



Universidad de Valladolid
Máster en Música Hispana

Ambiente musical en Valladolid a través de
El Norte de Castilla (1910-1912)

Trabajo de fin de Máster

ANA CALONGE CONDE

Realizado bajo la dirección del prof. Juan P. Arregui

2017

Ambiente musical en Valladolid a través de *El Norte de Castilla* (1910-1912)



Universidad de Valladolid
Máster en Música Hispana

Ambiente musical en Valladolid a través de *El Norte de Castilla* (1910-1912)

Trabajo de fin de Máster

ANA CALONGE CONDE

Realizado bajo la dirección del prof. Juan P. Arregui

2017

El autor

Vº Bº del tutor

ÍNDICE GENERAL

I. Introducción.....	13
I.1. Justificación del tema de estudio. Objetivos.....	15
I.2. Estado de la cuestión.....	19
I.3. Marco teórico: fuentes y metodología.....	24
I.4 Estructura de trabajo	34
II. Valladolid (1910-1912): Espacios y tiempos de la música.....	37
II. 1. Espacios formales	45
II. 2. Espacios informales	62
II. 3. Temporadas, horarios, precios y públicos: cronotopo, interacciones y sociabilidad.....	65
III. Escenificaciones: Repertorio lírico-dramático.....	73
III. 1. Ópera.....	76
III. 2. Opereta.....	79
III. 3. Zarzuela.....	90
IV. Recitales y conciertos: música instrumental y vocal.....	101
IV. 1. Orquesta Sinfónica de Madrid	103
IV. 2. Cuarteto «Francés»	107
IV. 3. Orfeones, rondallas y tunas	110
IV. 4. Banda de Isabel II	113
IV. 5. Otros recitales	115
V. Varietés	121
VI. Conclusiones	133
VII. Anexos.....	137
VII. 1. Cartelera lírico dramática.....	139
VII. 2. Tabla de recitales	163
VII. 3. Tabas de artistas de varietés	177
VIII. Bibliografía	187

Lista de ilustraciones

II. 1. Modelo de ficha para la base de datos.....	32
II. 2. Modelo de tablas temáticas y cartelera.....	33
II. 3. «La cuestión de Marruecos. Francia y España. Últimas noticias». <i>El Norte de Castilla</i> , 08/06/1911.....	40
II. 4. «Los teatros. La próxima temporada. Zorrilla». <i>El Norte de Castilla</i> , 10/09/1910.	41
II. 5. «Los teatros. Próxima temporada. Lope de Vega». <i>El Norte de Castilla</i> , 10/09/1910.....	42
II. 6. «Notas religiosas». <i>El Norte de Castilla</i> , 07/01/1912.	44
II. 7. «Para hoy». <i>El Norte de Castilla</i> , 07/01/1912.	44
II. 8. «Gran Teatro Calderón de la Barca de Valladolid». <i>El Norte de Castilla</i> , 20/04/1911.....	47
II. 9. «Teatralerías. En Calderón de la Barca». <i>El Norte de Castilla</i> , 01/02/1911.	48
II. 10. «La Tuna de Coimbra. Velada teatral». <i>El Norte de Castilla</i> , 26/02/1911.....	52
II. 11. «El teatro Lope. El 50.º Aniversario». <i>El Norte de Castilla</i> , 06/12/1911.....	53
II. 12. «Los teatros. Apertura del Salón Pradera». <i>El Norte de Castilla</i> , 15/10/1910.	57
II. 13. «Notas teatrales. Novelty». <i>El Norte de Castilla</i> , 12/09/1912.	57
II. 14. «Tres conciertos». <i>El Norte de Castilla</i> , 28/01/1912.	62
II. 15. «VERBENA EN LA RUBIA. PARA EL SÁBADO». <i>El Norte de Castilla</i> , 18/07/1912.	63
II. 16. «EN SAN ILDEFONSO. LA VERBENA DE LA VIRGEN», <i>El Norte de Castilla</i> , 15/08/1911.	64
II. 17. «Teatro Lope de Vega». <i>El Norte de Castilla</i> , 16/01/1911.....	67
II. 18. «Notas teatrales. Pradera». <i>El Norte de Castilla</i> , 16/04/1912.	68
II. 19. «El Cuarteto 'Francés'. Concierto en Calderón». <i>El Norte de Castilla</i> , 09/03/1911.	70
II. 20. «La Orquesta Sinfónica. Próximos conciertos». <i>El Norte de Castilla</i> , 29/04/1911.....	70
II. 21. «La Orquesta Sinfónica. El cartel». <i>El Norte de Castilla</i> , 26/04/1912.....	71
II. 22. «Nuestro album. ¡Divina Música!». <i>El Norte de Castilla</i> , 12/04/1912.....	72
II.23. «Chiste del día». <i>El Norte de Castilla</i> , 08/01/1912.....	72
II. 24. Libreto impreso de <i>Juegos malabares</i> (febrero 1910). University of North Carolina at Chapel Hill.	93
II. 25. «LA ORQUESTA SINFÓNICA. Acontecimiento musical». <i>El Norte de Castilla</i> , 04/05/1911.	104
II. 26. «La Orquesta Sinfónica. PRÓXIMOS CONCIERTOS. Primer concierto». <i>El Norte de Castilla</i> , 29/04/1911.	105
II. 27. «La Orquesta Sinfónica. PRÓXIMOS CONCIERTOS. Segundo concierto». <i>El Norte de Castilla</i> , 29/04/1911.	105
II. 28. «La Orquesta Sinfónica. El concierto de hoy». <i>El Norte de Castilla</i> , 27/04/1912.	105
II. 29. «La Orquesta Sinfónica. El de mañana». <i>El Norte de Castilla</i> , 27/04/1912.	105

