcurría en Laredo durante el reinado de Felipe V. Su presentación suscitó opiniones encontradas entre los críticos y cronistas:

³⁶ Sr. García Castilla, Sra. Arana, Sra. Mariscal, Sra. Espinosa, Sr. Carrión, Sr. Ortas, Sr. Ibarrola, Sr. Zaldívar y Sr. Arana.

³⁷ «Teatro Eslava». *CE*, XLV, 13070 (17 de enero de 1894), p. 2.

³⁸ «Espectáculos. Teatro-circo del Gran Capitán». *Diario de Córdoba*, XLV, 12759 (9 de julio de 1894), p. 1; FEGURILLA. «Ecos teatrales. De Valencia». *El noticiero balear*, IV, 1199 (7 de septiembre de 1894), p. 2; FRAY-CIRILO. «Teatro». *La Rioja*, VII, 1874 (2 de abril de 1895), p. 2; «Teatro». *Diario de Burgos*, V, 1262 (25 de abril de 1895), p. 2; «Crónica». *Diario de Tenerife*, XII, 3343 (12 de enero de 1898), p. 2; A. JEREZ SANTA MARÍA. «Teatro Apolo. "El traje misterioso"». *Crónica Meridional*, XL, 11996 (22 de junio de 1899), p. 2.

³⁹ «Espectáculos en Madrid. Eslava». *El noticiero balear*, IV, 1073 (3 de mayo de 1894), p. 3.

⁴⁰ *CE*, XLV, 13172 (29 de abril de 1894), p. 2.

Es peregrina ocurrencia la de llevar una obrilla con tonos sentidos y música de carácter melódico a donde el arte tiene por representación la careta y por atributo la carcajada. [...] Allí lo que se aplaude es la mancha de colores vivos; lo que impresiona los sentidos, lo que se destaca brillando. En los teatros de funciones por horas hay que cazar a los concurrentes por el mismo procedimiento que a las alondras: con espejuelos [...]»⁴¹.

En tales términos se refirió Matías Padilla bajo el pseudónimo de El Abate Pirracas⁴² al estreno de esta obra en la que, a pesar de que contenía escenas más o menos humorísticas protagonizadas por un personaje paródicamente rústico, predominaba una atmósfera emotiva y un tono sentimental que dividió al público entre los que alabaron la labor «quijotesca» de conseguir salirse de los «nuevos moldes y de las exhibiciones grotescas»⁴³, y los que reprocharon a los autores falta de astucia al pretender triunfar en Eslava sin recurrir a la comicidad y al desenfado festivo⁴⁴. Estos «nuevos moldes» que demandaba el público en los teatros por horas afectaron, por un lado, al contenido literario/musical de las obras, que había de resultar divertido y pegadizo y, por otro lado, al soporte escenográfico, en cuyo atractivo visual (junto con el del vestuario, tan llamativo como sugerente) residía cada vez más el triunfo, al menos inicial, de un título. El ritmo frenético de producción y consumo que caracterizó al género chico de la época se encuentra perfectamente ejemplificado en esta primera etapa de Saco del Valle, en la que compuso cinco títulos estrenados en tan solo trece meses. Esta voraz dinámica espectacular, alentada por las empresas al fijar precios populares y asequibles, demandaba un ritmo vertiginoso de producción en el que las obras, no en pocas ocasiones, fueron de «usar y tirar» por no generar unos beneficios mínimos.

⁴¹ EL ABATE PIRRACAS. «Telones y bambalinas. Un estreno». *CE*, XLV, 13388 (1 de diciembre de 1894), p. 3.

⁴² Matías Padilla fue coronel de infantería y director del periódico de La Habana *El Demócrata*, pero también trabajó en Madrid como crítico teatral para el *Heraldo* y *CE*. Véase: OSSORIO Y BERNARD, Manuel. *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*. Madrid, Imprenta y litografía de J. Palacios, 1903, p. 324.

⁴³ «De teatros. En Variedades». *El regional*, III, s.f. [¿1 de octubre de 1894?], p. 1; «Noticias». *La Paz*, XXXVI, 12867 (27 de diciembre de 1894), p.1; «Casino-Liceo». *El Avisador*, I, 21 (6 de octubre de 1895), p. 2. Estas apreciaciones son el preludio del sentir de algunos críticos que en los años circundantes al cambio de siglo incidieron en ello. Véase la nota 155.

⁴⁴ EL ABATE PIRRACAS. «Telones y bambalinas...» p. 3.

Sainetes costumbristas, juguetes cómico-líricos y tentativas operísticas (1896-1904)

Después de los mencionados fracasos, Saco del Valle desapareció esporádicamente de la escena teatral. Sin duda se trató de una retirada estratégica para dedicarse a preparar la oposición al puesto de Músico Mayor de la Banda del 22º Regimiento de Madrid, que obtuvo en octubre de 1896. A finales de ese mismo año inició un nuevo proyecto lírico con la partitura para *La alegría del barrio*, una obra cuyo argumento narraba la historia de unos vecinos de un arrabal madrileño a quienes les tocaba un boleto de lotería, temática muy en consonancia con las fechas navideñas para las que se programó su estreno. La obra, con música en colaboración del maestro Antonio Santa María y texto de los libretistas Manuel de Labra y Enrique Ayuso, fue presentada en el teatro Romea de Madrid sin apenas repercusión mediática⁴⁵. Mientras que en los primeros años experimentó con obras de temática fantástica, histórica o bucólica, con *La alegría del barrio* se inicia en el sainete, un modelo de teatro popular que representaba espacios, situaciones y personajes urbanos de su tiempo⁴⁶. Si bien es cierto que algunos diarios acusaron de falta de originalidad tanto al libreto como a la música —«más alegre y retozona que por entero original»⁴⁷—, la obra dio pingües beneficios a la empresa del Romea.

Con el cuadro cómico-lírico *Un tío modelo*, del escritor Emilio Ordóñez, la música de Saco del Valle sonó por primera vez en el Teatro de la Zarzuela en una función a beneficio de la ya mencionada y famosa tiple Lucrecia Arana en la que compartía cartel con *Los tres claveles*, *El baile de Luis Alonso* y *La viejecita*. Todas las críticas apuntaron que el libreto —dedicado a Miguel Ramos Carrión— no ofrecía demasiado interés, probablemente debido a la inexperiencia de Ordóñez como autor teatral, aunque la música sí logró aplausos entre la concurrencia⁴⁸; una acogida tibia que se repetiría en sus siguientes obras. La suerte del juguete cómico-lírico *Los príncipes del Congo* fue despachada en una crítica de tono jocoso en la

⁴⁵ «Noticias de espectáculos». *CE*, XLVII, 14203 (25 de diciembre de 1896), p. 23

⁴⁶ TEMES, José Luis. *El siglo de la Zarzuela: 1850-1950*. Madrid, Siruela, 2014, p. 56.

⁴⁷ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, XXX, 10648 (24 de diciembre de 1896), p. 3.

⁴⁸ R. B. «Zarzuela. Beneficio de Lucrecia Arana». *CE*, XLVIII, 14343 (14 de mayo de 1897), p. 1; BERMÚDEZ (HIJO), E. «Crónica de la semana en Madrid». *El Regional*, I, 139 (19 de mayo de 1897), p. 1; ABRIL, Julio. «Madrid. Crónica semanal». *El comercio de Córdoba*, XXIII, 5407 (19 de mayo de 1897), p. 1; ALFONSO BUSI. «Teatros. Príncipe Alfonso.—Zarzuela.—Circos». *La Ilustración Nacional*, XVIII, 15 (26 de mayo de 1897), p. 13.

que el periodista aprovechó la coincidencia del nombre con una famosa marca de jabones para condenarla sin mayores argumentos: «El público, acordándose del jabón famoso, propinó a la obra uno mayúsculo. El fabricante de este artículo debe pedir una indemnización a los autores. Y conste que nosotros nos lavamos las manos»⁴⁹. Algo similar ocurrió, un año después, con la zarzuela *El señor de la Nava* y con *El bonete del cura*, un juguete cómico-lírico con libreto de Alfonso Benito Alfaro que, junto con *El nuevo siglo*, protagonizaría la reapertura del teatro Príncipe Alfonso en un evento que resultó un desastre de semejantes dimensiones que el público arremetió contra el elenco provocando el inminente cierre del teatro⁵⁰, ejemplo de la poderosísima capacidad que ostentaban crítica y, sobre todo, público a la hora de legitimar o desestimar las obras. La inmediatez que imponía el sistema de producción y consumo teatral hubo de alentar que estos y otros muchos títulos que tuvieron un recorrido tan desafortunado como efímero por los teatros del género chico no fuesen publicados por los autores y, en ocasiones, ni siquiera registrados.

Durante los cuatro primeros años de esta segunda etapa compositiva –y si se compara con el ritmo que mantuvo durante la primera– se aprecia un notable descenso de producción, probablemente debido a que durante dicho periodo empleó la mayor parte de sus esfuerzos a la dirección de banda relegando la creación de música escénica a un segundo plano. La secuencia de fracasos finalizó con el estreno del sainete lírico de ambientación madrileña titulado *Los besugos* que presentó la compañía de Rosario Pino. Tanto la música como el libreto, que insistía en el manido tema de las vicisitudes de unos vecinos durante las navidades, fueron bien acogidos por una audiencia que también pudo disfrutar de la decoración de un nacimiento pintada por Amalio Fernández⁵¹, quien desde 1890 colaboró con los distintos teatros madrileños, incluido el Teatro Real⁵². Apenas

⁴⁹ «Pacotilla teatral». *Juan Rana* (23 de julio de 1897), p. 3. Véase también: «Teatros y circos». *El Correo militar*, XXIX, 6610 (21 de julio de 1897), p. 2; «Noticias de espectáculos. Príncipe Alfonso». *El Día*, XVIII, 6177 (21 de julio de 1897), p. 3; «Correo de teatros. Madrid». *El Globo*, XXIII, 7912 (21 de julio de 1897).