II. 30. «La Orquesta Sinfónica. Conciertos explicativos».	<i>El Norte de Castilla</i> , 27/04/1912.	106
II. 31. De Izquierda a derecha: Julio Francés, Odón González, Conrado del Campo y Luis Villa. Fundación Juan March, <i>Conrado del Campo</i> (mayo 2015).	107
II. 32. «EL CUARTETO 'FRANCÉS'. Conciertos en Calderón».	<i>El Norte de Castilla</i> , 09/03/1911.	108
II. 33. «EL CUARTETO 'FRANCÉS'. Conciertos en Calderón».	<i>El Norte de Castilla</i> , 09/03/1911.	108
II. 34. «NOTAS ARTÍSTICAS. El Cuarteto Francés».	<i>El Norte de Castilla</i> , 16/04/1912.....	109
II. 35. X. Y. Z. «Los teatros. CALDERÓN».	<i>El Norte de Castilla</i> , 14/03/1911.	109
II. 36. «Notas teatrales. Velada musical».	<i>El Norte de Castilla</i> , 23/03/1912.....	110
II. 37. «Noticias».	<i>El Norte de Castilla</i> , 23/02/1911.....	111
II. 38. «La Tuna de Coimbra. El concierto de esta noche».	<i>El Norte de Castilla</i> , 25/02/1911.	112
II. 39. «Notas teatrales. Función patriótica».	<i>El Norte de Castilla</i> , 12/02/1912.....	113
II. 40. «Teatro Calderón. GRAN CONCIERTO».	<i>El Norte de Castilla</i> , 22/10/1910.	115
II. 42. «Ateneo de Valladolid. VELADA INTIMA».	<i>El Norte de Castilla</i> , 29/03/1911.....	117
II. 43. «NOTAS MUSICALES. Un concierto».	<i>El Norte de Castilla</i> , 11/07/1911.....	117
II. 44. «Ateneo de Valladolid. Velada artística».	<i>El Norte de Castilla</i> , 10/04/1912.	118
II. 45. «EN EL SALÓN PRADERA. Amalia Molina».	<i>El Norte de Castilla</i> , 02/11/1910.	126
II. 46. «LA FERIA DE SEPTIEMBRE. Los teatros. Salón Pradera».	<i>El Norte de Castilla</i> , 15/09/1911.	127
II. 47. «Noticias».	<i>El Norte de Castilla</i> , 06/02/1911.....	128
II. 48. «Noticias. NOTAS TEATRALES».	<i>El Norte de Castilla</i> , 29/05/1911.....	128
II. 49. «TEATRALERIAS. Salón Pradera».	<i>El Norte de Castilla</i> , 07/05/1911.....	129
II. 50. «TEATRALERIAS. Salón Pradera».	<i>El Norte de Castilla</i> , 09/07/1911.....	129