⁵⁰ BERMÚDEZ (HIJO), E. «Modas y teatros». *Diario de Córdoba*, XLIX, 14146 (13 de julio de 1898), p. 1; SOLÍS, E. R. «Artes y letras». *El Cantábrico* (14 de julio de 1898), p. 2; A. F. «Teatros». *La Ilustración Nacional*, XIX, 19 (20 de julio de 1898), p. 11.

⁵¹ «Gacetillas teatrales. Comedia». *El Globo*, XV, 8789 (26 de diciembre de 1899), p. 2; R. J. C. «Los estrenos de Pascua. Comedia». *CE*, L, 15301 (25 de diciembre de 1899), p. 2. Véase también.

⁵² SUBIRÁ, José. *Historia y anecdotario del Teatro Real*. Madrid, Plus Ultra, 1949, p. 477. Véanse también: ARIAS DE COSSÍO, Ana M.^a. *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid, Mondadori, 1991; PERUARENA ARREGUI, Juan. «Escenografía de una ópera española. Margarita la Tornera». *Revista de Musicología*, XX, 1 (1997), pp. 617-637.

dos meses después, *Los besugos* se programó en el teatro Romea —con la compañía de Loreto Prado y Enrique Chicote—, aunque para esta ocasión los autores rehicieron el sainete e idearon tres cuadros totalmente nuevos que obtuvieron un éxito mayor que los de la Comedia⁵³.

Durante esas mismas fechas, y de nuevo en el Romea, la misma compañía estrenó la zarzuela cómica titulada *Los amarillos*. Argumento y música constituyeron un rotundo éxito que, según relata alguna crónica, el público ovacionó: «El libro es un arreglo del francés, y está lleno de chistes y de *quid pro quod* [sic] que gustaron al público que aplaudió continuamente. La música es sencilla y agradable en la que no hay plagios de que adolecen tanto, por desgracia, muchas otras producciones que se sirven en los teatros»⁵⁴. En este caso el término «arreglo» se ha utilizado para referirse a la adaptación/imitación de un original, aunque entonces también podía ser utilizado como sinónimo de traducción⁵⁵. Por otro lado, Luis de la Villa —de opinión menos clemente que la del cronista anterior— criticó duramente texto y música: «Por lo visto, los citados señores [Flores García y Abati] no tienen inventiva ni ingenio propio, ni aun para contentar al público pacientísimo y bondadoso que asiste al teatrillo de la calle de Carretas. Saco del Valle, esa flor de un día de la música, ha escrito una partitura que hubiera resultado original... hace algunos años»⁵⁶. Sin embargo, y pese a su supuesta falta de originalidad, esta típica comedia de enredo siguió representándose con considerable éxito hasta finales de marzo, y en abril empezó a programarse en el teatro Gran Vía de Barcelona⁵⁷. La disparidad de opiniones en cuanto a lo meritorio en una obra de nueva creación evidencia las particularidades que caracterizaron al teatro musical de la época, además de poner el punto de mira en los principios estéticos y de gusto que operan en estos años y que oscilan entre el teatro costumbrista, que perpetúa una tradición espectacular bien arraigada en el territorio español, y la modernidad, con la sicalipsis por

⁵³ «Los teatros. Romea». *CE*, LI, 15360 (22 de febrero de 1900), p. 2.

⁵⁴ «Noticias. Un Estreno». *El porvenir segoviano*, I, 304 (3 de febrero de 1900), p. 3.

⁵⁵ En la prensa se refieren a la obra original como «libro en francés». En el libreto se explica que está «escrita sobre el pensamiento de una obra francesa», pero como era habitual, no especifica el título original ni su autoría. Véase: *Los amarillos: zarzuela cómica en un acto dividido en tres cuadros*. Madrid, R. Velasco impresor, 1900, p. 39.

⁵⁶ DE LA VILLA, Luis. «Teatros. Romea». *La Ilustración Nacional*, XI, 4 (8 de febrero de 1900), p. 11.

⁵⁷ «Noticias de espectáculos». *CE*, LI, 15410 (13 de abril de 1900), p. 3.

bandera, que se inmiscuye en las tablas del género chico para nutrirlo de nuevos modelos que lo acercaron, aún más, al género de las variedades⁵⁸.

En febrero de 1900 tuvo lugar un acontecimiento teatral nada común con el estreno en el Romea de la epidemia-cómico-lírica en un acto titulada *¡Aprieta constipado! o El catarro nacional*, creada por nada menos que diez escritores y nueve compositores diferentes. Fue el resultado de un experimento que el empresario del Romea ideó y cuyas condiciones de factura consistieron en que, una vez decidido el título —inspirado en la epidemia de gripes sufrida aquel invierno—, los autores, «encejados» en el cuarto de la cantante Loreto Prado⁵⁹, desconocieran lo que habían creado sus compañeros hasta el momento de unir los números y ordenarlos⁶⁰.

En *El catarro nacional* colaboraron dos o tres escritores apreciables; los demás pertenecen á la *perecería* de las letras. ¡Y así salió ello! Una sarta de chorizos siempre resultará apetitosa, pues cada chorizo conserva su individualidad; pero un guisado con un poquito de jamón, botes, gallinera, sebo y otras porquerías, será un plato repugnante, porque estos alimentos se sobrepondrán á la bondad del jamón que quiso confraternizar con ellos⁶¹.

Esta particular fórmula de creación colectiva tiene mucho que ver con el juego de salón victoriano *Consequences* que devino en el denominado *Cadáver exquisito* (*cadavre exquis*), técnica vanguardista de creación literaria reinventada por los surrealistas en la década de 1920 consistente en la composición colectiva de una frase, o un dibujo, sin que ninguno de los participantes pudiera tener en cuenta las colaboraciones previas⁶². A pesar de la crítica de *Gedeón*, el reclamo del anuncio, con la veintena de autores en los carteles, surtió el efecto necesario para llenar el aforo del Romea y, de hecho, tras unas cuantas representaciones, se realizaron algunas correcciones sobre el original con el fin de mejorar la obra⁶³.

En 1901, Saco del Valle fue incorporado al círculo de autores de confianza de Chapí para colaborar en el gran proyecto concebido para la

⁵⁸ ESPÍN TEMPLADO, M.^a Pilar. «El género chico, ese gran teatro». *La escena española en el umbral de la modernidad: estudios sobre el teatro del siglo XIX*. Valencia, Tirant Humanidades, 2011, p. 257.

⁵⁹ GONZÁLEZ PEÑA, M.^a Luz. «El Genio de Chapí y el Ingenio de Sinesio o la feliz conjunción para la liberación de los autores españoles». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 18 (2009), pp. 63-120, p. 91.

⁶⁰ R. B. «Los teatros. Romea». *CE*, LI, 15363 (25 de febrero de 1900), p. 2.

⁶¹ «Gedeón, moreno». *Gedeón: semanario satírico*, VI, 223 (28 de febrero de 1900), p. 6.

⁶² BRETON, André. *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. París, Galerie des Beaux-Arts, 1938, p. 6.

⁶³ «Noticias de espectáculos. Romea». *CE*, LI, 15366 (28 de febrero de 1900), p. 3.

inauguración del Teatro Lírico (situado en la calle Marqués de la Ensenada de Madrid). Alentada por críticos e intelectuales de toda España a través de periódicos y revistas musicales⁶⁴, la empresa pretendió impulsar el reconocimiento (asentamiento) de la creación operística nacional. Sin embargo, la tentativa del músico de Villena entró en crisis antes de que Saco del Valle pudiese finalizar *Excelsior*⁶⁵, ópera escrita ex profeso con libreto de Sinesio Delgado basado en *Gloria*, la novela de Pérez Galdós. Aunque no se llegó a estrenar nunca, entre 1906 y 1947 sí se pudieron escuchar extractos sinfónicos como parte de programas de conciertos, algunos de los cuales dirigió el propio Saco del Valle⁶⁶. Siendo, como fue, gran conocedor de la tradición operística por su actividad como director de orquesta, resulta llamativo que este fuese el único proyecto lírico de envergadura en el que se embarcase en calidad de compositor a lo largo de toda su trayectoria artística.

La vuelta al circuito del teatro por horas se produjo con *En paños menores* (M. de Labra) y *Tontín y Tontina* (E. Ayuso y E. Polo), juguetes líricos que, a pesar su buena acogida en el Teatro Martín, apenas se mantuvieron en cartel. Más adelante, *La Trini* —con libreto de Celso Lucio— tampoco se libró de ser «echada al foso», según hicieron constar algunos diarios de provincias al hacerse eco del infortunado estreno que tuvo lugar en el teatro de la Zarzuela⁶⁷. Mario R. de Sotomayor, por ejemplo, la describe como una «zarzuela de una crudeza y sensiblería trasnochada»⁶⁸, lo cual induce a pensar que el argumento tendría ese tono trágico-sentimental

⁶⁴ «Teatro Lírico. La compañía». *CE*, LII, 15971 (29 de octubre de 1901), p. 2; «Teatros de Madrid. Lírico». *La Música ilustrada hispano-americana*, IV, 58 (octubre de 1901), p. 11; «Teatro Lírico». *El Día*, XXII, 7552 (29 de octubre de 1901), p. 2; «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, XXXV, 12413 (30 de octubre de 1901), p. 5.

⁶⁵ IBERNI, L. G. *Ruperto Chapí...*, pp. 332-333.

⁶⁶ «El concierto de ayer ofrecía dos novedades en el programa [...]; eran la otra dos fragmentos de la ópera *Excelsior* del Sr. Saco del Valle —que es otro joven compositor de los que aquí tenemos que más valen— que son dos piezas muy interesantes por sus ideas, por la maestría con que están desarrolladas y por el colorido y hermosa sonoridad con que están tratadas en la orquesta». D'DUR. «Los conciertos de ayer. En el Gran Teatro». *CE*, LVII, 17582 (2 de abril de 1906), p. 2.

⁶⁷ «Por teléfono. Notas teatrales». *Diario de Burgos*, XIV, 4028 (14 de mayo de 1904), p. 2; «Por telégrafo. Noticias varias». *Diario de Córdoba*, LV, 16199 (14 de mayo de 1904), p. 3; «Noticias». *CE*, LV, 16898 (14 de mayo de 1904), p. 3. Las anteriores reseñas atribuyen claramente la autoría a los antes citados, sin embargo, en el catálogo de Iglesias se recoge este título como obra de los libretistas F. L. Obregón, Wenceslao Retana y José de Lucio Pérez. Por desgracia no se ha encontrado libreto ni partituras a través de los cuales verificar la verdadera autoría, probablemente debido a que los creadores decidieran no registrarla.

⁶⁸ R. DE SOTOMAYOR, MARIO. «Comedias y comediantes». *El defensor de Córdoba: diario católico*, VI, 1386 (20 de mayo de 1904), p. 2.

mal aceptado en los teatros de género chico y que, sin embargo, Saco del Valle seguiría cultivando.

Teatro social en el Teatro Cómico (1904-1905)

En 1904 Saco del Valle emprende un nuevo proyecto con la composición de la música para una trilogía de zarzuelas de temática social que se representaron en el Teatro Cómico de Madrid entre finales de 1904 y abril de 1905: *El túnel*, *El cochero* y *El dinero y el trabajo*, cuyos libretos, teñidos de una fuerte impronta reivindicativa, parecen encaminados, más que a entretener, a instruir y concienciar⁶⁹. De hecho, esta terna se inserta en aquella corriente teatral que, orientada a despertar la conciencia obrera, abogaba por la lucha socialista y abundaba en conflictos, situaciones y realidades dramáticas comprometidas con ideologías de izquierda, reivindicaciones libertarias o la lucha de clases⁷⁰.

El estreno de *El túnel* estuvo protagonizado por un escándalo que originó un espectador al pronunciarse en contra de la obra, mientras el resto de la audiencia le instó a abandonar el teatro para seguir con la función⁷¹. La puesta en escena se llevó a cabo con unas admirables decoraciones del escenógrafo Luis Muriel, y tanto el texto como la música fueron elogiados, aunque el libreto, según crónicas de la época, contenía fallos en la consecución de las escenas y la música no era excelente⁷². A pesar de que se incorporó al repertorio de algunas compañías líricas que la representaron en ciudades de toda la geografía española⁷³, en

⁶⁹ FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio. «Sobre el nacimiento del teatro social español y su contexto». *Monteagudo*, 2 (1997), pp. 13-28.

⁷⁰ RICCI, E. «Teatro de la miseria y miseria del teatro: el teatro social en España (1890-1910)». *La escena española...*, pp. 77-100.

⁷¹ J. A. A. «Los estrenos. En el Cómico». *CE*, LV, 17105 (7 de diciembre de 1904), p. 3.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ UN COMICH RETIRAT. «Catalunya (Eldorado)». *La Tomasa*, XVIII, 856 (2 de febrero de 1905), p. 12; ADOLFO. «Cuarta conferencia telefónica. Bilbao». *Heraldo Alavés*, V, 1254 (3 de febrero de 1905), p. 2; «MISCELÁNEA. Espectáculos». *La ilustración artística*, XXIV, 1207 (13 de febrero de 1905), p. 10; «Teatros. Ruzafa». *El Pueblo*, XIII, 3774 (20 de febrero de 1905), p. 3; BORRÁS. «Teatro». *Diario de Burgos*, XV, 4279 (7 de marzo de 1905), p. 2; «Espectáculos. Teatro de Verano». *La Correspondencia de Alicante*, XXII, 7412 (26 de junio de 1905), p. 3; «Gacetillas. Teatro Circo». *Diario de Córdoba*, LVI, 16623 (27 de julio de 1905), p. 2; «Teatro». *El Correo de Cantabria*, XXIV, 131 (8 de noviembre de 1905), p. 2; «TEATRO». *Nuevo diario de Badajoz*, XIV, 4030 (27 de noviembre de 1905), p. 2; «Espectáculos». *El Día de Toledo*, XII, 728 (23 de diciembre de 1905), p. 3; «Teatro. Orfeón burgalés». *Diario de Burgos*, XVI, 4313 (29 de enero de 1906), p. 2; FABIO HERNANDO. «Una velada y un beneficio». *El Papa-Moscas*, XXIX, 1525 (4 de febrero de 1906), p. 2; «Teatro».

Santander la crítica reprochó a los autores no haber reflejado correctamente esa ambientación montañesa ni en el libreto, ni en la música, ni en los decorados:

Zarzuela de costumbres montañesas apellidan a *El túnel* sus autores y en verdad que no hemos visto a la Montaña por ninguna parte. Porque si bien el telón de fondo finge la perspectiva de unos montes y de unas nieblas, aquello lo mismo puede ser los riscos de Reinosa que el puerto de Pajares. Arrojar escudillas de agua a la mar es hacer una zarzuelita de costumbres montañesas sin sabor, olor ni color locales, y traerla a las tablas del teatro de Santander. Tierra tan bien cantada, descripta e inmortalizada por mano de soberanos artistas, se presta bien poco a los «chicoleos» del género chico⁷⁴.

El tono acusador de esas líneas sirvió de excusa al crítico para reflexionar sobre la nueva tendencia de los autores teatrales, ya advertida en este texto, a presentar melodramas en las tablas de los teatros por horas: «con unas escenitas sentimentales, unos cuantos chistes, unas “gotas líricas” y unos golpes de efecto bien preparados, cádate una buena obra y un buen trimestre»⁷⁵. Como apunta Brey, el argumento de la obra, en realidad, tocaba el tema de la huelga de manera subsidiaria cuando los obreros se solidarizan con un compañero despedido por su capataz por pretender ambos a la misma mujer⁷⁶. La actualidad de los asuntos revolucionarios y los efectos visuales logrados por la escenografía hicieron de esta obra un éxito de taquilla, pese a las malas críticas.

Apenas unos meses después de su estreno, también en el Cómico, se presentó una parodia autorizada por los autores: *El tunela*⁷⁷. Esta superó con creces el éxito obtenido por la original gracias a que los autores caricaturizaron sus situaciones más emotivas⁷⁸. Si, como afirma Espín Templado, el proceso paródico consiste en ridiculizar obras de éxito consagrado⁷⁹, en este caso, y dada la ineludible inmediatez temporal con que se suceden originales y sátiras en el género chico, cabe considerar que su susceptibilidad para ser parodiado residió también en el grado

El Cantábrico, XII, 3949 (6 de marzo de 1906), p. 1; «Teatro Principal». *El liberal*, XXVI, 7381 (31 de mayo de 1906), p. 3.

⁷⁴ «Teatros. El Túnel». *El Cantábrico*, XI, 3834 (9 de noviembre de 1905), p. 2.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ BREY, Gérard. *Lucha de clases en las tablas: el teatro de la huelga en España entre 1870 y 1923*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018, pp. 133-134.

⁷⁷ Música de Eduardo Fuentes y libreto de Benjamín Ibarrola y Tomás Camacho.

⁷⁸ «Los estrenos. Cómico». *CE*, LVI, 17174 (16 de febrero de 1905), p. 2.

⁷⁹ ESPÍN TEMPLADO, M.^a P. «El género chico...», p. 253.

de repercusión mediática y social del estreno convirtiéndose las parodias en fórmulas de popularización del original que contribuyeron al éxito, al menos de taquilla.

«Si nunca las segundas partes fueron buenas, cualquiera puede suponer cómo serán si las primeras eran malas»⁸⁰. Efectivamente, el estreno de *El cochero* fue un fracaso absoluto de crítica del que dieron parte distintos diarios con una sentencia unánime, el libreto era otro melodrama sin interés alguno pero esta vez peor desarrollado que el anterior⁸¹. Por otro lado, la música de Saco del Valle y Vives tampoco fue considerada de excesiva calidad: «Es una partitura más, monótona, pálida, sin relieve»⁸². Por su parte, *El dinero y el trabajo* corrió la misma suerte que las anteriores:

Decididamente es cosa de que el teatro Cómico cambie de nombre, porque no hay nada que justifique el título que ahora lleva. Los autores cultivan el melodrama a todo pasto y si alguna vez se le ocurre a cualquiera de los proveedores de este teatro querer entretener y hacer reír, los chistes son tan fúnebres, las ingeniosidades tan sombrías, que tampoco consiguen su propósito. [...] Yo, por esto, voto porque el teatro Cómico se llame en lo sucesivo teatro Triste⁸³.

En los años siguientes se representó con relativa asiduidad⁸⁴, consiguiendo críticas muy dispares: mientras unas se refirieron a la obra como «engendro perfectamente malo, malísimo, que se da de puñetazos con el Arte, con la Literatura, y con el gusto artístico»⁸⁵, otras elogiaron la «esmerada» labor de los autores al crear una zarzuela cuyo argumento trataba asuntos sociales⁸⁶.

⁸⁰ «Los estrenos. Cómico». *CE*, LVI, 17150 (23 de enero de 1905), p. 2.

⁸¹ J. A. A. «Los estrenos. Cómico». *CE*, LVI, 17150 (23 de enero de 1905), p. 2; GABRIEL DE MEDINA «Crónica teatral. Cómico». *Diario de Córdoba de comercio, industria, administración, noticias y avisos*, LVI, 16451 (30 de enero de 1905), p. 1; «Teatros. Ruzafa». *Las Provincias: diario de Valencia*, XL, 14081 (18 de marzo de 1905), p. 3.

⁸² «Teatros. Ruzafa». *Las provincias*, XL, 14081 (18 de marzo de 1905), p. 3.