I. INTRODUCCIÓN

I.1. Justificación del tema de estudio. Objetivos

El tema del Trabajo de Fin de Máster que aquí se presenta supone la culminación de un proceso académico continuo que entiende el Máster Oficial Interuniversitario en Música Hispana como un paso formativo más respecto del Grado en Historia y Ciencias de la Música, que concluí con la realización de un TFG titulado «Cartelera lírico-dramática de Valladolid a través de *El Norte de Castilla* (1910)». Así pues, y de cara a mantener la cohesión interna entre ambos ciclos de estudios, este TFM se ha planteado sobre la experiencia de la aproximación investigativa precitada (por lo que no debe extrañar que muchos de los presupuestos de partida resulten coincidentes) y se ha diseñado como lógica prolongación -si bien ampliado en su demarcación cronológica, reconsiderado en sus objetivos y matizado en su formulación metodológica- de aquél.

Como ya se observaba en el TFG mencionado, este proyecto es consecuencia directa de un factor primordial que tiene que ver con mis preferencias de interés musicológico y dedicación amateur a las artes escénicas, cuya orientación hacia dicho campo de estudio ha sido fomentado por asignaturas de diversos módulos cursadas durante el Grado y Máster bien sobre performance¹, bien sobre géneros lírico-dramáticos españoles², o bien otras de contenidos más generales que guardan una relación más periférica (temporal, argumental, etc³) con el objeto de la presente investigación. Sobre esos antecedentes, los capítulos que siguen pretenden mostrar una visión completa del ambiente musical de Valladolid de los años 1910 a 1912 mediante la información localizada en *El Norte de Castilla*.

Los estudios sobre fuentes hemerográficas son cada vez más frecuentes, tanto *per se* como en calidad de complemento de iniciativas de más amplio vuelo que se valen de las informaciones contenidas en dichos registros documentales para ampliar los datos proporcionados por otras de distinta naturaleza. Sin duda, son también muchos los trabajos de investigación que se proponen llevar a cabo carteleras de espectáculos de un teatro en concreto o una ciudad durante un periodo de tiempo determinado según una tendencia que, aunque arranca desde hace ya algunas décadas, está tomando

¹ «Música, artes escénicas e interculturalidad» (cód. 40110), «Elementos para una historia del teatro lírico: géneros, dramaturgias, espacios y técnicas» (cód. 40140).

² «Nacionalismo y europeísmo en la música española» (cód. 40144).

³ «Música, genio y revolución» (cód. 40117), «Música y vanguardias históricas» (cód. 40121), «Últimas poéticas musicales» (cód. 40124), «Patrimonio Musical en España e Hispanoamérica» (cód. 53001) e «Historiografía Musical» (cód. 53004).

actualmente nuevas directrices al superar, por una parte, la dimensión teatral canónica como sujeto de interés (si bien las aproximaciones estrictamente musicales o atinentes a géneros 'liminares' aún son demasiado escasas) y al centrarse, por otra, ya no hacia la mera presentación de listados de nombres, fechas y cifras, sino a sentar las bases necesarias para una interpretación de estos datos que permita estudios comprensivos y desde distintos puntos de vista, los cuales no hacen sino poner de manifiesto la interdisciplinariedad que puede subyacer a este tipo de enfoques.

A modo de hipótesis inicial, se parte de la proposición de que las carteleras, incluso parciales, resultan útiles para desgranar los pormenores de la actividad escénico-musical de un contexto dado, y permiten corroborar, refutar o matizar clichés generalistas –tan frecuentes en determinadas historiografías locales– además de consentir superar la noción estática –como objeto inamovible y fijo– de los repertorios en pos de perspectivas procesuales que implican ya a los agentes involucrados (autores, mediadores, audiencias) ya sus dinámicas de interacción social.

Este trabajo pretende servir para ayudar a colmatar –si bien parcialmente– una laguna constatada y proporcionar una información útil –pues permite integrar los materiales proporcionados en iniciativas de distinto alcance y orientación– y versátil –en tanto vía de entronque interdisciplinar y potencial transferibilidad a otras orientaciones epistemológicas–. Así pues, el propósito de la presente investigación responde a la necesidad de aportar información sobre la vida escénica y musical en Valladolid en un periodo de tiempo que aún está por estudiar de forma exhaustiva y sistematizada. Para ello se ha continuado con la elaboración de una cartelera de espectáculos -ya iniciada en el mencionado TFG previo- que recoja las referencias a espectáculos musicales y/o vocales que tuvieron lugar en Valladolid entre 1910 y 1912, a través de las referencias hemerográficas de *El Norte de Castilla*.

En la realización del TFG me fue posible realizar esta investigación gracias a la concesión por parte de la UVa de una Beca de Colaboración (2015/2016)⁴ en tareas de investigación, con la pude llevar a cabo una labor previa de búsqueda, localización y vaciado en soporte digital de los datos contenidos en esta fuente primaria que se hallaban albergados en diversas secciones del periódico: cartelera («Boletín del día.

⁴ Resolución de 17 de junio de 2015, de la Secretaría de Estado de Educación, Formación Profesional y Universidades, por la que se convocan becas de colaboración de estudiantes en departamentos universitarios para el curso académico 2015-2016, en conformidad con la Ley 38/2003, de 17 de noviembre, General de Subvenciones y el Real Decreto 887/2006, de 21 de julio, por el que se aprueba el Reglamento de dicha Ley, y especialmente, con la Orden ECI/1815/2005, de 6 de junio («Boletín Oficial del Estado» de 15 de junio).

Espectáculos», «Para hoy»), noticias («Noticias. Notas teatrales»), anuncios, críticas («Los teatros», «Teatralerías»), etc. El minucioso trabajo que conlleva hacer el volcado de prensa, en el caso de este TFM, ha sido posible gracias al desempeño de las prácticas del Máster a través de Aula de Música de la Universidad de Valladolid.

Tanto la aproximación preliminar anteriormente descrita como las tareas asociadas a la elaboración de estas páginas se inscriben en las actividades académico-docentes prioritarias de la Sección Departamental de Historia y Ciencias de la Música canalizadas a través del Grupo de Investigación Reconocido (GIR) «Música, danza y artes escénicas de los siglos XIX y XX», una de cuyas líneas de investigación prioritarias se centra en el trinomio «música, prensa y espectáculo», a la que el presente trabajo está directamente vinculado. Entre sus iniciativas se comprende la habilitación de un futuro reservorio digital que abarque las informaciones contenidas en la prensa periódica vallisoletana de los siglos XIX y XX -entendida como fuente primaria-relativas a la música y la representación, con objeto de recuperar y poner en uso el contingente documental derivado de ese acervo patrimonial y ser una herramienta de trabajo explotable desde diversas ópticas científicas y académicas. Dicho reservorio digital se pretende que sea alimentado por trabajos puntuales de carácter formativo diseñados, coordinados, tutorados y supervisados como implemento a la proyección docente y orientados al desarrollo técnico-científico del alumnado, como es el caso de este TFM, cuyo alcance se perfila al «confrontarse con» y «contextualizarse en» el entramado de acciones emprendidas e impulsadas desde las mencionadas líneas.

Si el objetivo principal de mi TFG había consistido en elaborar una cartelera de espectáculos lírico-dramáticos del Valladolid de 1910 a través de *El Norte de Castilla*, ahora, con la experiencia de la investigación anterior y dada la cantidad de referencias encontradas en dicho periódico, el objetivo principal ha cambiado y ha pasado a centrarse en ofrecer una visión global y pormenorizada del ambiente musical vallisoletano entre 1910 y 1912 a través de *El Norte de Castilla*. A tal efecto, la lectura e interpretación de la información atendiendo a aspectos relacionados con los espacios de representación, autores, títulos, géneros, artistas, agentes implicados en el proceso espectacular y recepción crítica, junto con la realización de una cartelera de espectáculos escénico-musicales y tablas temáticas con datos relativos al resto de manifestaciones musicales pasan a consolidarse como objetivos secundarios.