⁸³ J. A. A. «Los estrenos, Cómico». *CE*, LVI, 17234 (17 de abril de 1905), p. 2.

⁸⁴ «Espectáculos. Teatro de Verano». *La Correspondencia de Alicante*, XXIII, 7698 (19 de junio de 1906), p. 3; K. CHUPIN. «Crónica teatral. En el Ateneo». *Heraldo de Tarragona*, VI, 1708 (24 de octubre de 1908), p. 2; «Teatro». *Diario de Burgos*, XVIII, 5436 (31 de diciembre de 1908), p. 2.

⁸⁵ UN REPÓRTER. «Los espectáculos. Teatro del Liceo». *El Adelanto*, XIII, 6983 (3 de abril de 1907), p. 1.

⁸⁶ «Teatro». *La Atalaya*, XIII, 5012 (1 de noviembre de 1905), p. 1; CONDE DE MEZQUITA. «Teatro de Verano. Beneficio del señor Maura». *El Telegrama del Rif*, X, 2997 (21 de octubre de 1911), p. 3.

Zarzuelas dramáticas y género ínfimo (1906-1909)

Tan solo un mes después de la presentación del último título de la trilogía, se estrenó, sin demasiada trascendencia, *La marujila*, otra zarzuela de temática sentimental que duró escasos días en cartel⁸⁷. A esta siguió el estreno de *El trompeta minuto*⁸⁸ en el Eslava, donde la apuesta por «lo melodramático» continuó sin ofrecer buenos resultados. Aunque también conviene destacar que contribuyó al fracaso la deficiente interpretación de la compañía y, más en concreto, la intervención de la señora Montesinos que, con su capacidad de «convertir en jácara una tragedia griega», promovió sonoras muestras de desaprobación por parte del público en una velada que resultó, cuanto menos, tumultuosa⁸⁹.

Entre 1907 y 1908 Saco del Valle se asentó en el Apolo, donde se presentaron *La bella Lucerito* y *El naranjal*. En el estreno de la primera, un entremés con libreto de los hermanos Álvarez Quintero, tan solo la intervención de la tiple protagonista consiguió salvar el espectáculo: «*La bella Lucerito* es un entremés escrito [...] para que la señorita Palou cante couplets y baile tangos, imitando a las estrellas del género ínfimo»⁹⁰. Las críticas fueron similares en cuantas ciudades se presentó⁹¹, y de entre estas destaca la firmada por Curaçao sobre su estreno en el teatro Dindurra de Gijón por el tono explícito de sus impresiones sobre una de las cantantes: «Da la Sta. Calvó a la obra, lo suyo; el público le dio lo suyo y yo le daría lo mío pero me temo que no va a ser aceptado el ofrecimiento»⁹². El entusiasmo con que fue recibida esta obra de carácter sicalíptico hizo que en torno a

⁸⁷ «Los estrenos. Moderno. CE, LVI, 17276 (30 de mayo de 1905), p. 2.

⁸⁸ Con libreto de Luciano Boada y Manuel de Castro y Tiedra. Estrenada el 23 de marzo de 1907.

⁸⁹ MISS-TERIOSA. «Crónica teatral. “El trompeta minuto” en Eslava». *La correspondencia militar*, XXXI, 8912 (25 de marzo de 1907), p. 1. Véase también: ALSINA, José. «Estreno en Eslava. El trompeta Minuto». *El País*, XXI, 7170 (24 de marzo de 1907), p. 2.

⁹⁰ UN ABONADO. «Veladas teatrales. Apolo». *La Época*, LIX, 20313 (11 de abril de 1907), p. 1.

⁹¹ J. A. A. «En Apolo. Beneficios y estrenos». CE, LVIII, 17956 (11 de abril de 1907), p. 3; «Sección de Haro. Haro» *La Rioja*, XIX, 5722 (27 de junio de 1907), p. 1; «Teatro del Liceo “Patria chica”». *El Adelanto*, XXIII, 7187 (27 de noviembre de 1907), p. 1; «Teatro Apolo». *El Radical*, VI, 1675 (5 de diciembre de 1907), p. 3; IDEFCAS. «Teatro Miñón». *El porvenir segoviano*, IX, 2891 (9 de diciembre de 1907), p. 2; «Teatrales. Lírico». *Gaceta de Mallorca: diario de la tarde*, I, 140 (13 de diciembre de 1907), p. 2; «Teatros. Ruzafa». *El Pueblo*, XV, 5932 (19 de diciembre de 1907), p. 2; DE CERCADO AJENO. «Balance teatral». *La coalición: periódico republicano-progresista*, XVI, 1954 (26 de diciembre de 1907), p. 3; «Diversiones públicas. Teatro Principal». *Heraldo Alavés*, VII, 2120 (27 de diciembre de 1907), p. 2.

⁹² CURAÇAO. «Notas teatrales. Teatro Dindurra». *El Independiente*, I, 28 (30 de noviembre de 1907), p. 3.

1910 apareciese compartiendo cartel con otras como *La corte de Faraón* o *Las Bribonas*, en buena parte de las ocasiones utilizada para las funciones a beneficio de las primeras tiples de compañías que actuaron tanto en La Habana (Cuba)⁹³ como en teatros de localidades españolas de forma más o menos continuada hasta 1917⁹⁴.

En cuanto al segundo de los títulos mencionados, *El naranjal*, con un libreto de Pedro Muñoz Seca centrado en los enredos y malentendidos de una galería de personajes y ambientes abiertamente tipificados, se apoyaba en unos números musicales que, según la crítica, reflejaban el «“color” y alegría» del pueblo andaluz⁹⁵. Con esta obra comenzó una fructífera relación profesional entre Saco de Valle y Muñoz Seca que, ese mismo año, dio lugar a *Don Pedro el Cruel*, una comedia de enredo y ambientación histórica que obtuvo buenos resultados para la compañía y los autores⁹⁶. A esta siguió *Tropa ligera*, cuyo libreto, de Jackson Veyán y R. Asensio Más, había sido concebido como continuación de *Los granujas*⁹⁷. Su estreno en el Salón Regio constituyó otro éxito del que el crítico de *El Liberal* dio cuenta:

⁹³ «El teatro en el extranjero. Habana». *CE*, LXI, 19055 (14 de abril de 1910), p. 2.

⁹⁴ «España teatral. Provincias. Cádiz». *Por el arte*, I, 12 (1 de diciembre de 1907), p. 16; «TEATROS. Principal». *La tarde*, V, 1544 (13 de diciembre de 1907), p. 2; «Diversiones. Teatro Fortuny». *Diario de Reus: de avisos y noticias* (6 de enero de 1908), P. 1; K. ЧУПИН. «Locales y provinciales. En el Ateneo Tarraconense». *Heraldo de Tarragona*, VI, 1487 (14 de enero de 1908), p. 2; «Teatros. Ruzafa». *Las Provincias*, XLII, 15119 (24 de enero de 1908), p. 4; «Teatros. Marina del Cabañal». *El Pueblo*, XV, 5905 (24 de agosto de 1908), p. 2; «Gacetillas. Teatro Circo». *Diario de Córdoba de comercio, industria, administración, noticias y avisos*, LIX, 17755 (27 de septiembre de 1908), p. 2; «En el Teatro». *Diario de Tenerife*, XXIV, 6677 (4 de febrero de 1909), p. 2; ZINDARREF. «Teatro Nuevo. La bella Lucerito». *Heraldo de Alicante*, V, 1196 (12 de marzo de 1909), p. 2; X. «Teatro Principal». *Los debates*, XXIII, 4972 (11 de mayo de 1910), pp. 2-3; ALFREDO R. ANTIGÜEDAD. «Teatro Principal. Desde la butaca». *El Día de Palencia*, XXI, 6460 (30 de mayo de 1910), p. 2; «Teatro». *La Palanca*, II, 20 (14 de febrero de 1911), p. 2; «Noticias locales». *La correspondencia de Valencia*, XXXIV, 15213 (6 de noviembre de 1911), p. 2; «Teatro Circo». *El diario*, VIII, 1712 (20 de febrero de 1914), p. 3; «Espectáculos. Salón Novedades». *El Progreso: diario republicano*, XI, 3344 (18 de agosto de 1916), p. 2; EL CORRESPONSAL. «Desde Fuentesauco». *El Adelanto*, XXXIII, 10261 (17 de noviembre de 1917), p. 2. Véase también: «Teatro Ruzafa». *La correspondencia de Valencia*, LI, 20495 (23 de febrero de 1928), p. 2; «Teatro Duque de Rivas». *Azul: órgano de la Falange Española de las J.O.N.S.*, II, 480 (22 de abril de 1938), p. 2.

⁹⁵ ALSINA, José. «Por esos escenarios. Beneficio de María Palou». *El País*, XXII, 7568 (24 de abril de 1908), p. 1; «Teatros. Ruzafa». *Las Provincias*, XLIII, 15349 (26 de septiembre de 1908), p. 2; S. A. «Teatros. Ruzafa». *El Pueblo*, XV, 5929 (26 de septiembre de 1908), p. 2.

⁹⁶ «Los teatros. Gacetillas». *CE*, LIX, 18576 (21 de diciembre de 1908), p. 6.

⁹⁷ Zarzuela en un acto y cuatro cuadros, original en prosa y verso de Carlos Arniches y José Jackson Veyán, y música de Tomás López Torregrosa y Joaquín Valverde y Sanjuán. Fue estrenada en el teatro Cómico (Madrid) el 8 de noviembre de 1902.

Algo bueno podría añadir de «Tropa ligera» —cuyo éxito fue grande y franco desde el primer instante—; pero llega á mi oído que el venerable Pepe Jackson busca ocasión de provocarme para matarme en duelo, y no quiero que se figure que el miedo guía mi pluma, y hago punto final dejándome los elogios en el tintero. ¡Ancianitos a mí! ¡Ejem! ¡Ejem!⁹⁸.