Por último, debo señalar que pese a haber ampliado los temas objeto de mi estudio (títulos lírico-dramáticos, música instrumental y/o vocal, y espectáculos de

varietés), no se ha tenido en cuenta lo concerniente a música religiosa desarrollada en el ámbito litúrgico (que responde a cuestiones funcionales de tipo ritual y espiritual) dado que el objeto de estudio se adscribe al proceso espectacular laico relativo a dinámicas de producción y consumo artístico en los ámbitos del ocio, el entretenimiento y la empresa cultural.

I.2. Estado de la cuestión

Al plantearse este trabajo como una continuación del TFG realizado el curso anterior, la base bibliográfica es coincidente en su mayoría, aunque se ha procedido a actualizarla y ampliarla en base a los nuevos objetivos que para la presente investigación se han formulado previamente. No es demasiado prolífica la bibliografía que, relativa a cuestiones como la actividad musical, la programación concertística o la cartelera lírica, aluda a los comienzos del siglo XX en Valladolid; y la que existe y toca esos puntos lo hace de manera panorámica, pues por lo general resultan aproximaciones que abarcan marcos cronológicos demasiado amplios como para proporcionar análisis exhaustivos y pormenorizados.

Un primer acercamiento temático revela que la mayor parte de la literatura crítica preliminar versa sobre el ambiente musical en Valladolid tanto del siglo XIX (últimos años) como del siglo XX si bien, según se ha dicho, los únicos estudios sobre la vida musical vallisoletana que comprenden los primeros años del novecientos presentan un cariz demasiado general como para ser considerados suficientes a la hora de sentar una base bibliográfica sólida al objeto del planteamiento de este TFM. Por ello, y dado el creciente interés musicológico por llevar a cabo investigaciones de esta índole, he recurrido, además, a diversas publicaciones de trabajos centrados en la elaboración de carteleras escénicas (líricas y/o teatrales) de otras ciudades de España que, o comprenden los años que son objeto de mi estudio, o se localizan temporalmente próximos, con planteamientos metodológicos e información susceptibles de ser tenidos en cuenta para el desarrollo teórico de mi trabajo.

Como primer acercamiento a los referentes contextuales empleados destaca la publicación de Narciso Alonso Cortés, *El teatro en Valladolid: siglo XIX*⁵, donde se ofrece una revisión de las carteleras de espectáculos del conjunto de espacios escénicos vallisoletanos a lo largo de todo el siglo XIX, cuyo último epígrafe, dedicado a la época que comprende desde 1891 hasta 1900, resulta de especial interés por la proximidad cronológica que permite obtener una visión global de las compañías, géneros y títulos que eran más frecuentes en las programaciones de estos años. Otro libro esencial para adentrarse en la vida escénica y cultural de finales del siglo XIX es el de Emilio

⁵ Valladolid: Imprenta castellana, 1947.

Salcedo, *Teatro y sociedad en el Valladolid del siglo XIX*⁶, cuya segunda parte, titulada «Todos los teatros (1861-1900)», dedica un epígrafe a las zarzuelas y dramas que pone de manifiesto la celeridad con que la zarzuela había ganado terreno a la ópera y al teatro de recitado, ejemplificándolo con publicaciones de prensa que hacían referencia al éxito de la puesta en escena de determinados títulos. En la misma línea de acercamiento a la música teatral decimonónica, si bien bajo otra óptica y más actualizado metodológicamente, se encuentra el capítulo del libro *Valladolid en el siglo XIX*⁷, «Ambiente musical», en el que su autora, M^a Antonia Virgili, realiza un breve recorrido por la escena musical de las salas vallisoletanas que están funcionando durante el siglo XIX, en el epígrafe «La música y los teatros».

Entrando ya en el novecientos, el discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid (16 junio 1975) de Carlos Barrasa Urdiales, *Ambientes musicales en Valladolid al comenzar el siglo XX*⁸, constituye un buen punto de partida para sobrevolar la actividad musical de los años iniciales de la centuria; el primer y segundo capítulo, «Generalidades: Ambientes musicales en Valladolid (1890-1920)» y «Movimiento musical en la ciudad: en los templos; en cafés; en teatros; en asociaciones; en domicilios particulares» respectivamente, contienen datos interesantes relativos al horizonte cultural de la ciudad, aunque la información aportada es de carácter muy somero dada la propia naturaleza del texto.

La monografía de M^a Antonia Virgili, *La música en Valladolid en el siglo XX*⁹, es mucho más específica y completa, por lo que resulta de particular interés al destinar todo un capítulo a la música teatral, en donde se pone de manifiesto la situación privilegiada que experimenta el género chico frente a zarzuela grande y óperas. Asimismo, en el cuarto capítulo titulado «Vida musical. Sociedades y otras instituciones» se contextualiza el ambiente cultural y se presentan los espacios empleados para tal fin (ateneos, cafés, corales, orquesta, etc.). De la misma autora y con importantes datos sobre la situación de los teatros, programaciones y cinematógrafos, aunque con una orientación más genérica, merece citarse *La música en Valladolid*¹⁰, separata del libro, *Valladolid, Arte y Cultura -Guía Cultural de Valladolid y Provincia-*

⁶ Valladolid: Serv. Información y Publicaciones del Excmo. Ayto. de Valladolid, 1978.

⁷ Valladolid: Ateneo de Valladolid, 1985.

⁸ Valladolid: Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, 1975.

⁹ Valladolid: Ateneo de Valladolid, 1985.

¹⁰ Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid, 1998, 899-930.

II, así como el artículo «La Zarzuela en Castilla»¹¹, en el que se repasan cuestiones generales que tienen que ver con los espacios escénicos, sociedad, vida musical y recepción del género en los grandes teatros de Castilla en los siglos XIX y XX. A su vez, en el segundo tomo de *Cuadernos vallisoletanos*¹² son de interés las monografías «El teatro en el siglo XX» de Ricardo de la Fuente y «El cinematógrafo (189-1919)» de Luis Martín Arias y Pedro Sainz Guerra, en las cuales se presenta un somero panorama con apreciaciones generales y algún dato concreto sobre el proceso de consumo de teatro, artistas, comportamientos del público, así como la coexistencia del cine en teatros con representaciones de títulos lírico-dramáticos y en cinematógrafos o salones con variedades¹³.

Otras referencias a tener en cuenta, sustanciales en lo relativo a dos de los más notables espacios de representación en la capital pinciana, han sido las colectáneas conmemorativas *Lope de Vega: 5 aniversarios de plata 1861-1986*¹⁴ y *El Noble y Leal Teatro Calderón de la Barca*¹⁵, en las que, a través de diversas aportaciones, se da muestra de los estrenos de algunas de las más importantes obras y compañías líricas que pasaron por Valladolid en la década estudiada. En calidad de complemento contextual caben ser mencionados, además, otros estudios consultados para la obtención de datos generales sobre el teatro (institución y edificio), y su tradición administrativa, de programación, etc., previa al período abordado en el presente texto¹⁶. Uno de los espacios más importantes de la ciudad era el Campo Grande, sobre el cual la historiadora M^a Antonia Fernández del Hoyo publica *Desarrollo urbano y proceso*

¹¹ M^a Antonia Virgili Blanquet, *La Zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y Periferia, 1800-1950* (monográfico de Cuadernos de Música Iberoamericana 2-3, 1996-7), 363-398.

¹² Valladolid: Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1987.

¹³ José Blas Vega, *Los cafés cantantes de Sevilla* (Madrid: Cinterco, 1987). Juan Carlos de la Madrid, *Primeros tiempos del cinematógrafo en España* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1997). Daniel C. Narváez Torregrosa, *Los inicios del cinematógrafo en Alicante, 1896-1931* (Alicante: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 2000). José Blas Vega, *Los cafés cantantes de Madrid: (1846-1936)* (Madrid: Guillermo Blázquez, 2006). François Caradec, *Le café-concert: (1848-1914)* (Paris: Fayard, 2007). Clemente de Pablos Miguel, *Cinematógrafo y cinematografía en Segovia y su provincia (1898-1985): una visión panorámica* (Valladolid: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid, 2012).

¹⁴ Valladolid: Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, 1986.

¹⁵ Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1999.