También en el Salón Regio se estrenó *La capilla de Palacio*, con libreto de Abati y Flores García; a pesar del pronóstico halagüeño dado el renombre de sus autores⁹⁹ la presentación fracasó estrepitosamente en buena medida por su música, que parecía recordar en exceso a números de títulos ya conocidos: «Seguramente en ese momento [de la composición] un organillo se situó bajo la ventana de la habitación en que trabajaba el maestro, y tocó el “vagabundo” de *Alma de Dios* y algo de *La Reina mora*, y qué sé yo cuantas cosas más»¹⁰⁰. En este caso, Saco del Valle, a quien se había elogiado la originalidad compositiva de sus primeras obras, se «inspiró», al menos, en dos de los títulos más famosos de José Serrano, probablemente con objeto de establecer un vínculo con el público que, a la postre, no surtió el efecto deseado. En otras reseñas como la de Caramanchel para la revista *Nuevo Mundo*, se puso de manifiesto la escasa calidad del libreto y la deficiente interpretación de los «modestos» actores que actuaban en el Salón Regio, espacio que, por tratarse de un teatro menor ya centrado en la programación de secciones de cinematógrafo y variedades, solía ser escenario para obras de autores principiantes donde ya no tenían cabida nombres consagrados como los de Abati, Flores García o Saco del Valle¹⁰¹.

Después de estrenarse con desiguales resultados *Los parrales* y *La última ofensa*, a finales de verano de 1909, el Salón Novedades acogió la «première» de *La tormenta*¹⁰² con motivo de la inauguración de la temporada protagonizada por la compañía de Arturo Espada. La obra, que no fue mal recibida¹⁰³, era una zarzuela dramática de tonos patrióticos,

⁹⁸ L. «De teatros. Salón Regio». *El Liberal*, XXXI, 10795 (20 de mayo de 1909), p. 2. Véase también: J. D. «Los teatros. Estrenos». *CE*, LX, 18726 (20 de mayo de 1909), p. 7.

⁹⁹ «Los teatros. Gacetillas». *CE*, LX, 18734 (28 de mayo de 1909), p. 6.

¹⁰⁰ J. D. «Los teatros. Estreno». *CE*, LX, 18738 (1 de junio de 1909), p. 6. Véase también: J. A. «Por los teatros. Salón Regio». *El País*, XXIII, 7960 (1 de junio de 1909), p. 2; CARAMANCHEL. «La semana teatral». *Nuevo Mundo*, 805 (10 de junio de 1909), p. 7.

¹⁰¹ CARAMANCHEL. «La semana...», p. 7.

¹⁰² Libreto de Cayetano del Castillo. Estrenada el 3 de septiembre de 1909 en el Salón Novedades.

¹⁰³ «Los teatros. Gacetillas». *CE*, LX, 18834 (5 de septiembre de 1909), p. 6; R. «Por los teatros. Novedades». *El País*, XXIII, 8056 (4 de septiembre de 1909), p. 2.

en consonancia con muchas de las que se han repasado en este apartado y que surgieron como alternativa de los autores teatrales para dar con nuevas fórmulas de éxito que remplazasen al ya manido costumbrismo. En este afán renovador ya se había apostado por reinventar el sainete con la explotación de la sicalipsis como principal atractivo (procedente de las variedades y del género arrevistado), pero también por crear zarzuelas de carácter dramático que seguían el modelo de géneros líricos anteriores como la zarzuela grande y que catalizarían en lo que Sánchez denomina «zarzuela melodramática» al referirse a este repertorio compuesto ya en el siglo XX¹⁰⁴.

A dos bandas: entre operetas y melodramas (1910-1915)

Después de casi dos décadas dedicándose al género chico, en 1910 Saco del Valle trabajó en una opereta (dramática) titulada *Maese Eli*¹⁰⁵. No se puede pasar por alto la sospechosa coincidencia de esta con el estreno de *La corte de Faraón* en el Teatro Eslava, espacio que para aquel entonces ya se había convertido en sede de operetas y revistas francesas y austriacas¹⁰⁶. Aunque resulta difícil establecer diferencias categóricas entre las subvariantes incluidas bajo los términos *zarzuela* y *opereta*, valga recordar que desde la llegada de las variedades a España en 1894 ya se habían introducido elementos de estos espectáculos en el teatro musical popular, propiciando el nacimiento de lo que se conocería por género ínfimo. La novedad de la opereta no consistió en renunciar a la impronta folklórica o localista, sino en combinarla con ritmos extranjeros y obtener una síntesis atractiva entre tradición y modernidad¹⁰⁷. Según *La Ilustración financiera*, la obra estaba proporcionando grandes éxitos a los artistas y a la empresa del Teatro Martín¹⁰⁸; de hecho, poco después de su estreno salió a la venta la edición impresa para su difusión a otras compañías líricas como la del Teatro Gran Vía de Barcelona, que había solicitado la

¹⁰⁴ SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor. *Teatro lírico español, 1800-1950 (Ópera y Zarzuela)*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Historia y ciencias de la música, 2005, p. 59.

¹⁰⁵ Libreto de Javier Burgos, Ángel Cuéllar y escenografía del señor Gayo. Estrenada el 2 de febrero de 1910 en el Teatro Martín.

¹⁰⁶ ESPÍN TEMPLADO, M.^a P. «El espectáculo teatral en el fin de siglo». *La escena española...*, p. 219.

¹⁰⁷ SALAÜN, SERGE. «Cuplé y variedades (1890-1915)». *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*. Marie Salgues, Serge Salaün y Evelynne Ricci (eds.). Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 125-152, pp. 131-132.

¹⁰⁸ «Teatros». *La Ilustración financiera*, III, 26 (20 de febrero de 1910), p. 13.

exclusiva para su programación¹⁰⁹. La vía operetística se perpetuó con *La corza blanca*¹¹⁰, estrenada en el Gran Teatro de Madrid por la Compañía de Zarzuelas de Úrsula López. Fruto de la colaboración de Jackson Veyán y Antonio L. Rosso con los compositores Saco del Valle y Juan Crespo y Burcet, se inspiraba en el cuento homónimo de Bécquer (basado, a su vez, en el relato popular francés *La biche blanche*) aunque parece que el título había sido concebido por Jackson Veyán para que guardase relación con su célebre humorada lírica *La gatita blanca*¹¹¹. Mientras que la trama de esta última transcurría en el Madrid contemporáneo, la opereta se situaba en un principado alemán a fines del s. XVIII y articulaba su argumento en torno a situaciones cómicas que propiciaban dobles sentidos y demás «chistes finos»¹¹².

—Le digo a usted que Jackson es otro punto. Forma *pendant* con Lleó. Lo que él habrá pensado: «Cultivemos el verde, y puesto que le di una *Gatita* a Julia, le llevaré una *Corza* a Úrsula López, y todo se queda en casa». ¡Magnífico D. José! Ahora soy yo quien va a romper en quintillas. —¿Usted? —¡Qué menos que unas quintillas merecen Jackson Veyán y Vicente Lleó, esos dos titanes de la triunfante sicalipsis!¹¹³.

La obra formó parte del repertorio habitual de varias compañías que actuaron tanto en provincias¹¹⁴ como en el extranjero¹¹⁵, y fue bien recibida en prácticamente todas las representaciones. Sin embargo, las críticas¹¹⁶ —menos benevolentes que la audiencia— apuntaron que los personajes, excesivamente tipificados, resultaban vulgares y que la historia carecía por entero de originalidad¹¹⁷. Después de *La corza blanca*, y también en el Gran Teatro, se representó *La neurastenia de Satanás*¹¹⁸, una humorada cómico-lírico-bailable de los libretistas Sebastián Alonso y Muñoz Seca,

¹⁰⁹ «Diario del teatro. Campañas en provincias». *Heraldo de Madrid*, XXI, 7158 (5 de julio de 1910), p. 3.

¹¹⁰ Estrenada el 9 de abril de 1910 en el Gran Teatro.

¹¹¹ Con libreto de Jackson Veyán y Jacinto Capella, y música de Jerónimo Jiménez y Amadeo Vives.

¹¹² J. DEL C. «Los teatros. Estrenos». *CE*, LXI, 19051 (10 de abril de 1910), p. 6.

¹¹³ JUAN RANA. «Conversaciones teatrales». *Madrid cómico*, 5 (19 de marzo de 1910), p. 14.

¹¹⁴ «Sección de espectáculos». *La correspondencia de Valencia*, XXXIII, 11207 (22 de julio de 1910), p. 2; «El teatro en provincias». *CE*, LXI, 19274 (19 de noviembre de 1910), p. 3.

¹¹⁵ «El teatro en el extranjero». *CE*, LXI, 19144 (12 de julio de 1910), p. 2.

¹¹⁶ «La vida madrileña». *Las Provincias*, XLV, 15913 (13 de abril de 1910), p. 1.

¹¹⁷ M. A. M. «Teatros. Serrano». *El Pueblo*, XVII, 6586 (23 de julio de 1910), p. 2; «La vida madrileña». *Las Provincias*, XLV, 15913 (13 de abril de 1910), p. 1.

¹¹⁸ Estrenada el 17 de diciembre de 1910 en el Gran teatro.

y los compositores Saco del Valle y Luis Foglietti Alberola. Aunque la empresa no escatimó en gastos (decoraciones de Muriel y vestuario de Vila), la obra, que contaba con una treintena de personajes, no se libró del fracaso y sucumbió a la ya patente crisis del teatro nacional con el género chico y sus fórmulas manidas como causante y víctima de tal decadencia: debacle sicalíptica propia del momento protagonizada por multitud de obras cuya principal razón dramática se reducía, casi exclusivamente, a la corporalidad femenina:

¿Argumento? ¡Pero estas cosas no tienen argumento! La neurastenia del buen diablo se reduce a una serie de pretextos para que el cuerpo de coros luzca sus formas. Y no está mal de formas el cuerpo ese. Es más agradable, por ejemplo, que el de Eslava, donde las coristas son unas pobres cincuentonas, barnizadas de un rubio de siete cincuenta; mejor que el de Apolo, donde las pobres chicas andan averiadas pensando en un nabab que las convierta en Rosarios Guerreros o en Carolinas Oteros; de mejor ver que las coristas de ese indecente teatrucho del Noviciado, donde los estudiantes y las modistas van a presenciar una lascivia triste, dolorosa, de pueblo que come mal y quiere reír [sic]¹¹⁹.

Al igual que había sucedido unos años antes con *Las alegres modistillas* o *El botijo de Alicante*¹²⁰ —que se compuso para ser estrenada en esa localidad—, la obra titulada *Aquí y en Valladolid* fue creada para ser presentada en dicha ciudad. Este propósito cómico-lírico-bailable, con libreto de Jackson Veyán y música compuesta en colaboración con Tomás Mateo (quien fuera durante esos años director de la Banda de Isabel II) se estrenó en el teatro Zorrilla de Valladolid el 13 de octubre de 1910 para la inauguración de la temporada que se abría con la compañía de Manuel Velasco. La obra sigue esos preceptos pautados por los sainetes costumbristas en lo relativo al retrato localista que se plantea y en el que los espectadores se deleitaban «contemplándose en espejo»¹²¹, aunque esas referencias y personajes alegóricos —concebidos como personificaciones de localizaciones y edificios famosos de la capital—, en este caso está

¹¹⁹ SÁNCHEZ ROJAS, José. «Para El Adelanto. “La neurastenia de Satanás”». *El Adelanto*, XXVI, 8138 (31 de diciembre de 1919), p. 1.

¹²⁰ Únicamente se tiene constancia de su estreno a través del anuncio de su estreno por la compañía Duval, que por aquel entonces ocupaba el Teatro de Verano de Alicante. Véase: «Crónica local. Teatro de Verano». *El Graduador*, XXXI, 8086 (29 de julio de 1906), p. 3. Asimismo, cabe destacar que el doble título, característico de los sainetes, parece indicar que se trató de una pieza creada según un patrón típico de este subgénero que, como afirma Sánchez, persigue la recreación de escenas costumbristas y «personalizadas» para las localidades donde recalaban las compañías líricas en gira. Véase: SÁNCHEZ SÁNCHEZ, V. *Teatro lírico español...*, pp. 44-45.

¹²¹ TEMES, J. L. *El siglo de la Zarzuela...*, p. 57.

más relacionado con una modalidad espectacular que Espín Templado identificó como revista lírica¹²². A pesar de constituir un sonado éxito¹²³, su trascendencia fue exclusivamente local y efímera, hecho que ha dificultado su rastreo en catálogos, archivos y fondos documentales. *Aquí y en Valladolid* fue el nombre con el que se estrenó; sin embargo, la obra no fue registrada por sus autores hasta 1913 con un título diferente: *Del Pisuerga... peces*¹²⁴. Sus materiales musicales muestran esa mezcolanza de estilos entre lo español (localista) y lo extranjero que se materializa en números con ritmo de polka, un tango que se transforma en farruca, un vals, un chotis o una jota¹²⁵ en las que Saco del Valle insertó citas de óperas tan conocidas como la «Cabalgata de las valquirias» (*Die Walküre*) de Wagner o el «Miserere» (*Il trovatore*) de Verdi.

*Mari-Nieves*¹²⁶, que se estrenó el 5 de abril de 1911 en el Apolo, es la cuarta obra a que dio lugar la colaboración entre Muñoz Seca y Saco del Valle. El dramaturgo, que hasta ese momento había destacado por sus sainetes de tono costumbrista, se sumó al camino ya iniciado por el compositor de crear obras que, ajustándose a los moldes del género chico y del teatro por horas, rehuyesen los clichés temáticos y las trilladas fórmulas frívolas. De hecho, *Mari-Nieves* se encuentra estrechamente relacionada con algunos de los preceptos de la ópera verista en lo relativo a personajes, ambientación y protagonismo sinfónico del foso, de cuyo tratamiento la crítica destacó la «fineza, buen gusto en las melodías, robusta y admirable armonización, dominio absoluto de los procedimientos orquestales»¹²⁷ que caracterizaron a esta zarzuela que se consolidó como un sonado éxito que se replicó en varias ciudades¹²⁸.

Claro que si el Sr. Muñoz Seca renunciase a estas aventuras psicológicas, concretándose al sainete como otras felicísimas veces, no hubiera podido acompañarse

¹²² ESPÍN TEMPLADO, M.^a P. «El género chico...», p. 243.

¹²³ CALONGE, Ana. «Ambiente musical en Valladolid a través de *El Norte de Castilla* (1910-1912)». Trabajo de Fin de Máster, Universidad de Valladolid, 2017, pp. 91-92.

¹²⁴ Tras realizar una comparativa entre los escasos datos que se tenían de la representación vallisoletana y las partichelas halladas (gracias a M.^a Luz González Peña e Ignacio Jassa Haro) entre los fondos del CEDOA, se ha llegado a la conclusión de que se trata de la misma obra con distinto nombre.

¹²⁵ N.º 1. «Polka del fútbol», n.º 3. «Los pesares», n.º 4. «Doña Acera y coro de señoras», n.º 5. «Terceto del aire» respectivamente.

¹²⁶ Estrenada el 5 de abril de 1911 en el Teatro Apolo.

¹²⁷ S. A. «Novedades teatrales. Apolo». *Heraldo de Madrid*, XXII, 7433 (6 de abril de 1911), p. 1.

¹²⁸ «Gacetillas. Teatro Variedades». *Crónica Meridional*, LIII, 16364 (1 de febrero de 1912), p. 2; «Espectáculos». *El Cantábrico*, XVIII, 7171 (20 de diciembre de 1912), p. 3.

de la trascendental inspiración y del severo tecnicismo del maestro Saco del Valle, cuyos números, prodigiosamente fueron oídos respetuosamente y aplaudidos con calor¹²⁹.

Este modelo de trama dramática es el que Sánchez identificó como «zarzuela» chica, una tipología con características cercanas al verismo, que llegaba incluso a contar con finales trágicos, tan poco comunes en el género chico¹³⁰. En la misma línea se encuentra *Los dos amores*¹³¹, una zarzuela con libreto de Javier Burgos que, según apunta una crítica, tocaba «la nota dramática con tan gran acierto y con tan refinada gracia las escenas cómicas, que muchas veces fueron las que algunas espectadoras rieron, al mismo tiempo que por sus mejillas rodaban gruesas lágrimas»¹³².

Dados los buenos resultados, decidieron unir sus esfuerzos a los del libretista Emilio González del Castillo para un nuevo título: *A fuerza de puños*¹³³, un melodrama de ambientación guipuzcoana en el que se elogió el interés poético de un texto acompañado por los escasos pero cuidados números musicales de Saco del Valle¹³⁴, de entre los que destacaba un pasodoble que se popularizó como pieza para banda durante 1912: «He dicho que es poca la música de *A fuerza de puños*, y ese es un título más que debe tener el maestro Saco del Valle para nuestro aplauso, por haber sabido comprimir su inspiración y ceñídose al escaso marco que para la labor del músico dejaba la acción melodramática, siempre viva e inquieta»¹³⁵. Tal y como se adelantaba en el apartado anterior, las tramas de aquella terna de zarzuelas estrenadas en el teatro Cómico apuntaban las vías de un teatro social al que Saco del Valle volvería con nuevas producciones como *El capataz*¹³⁶, una obra escrita en colaboración con los libretistas Prieto y Rocabert y el compositor Cayo Vela, concebida como la segunda parte de *El túnel* para resolver situaciones que habían quedado pendientes. Las crónicas mencionaron que lo interesante e inspirado de música y argumento, sumado a los golpes de efecto de la trama,

¹²⁹ «Los teatros. Dos estrenos». *La tarde*, IX, 2557 (10 de abril de 1911), p. 1.

¹³⁰ SÁNCHEZ SÁNCHEZ, V. *Teatro lírico español...*, p. 45

¹³¹ Estrenada el 4 de octubre de 1911 en el Teatro Martín.

¹³² J. R. «Los teatros. Estrenos». *CE*, LXII, 19594 (5 de octubre de 1911), p. 6.

¹³³ Estrenada el 9 de febrero de 1912 en el teatro Martín.

¹³⁴ Esa tendencia a reducir las intervenciones musicales encuentra continuidad en el proyecto de *La lección del príncipe* de la empresa «Evocaciones españolas».

¹³⁵ R. C. A. «Los teatros. Estrenos». *CE*, LXIII, 19722 (10 de febrero de 1912), p. 5. Véase también: COLIRÓN. «Información teatral. Madrid». *Madrid cómico*, 105 (17 de febrero de 1912), p. 14; «Los teatros. Martín». *CE*, LXIII, 20004 (18 de noviembre de 1912), p. 7.

¹³⁶ Estrenada el 11 de noviembre de 1911 en el teatro Novedades.

consiguieron arrancar los aplausos de la audiencia al final de todos los cuadros, pero muy especialmente a la muerte del antihéroe, el capataz¹³⁷.

«A la música le pasa con el libro lo que a la pobre doña Inés del alma mía: “Con Don Juan te salvarás o te perderás con él”»¹³⁸. Así se refirió la crítica de Gedeón a *Centinela... alerta*, la nueva obra con música también de Joaquín Valverde y los libretistas R. González del Toro y Miguel Mihura Álvarez¹³⁹. Se trataba de la adaptación de una antigua opereta francesa cuyo libreto fue definido por el crítico Caramanchel como «un montoncito de colillas de todas las operetas de hace mil años» que, efectivamente, constituyó un fracaso estrepitoso¹⁴⁰. Los arreglos de operetas extranjeras habían proliferado enormemente, pero su proceso de adaptación requería de un trabajo por parte de los compositores y, sobre todo, de los libretistas que excedía la mera traducción. Para que la obra resultase inteligible en el nuevo contexto sociocultural, los arreglos se convirtieron en nuevas interpretaciones dramáticas¹⁴¹.

*El príncipe loco*¹⁴² es el título que cierra este periodo en el que Saco del Valle dividió sus esfuerzos entre la opereta y la zarzuela dramática. Según las crónicas de la época, la obra era, en esencia, la misma que *Centinela... alerta* aunque con distinta música, título y autores: «Se necesita padecer de igual perturbación que el protagonista de la obra infeliz para presumir que ésta [*sic*], repulsada en un teatro, pudiese admitirse [...] en otro coliseo aunque de inferior rango»¹⁴³. Ángel Carmona¹⁴⁴ se hizo cargo de un libreto que le granjeó severas sentencias de la crítica al acusarle de desconocer la técnica teatral por no haber sido capaz ni de incitar una sonrisa ni de despertar el más mínimo interés en el público¹⁴⁵. Sin embargo, las fun-

¹³⁷ X. «Los teatros. Estrenos». *CE*, LXII, 19632 (12 de noviembre de 1911), p. 6.

¹³⁸ GEDEÓN REPORTER. «Gedeón Moreno», *Gedeón*, XVIII, 867 (7 de julio de 1912), p. 4.

¹³⁹ Este autor, que sería el padre de Miguel Mihura, se dedicó junto a González a la escritura de innumerables textos breves que se insertan dentro de la práctica espectacular de manidas fórmulas teatrales que se venían representando desde finales del siglo anterior.

¹⁴⁰ CARAMANCHEL. «Los teatros. Estrenos», *CE*, LXIII, 19867 (4 de julio de 1912), p. 5.

¹⁴¹ ESPÍN TEMPLADO, M.^a Pilar. «Inspiración y originalidad en los dramaturgos de nuestro teatro lírico respecto al teatro francés». *La escena española...*, p. 52. Sobre el proceso de adaptación de títulos de *opéra-comique* de época isabelina, véase: MEJÍAS GARCÍA, Enrique. «La *Opéra-Comique* en la Zarzuela y la zarzuela como *opéra-comique*: una temporada de Delphine Ugalde en Madrid (1859)». *Artígrama*, XXXVI (2021), pp. 199-222, p. 201.

¹⁴² Estrenada el 27 de noviembre de 1913 en el Teatro Martín.

¹⁴³ «Crónicas madrileñas. Los últimos estrenos». *El Noroeste*, XVIII, 6669 (5 de diciembre de 1913), p. 1.

¹⁴⁴ En el catálogo de Iglesias el libreto aparece atribuido a González del Toro y Mihura.

¹⁴⁵ J. R. «Los teatros. Estrenos». *CE*, LXIV, 20379 (28 de noviembre de 1913), p. 4.

ciones continuaron en el teatro Martín con relativo éxito y consiguieron buenas taquillas a base de mantener los números musicales e implementar una serie de cambios en el libreto que lo dotaron de mayor coherencia¹⁴⁶.

Etapa final (1916-1928)

Desde 1913, Saco del Valle se apartó del género chico casi por completo, de forma que tan solo se ha podido verificar su participación en dos proyectos después de 1916. Durante el verano del año anterior, un diario cántabro había entrevistado al maestro Calleja —por aquel entonces en Santander— quien, en una de sus respuestas, afirmaba que debía trabajar en las nuevas partituras que esperaba concluir de cara a la próxima temporada, entre las que se encontraba *Rey y reina*, y cuyo libreto atribuyó únicamente a Jackson Veyán¹⁴⁷. *La Correspondencia de España* dio noticia del estreno programado para el 28 de abril de 1916 en el teatro Apolo¹⁴⁸; sin embargo, ese mismo día también se anunció su aplazamiento para la semana siguiente¹⁴⁹ y, finalmente, no se volvió a mencionar.

El otro proyecto en el que Saco del Valle tomó parte fue impulsado por el escritor y musicólogo Víctor Espinós y Moltó en 1928, quien le propuso formar parte de la compañía lírica «Evocaciones Españolas», iniciativa que respondía al propósito de producir repertorio musical con argumentos centrados en acontecimientos y personajes históricos nacionales. También fueron creadores de la empresa el director artístico Carlos del Pozo y el violinista J. R. Outumuro, los cuales contaron con la colaboración del director de escena Julio Tubilla y de los maestros compositores Conrado del Campo y Julio Gómez. La aportación de Saco del Valle a dicho proyecto consistió en ponerse al frente de la orquesta como director titular de la compañía y componer unas ilustraciones musicales para el retablo

¹⁴⁶ «Los teatros. Gacetillas». *CE*, LXIV, 20383 (2 de diciembre de 1913), p. 6. Por otro lado, y a modo de curiosidad, cabe mencionar que en junio de 1912 se había estrenado un filme de larga duración (90 minutos) titulado *El príncipe loco o Un drama en las Altas esferas*, cuya notoriedad bien pudo haber motivado la elección del título de la opereta como estrategia comercial. Véase: «Diversiones públicas. Teatro Circo». *Heraldo Alavés*, XII, 4639 (5 de noviembre de 1912), p. 2.

¹⁴⁷ «Veraneantes ilustres. Nuestras entrevistas. Sépase quien es Calleja». *La Atalaya*, XXIII, 8604 (7 de julio de 1915), p. 1. Aunque los anuncios en prensa reflejaban la autoría de Jackson Veyán, Fernán Fernández, Calleja y Saco del Valle, el catálogo de Iglesias y el archivo de la SGAE coinciden en contemplar como libretistas a Jackson Veyán y Agustín Sainz Rodríguez.

¹⁴⁸ «Los teatros. Gacetillas». *CE*, LXVII, 21257 (28 de abril de 1916), p. 5.

¹⁴⁹ «Obras y cómicos». *La Mañana*, VIII, 2321 (28 de abril de 1916), p. 2.

castellano *La lección del príncipe*, presentado en 1928 en el Teatro Bretón de Salamanca: «Hemos de hacer mención especial a la hermosísima partitura que el maestro Saco del Valle ha escrito para “La lección del Príncipe”, de corte clásico y amplias sonoridades»¹⁵⁰. Las características musicales destacadas en la crítica sobre este episodio histórico ambientado en tiempos de los Reyes Católicos contrastan con las apreciaciones que sugiere Ferreiro al referirse a las aportaciones de Conrado del Campo, incidiendo en el hecho de que, frente a las brisas de modernidad que caracterizaron a la producción musical de vanguardia, los retablos se instalaron en una asentada tradición teatral¹⁵¹. Si acaso destacable es la novedad temática de los argumentos en los cuales, a modo de sainete histórico, se presentaron escenas populares de época acompañadas de figuras históricas relevantes. Esas ilustraciones musicales sugieren un tratamiento de la música radicalmente distinto al frecuentado en los títulos «al uso» de género chico y que, en cierta medida, encuentra continuidad con algunos melodramas previos de Saco del Valle de los que la crítica destacó el carácter poético del texto y las cuidadas, aunque escasas, intervenciones musicales que tanto contrastaban con la pretendida comicidad que las historiografías han enfatizado como característica definitoria del repertorio de género chico.

Conclusiones

La reelaboración del catálogo de su producción lírica revela una intensa dedicación con casi medio centenar de títulos; de suerte que cerca de un 96 % se acomoda a los moldes interpuestos por el sistema empresarial del teatro por horas. Por otro lado, el estudio de su recepción a través de la prensa ha confirmado la consagración de Arturo Saco del Valle al género chico consolidándose como uno de los grandes autores del momento, a pesar de que su obra y su figura hoy hayan caído en el olvido.

Como planteaba Mejías al referirse al eclecticismo imperante en la zarzuela¹⁵², el corpus lírico del compositor es paradigma de esa casuística variada, en ocasiones difícilmente clasificable, característica del género

¹⁵⁰ «Los teatros. La segunda función de la Compañía Evocaciones Españolas». *El Adelanto*, XLIV, 13511 (27 de mayo de 1928), p. 12. Véase también: «Bretón. “El cielo y Madrid se casan”». *El Adelanto*, XLIV, 13512 (29 de mayo de 1928), p. 8.

¹⁵¹ FERREIRO CARBALLO, David. «La identidad lírica de Conrado del Campo en los retablos de Víctor Espinós», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 31 (2018), pp. 157-180, p. 167.

¹⁵² MEJÍAS GARCÍA, E. «Cuestión de géneros...», p. 41.

chico. No fueron pocos los títulos para los que compuso música y cuya dramaturgia oscilaba entre el tradicional casticismo costumbrista, la fantasía estilizada y jocosa, y enredos subidos de tono en los que tradición y modernidad se daban cita. Sin embargo, es significativa la constante apuesta del autor por obras de carácter no ya sentimental, sino ideológicamente comprometidas e incluso abiertamente dramáticas. La ópera, que tantas veces había dirigido desde el foso, se hizo patente en las zarzuelas dramáticas de estilo verista de los últimos años, a pesar de que las críticas de los últimos años del siglo XIX ya incidieron en esta idea de redefinición del género chico:

Las empresas no quieren convencerse [...] que ahora más que nunca hacen falta libros y partituras bien escritos y mejor cortadas, pues ya el público se va cansando de la exhibición de formas y bailables, donde los autores y las empresas confían en los éxitos, precisamente cuando su base es pueril y lo aleja más del arte [...] Así es que cuando [el público] asiste á [sic] un estreno en que las bellas formas se exhiben, observa la obra ya con prevención y cuidado, y el más insignificante chiste que se transforma en picante, en lugar de reír, no pasa por él y lo voltea¹⁵³.

Por último, el estudio de su recepción en prensa ha evidenciado, en muchas ocasiones, una desigual percepción de los estrenos al no corresponderse las apreciaciones de la crítica —mayoritariamente contraria al género chico¹⁵⁴— con las reacciones del público. Sin embargo, la constante apuesta de este autor por títulos de corte serio que tanto distaban de lo que se ha solido (y se suele) asociar con género chico, al confundir un término que apela a la extensión con la generalización temática de sus argumentos, evidencia el éxito de una corriente lírica considerablemente menos explorada y que confirmó que el éxito de los melodramas no era imposible en los teatros de «chicoles».

¹⁵³ A. F. «Teatros». *La Ilustración Nacional*, XIX, 19 (20 de julio de 1898), p. 299.

¹⁵⁴ Véase: ESPÍN TEMPLADO, M.^a Pilar. *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1995, pp. 78-79.

Apéndice 1. Obras de género chico compuestas por Arturo Saco del Valle

Título	Libretista/s	Compositor/es	Teatro ¹⁵⁵	Estreno	BNE	SGAE
<i>A fuerza de puños</i>	E. González del Castillo; J. Burgos	A. Saco del Valle	Martín	09/02/1912	T/20164	-
<i>Alegres modistillas. Las</i>	F. de Irachuetia y Mascort ¹⁵⁶	A. Saco del Valle; T. Barrera	Teatro de Verano - Alicante	07/1906	-	-
<i>Alegría del Barrio. La</i>	M. de Labra; E. Ayuso	A. Saco del Valle; A. Santamaría	Romea	23/12/1896	T/8607; T/20945; MSS/14108/2	-
<i>¡Apríeta, consípudal! o El catarro nacional</i>	E. Lustonó; F. Chaves; F. Flores García; M. Merino; L. M. de Larra; S. Delgado; E. Gullón; E. Mario; J. Abati; A. Caamaño	A. Rubio; E. Contreras; T. López Torregrosa; J. Valverde Sanjuán; R. Calleja; V. Lleo; A. Saco del Valle; S. Viniégra; S. Lope	Romea	24/02/1900	-	2.429.732
<i>Amarillos. Los</i>	F. Flores García; J. Abati	A. Saco del Valle	Romea	01/02/1900	T/15349	4.189.265
<i>Bastos son triunfos</i>	J. de Arpe; R. Deltell	A. Saco del Valle; Noir (seudónimo)	Gran Vía	19/12/1910	-	-
<i>Bella Condesita. La</i>	M. Felber	A. Saco del Valle	Teatro de Pinoso - Alicante	18/04/1897	MP/1260/23	-
<i>Bella Lucerito. La</i>	S. Álvarez Quintero; J. Álvarez Quintero	A. Saco del Valle	Apolo	10/04/1907	MP/3136/65; T/16797	4.252.825
<i>Besugos. Los</i>	E. Mario; J. Abati	A. Saco del Valle; J. Valverde Sanjuán	Comedia	24/12/1899	T/15413	-
<i>Bonete del cura. El</i>	A. Benito Alfaro	A. Saco del Valle	Romea	03/02/1900	-	-
<i>Capataz. El</i>	E. Prieto; R. Rocabert	A. Saco del Valle	Príncipe Alfonso	07/1898	-	-
<i>Capilla de Palacio. La</i>	F. Flores García; J. Abati	A. Saco del Valle; C. Vela Marqueta	Novedades	11/11/1911	T/20252	4.309.528
<i>Centinela... alerta</i>	R. González del Toro; M. Mihura	A. Saco del Valle	Regio	31/05/1909	-	4.303.612
<i>Cocheo. El</i>	E. Prieto; R. Rocabert	A. Saco del Valle; A. Vives	Apolo	03/07/1912	-	2.646.531
			Cómico	21/01/1905	T/16664	4.336.997

¹⁵⁵ Todos son teatros madrileños, salvo aquellos en lo que se indica lo contrario.¹⁵⁶ En el catálogo de Iglesias aparece también como libretista E. Ayuso.

Título	Libretista/s	Compositor/es	Teatro ¹⁵⁵	Estreno	BNE	SGAE
<i>Corza blanca, La</i>	J. Jackson Veyán; A. L. Rosso y Montero	A. Saco del Valle; J. Crespo y Burcet	Gran Teatro	09/04/1910	T/18767; M/12898(5)	4.352.810
<i>Dinero y el trabajo, El</i>	J. Jackson Veyán; R. Rocabert	A. Saco del Valle; A. Vives	Cómico	15/04/1905	T/16657	700.900
<i>Don Pedro el Cruel</i>	P. Muñoz Seca	A. Saco del Valle	Regio	19/12/1908	T/18875	-
<i>Dos amores, Los</i>	J. Burgos	A. Saco del Valle	Martín	04/10/1911	-	-
<i>Flor de la montaña, La</i>	J. Jackson Veyán	A. Saco del Valle	Eslava	30/11/1894	M/3500; MSS/14428/6; MSS/14397/11	4.515.026
<i>Horas de Sol</i>	J. Fernández del Villar	A. Saco del Valle	-	-	-	4.550.044
<i>Indianna, La</i>	J. Jackson Veyán	A. Saco del Valle	Eslava	21/10/1893	MC/3761/19; M.FOLL/182/7	-
<i>Lección del Príncipe, La</i>	V. Espinós y Moltó	A. Saco del Valle	Brefón - Salamanca	20/04/1928	-	4.578.549
<i>Maese Eli</i>	J. Burgos; A. Cuéllar Rodríguez	A. Saco del Valle	Martín	03/02/1910	T/17982; T/33654	4.616.783
<i>Mari-Nieves</i>	P. Muñoz Seca	A. Saco del Valle	Apolo	05/04/1911	T/18147	4.632.438
<i>Marujilla, La</i>	J. Jackson Veyán; A. Fernández Cuevas; J. Sabau	A. Saco del Valle; P. Marquina	Moderno	29/05/1905	T/17428; DL/1963797	2.811.371
<i>Naranjal, El</i>	P. Muñoz Seca	A. Saco del Valle	Apolo	23/04/1908	T/16332	4.675.496
<i>Neurastenia de Sata- nás, La</i>	S. Alonso; P. Muñoz Seca	A. Saco del Valle; L. Foglietti Alberola	Gran Teatro	17/12/1910	T/18140; T/33371	2.428.025
<i>Paños menores, En</i>	M. de Labra	A. Saco del Valle	Martín	22/02/1903	T/15692	-
<i>Parrates, Los</i>	F. Arenas Guerra; M. Mihura	A. Saco del Valle	Gran Teatro	30/09/1908	-	4.709.478
<i>Pisuerga... Peces, Del (Aquí y en Valladolid)</i>	J. Jackson Veyán	A. Saco del Valle; T. Mateo	Zorrilla - Valladolid	13/10/1910	-	-
<i>Polo a Polo, De</i>	C. Navarro	A. Saco del Valle	Eslava	28/04/1894	MSS/14427/15; MSS/14132/17; T/12840	4.413.451
<i>Príncipe loco, El</i>	M. Mihura; R. González del Toro	A. Saco del Valle; M. Quisiant	Martín	27/11/1913	-	2.646.430
<i>Príncipes del Congo, Los</i>	J. Jackson Veyán	A. Saco del Valle	Príncipe Alfonso	20/07/1897	-	4.747.596

Título	Libretista/s	Compositor/es	Teatro ¹⁵⁷	Estreno	BNE	SGAE
<i>Rey y reina</i>	J. Jackson Veyán; F. Fernández ¹⁵⁷	A. Saco del Valle; R. Calleja Gómez	Apolo	28/04/1916	-	4.765.347
<i>Señor de la Nara, El</i>	E. Fernández González	A. Saco del Valle	Maravillas	16/09/1899	-	4.806.479
<i>Soberbia humillada</i>	M. Felber	A. Saco del Valle	Centro Social - Bejar	11/02/1910	MP/1260/24	4.814.726
<i>Tierra, La</i>	A. Corcuera; J. Pardo	A. Saco del Valle; A. Corcuera	Eslava	06/10/1900	T/15998; 1/240100	-
<i>Tío modado, Un</i>	E. Ordóñez	A. Saco del Valle	Zarzuela	13/05/1897	T/4594; T/19682	4.884.382
<i>Tontín y Tontina</i>	E. Ayuso; E. Polo	A. Saco del Valle	Martín	07/03/1903	T/15897	4.862.016
<i>Tormenta, La</i>	C. del Castillo	A. Saco del Valle	Novedades	03/09/1909	T/18848	-
<i>Traje misterioso, El</i>	R. Curros Capúa; J. Lorente de Urraza	A. Saco del Valle	Eslava	16/01/1894	MSS/14484/14; T/14166; T/12940; MC/3761/20	4.862.959
<i>Tres artistas extranjeros</i>	J. Jackson Veyán	A. Saco del Valle	Romea	04/10/1894	-	4.866.294
<i>Trini, La</i>	C. Lucio	A. Saco del Valle	Zarzuela	13/05/1904	-	-
<i>Trompeta minuto, El</i>	L. Boada; M. de Castro y Tiedra	A. Saco del Valle	Eslava	23/03/1907	T/16779; T/33461	4.874.468
<i>Tropa ligera</i>	J. Jackson Veyán; R. Asensio Mas	A. Saco del Valle	Regio	19/05/1909	T/18869	4.877.147
<i>Túnel, El</i>	E. Prieto; R. Rocabert	A. Saco del Valle	Cómico	06/12/1904	MP/3213/4; T/16487	4.880.375
<i>Última ofensa, La</i>	R. Rocabert	A. Saco del Valle; F.A. de San Felipe	Novedades	27/02/1909	T/17912	4.878.951

Recibido: 27 julio 2021
Aceptado: 1 junio 2022

¹⁵⁷ En el catálogo de Iglesias y del CEDOA aparece también Agustín Sainz Rodríguez como libretista.



SEAM
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE MUSICOLOGIA



RdM