¹⁶ Juan P. Arregui, *La vida de un teatro de provincias en el siglo XIX: Teatro Calderón de la Barca (1864-1900)* (Valladolid: Caja España/Aula de Música de la Universidad de Valladolid, 1999). Ibíd., «Intrahistoria material y práctica escénica del teatro burgués decimonónico. El testimonio del teatro Calderón de la Barca: Valladolid 1863-1900» (tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2004). Ibíd., *Valladolid y el teatro ante la expectativa burguesa: contexto y proceso: aspiraciones, proyectos e iniciativas teatrales a mediados del siglo XIX* (Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial Universidad de Valladolid, 2009).

*histórico del Campo Grande de Valladolid*¹⁷, en el cual dedica un epígrafe al templete (donde se darían los conciertos de las bandas) y al Teatro Pradera.

En cuanto al planteamiento heurístico y enfoque metodológico de este trabajo fin de Máster, desde las ya clásicas carteleras teatrales madrileñas de los siglos XVIII¹⁸ y XIX¹⁹, la *Cartelera prerromántica sevillana*²⁰, y la cartelera teatral alicantina de García Ferrón²¹, pasando por publicaciones más recientes como el volumen de Vallejo y Ojeda²², la tesis doctoral «Cartelera teatral en ABC de Madrid (1980-1984)»²³ de Annalisa Domenica Bonaccorsi, hasta aproximaciones de última hornada como «Los musicales en la cartelera teatral de Madrid en el periodo 2004-2007»²⁴, se advierte un creciente interés por este objeto de estudio, si bien la especificidad musical resulta, aún, minoritaria. Centrando el foco en lo referente a bibliografía con pretensiones similares a las de este trabajo, el libro *El teatro en Alicante, 1901-1910: cartelera y estudio*, de Francisco Reus Body-Swan²⁵, resulta paradigmático. Aunque por cuestiones geográficas evidentes, Alicante y Valladolid no parece que puedan guardar demasiada relación (excepto el hecho de constituir ambas capitales de provincia de dimensiones medias y con una actividad teatral de análoga densidad), el hecho de que el objeto de estudio abarque todos los géneros programados en cartelera, y el marco cronológico comprenda la primera década del siglo XX, lo convierten en una sólida base bibliográfica, tanto en lo que atañe a información general sobre el funcionamiento de los teatros (títulos, compañías, autores, etc.), como en lo referente a su planteamiento metodológico. En una línea similar a la anterior, la publicación de Begoña Gimeno Arlanzón *La prensa musical y cultural zaragozana (1869-1924), fuente para el estudio*

¹⁷ Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1981.

¹⁸ René Andioc y Mireille Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)* (Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1996).

¹⁹ *Cartelera teatral madrileña. I, Años 1830-1839*, Seminario de Bibliografía Hispánica de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961) y Félix Herrero Salgado, *Cartelera Teatral madrileña. II, Años 1840-1849* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963).

²⁰ Francisco Aguilar Piñal, *Cartelera prerromántica sevillana: años 1800- 1836* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1968).

²¹ Eva García Ferrón, Cristina Ros Berenguer y Beatriz Aracil Varón, *Cartelera teatral de Alicante, 1975-1991* (Alicante: Universidad de Alicante, 1992).

²² Irene Vallejo y Pedro Ojeda, *El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX: cartelera teatral (1854-1864)* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2002).

²³ Tesis doctoral, UNED, 2016, http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filologia-Adbonaccorsi/BONACCORSI_AnnalisaDomenica_Tesis.pdf

²⁴ Alberto Fernández Torres, «Los musicales en la cartelera teatral de Madrid en el periodo 2004-2007», en *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, coord. por José Nicolás Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Raquel García-Pascual (Madrid: Editorial Verbum, 2016), 499-510.

²⁵ Londres: Tamesis Books, 1994.

*del hecho musical*²⁶ se perfila como otro referente bibliográfico tanto temático como metodológico. Las tesis doctorales «La vida escénica en la ciudad de Santander entre 1895 y 1904»²⁷, de Fernando Sánchez Rebanal, «El ambiente musical en Logroño en la Bella Época (1880-1914)»²⁸ de Carlota Aldayturriaga Miera, «La actividad musical en Salamanca a través de la prensa local. 1900-1910»²⁹ de Francisco José Álvarez García, «La vida musical en la ciudad de Soria a través de la prensa: 1900-1910»³⁰ de Myriam Núñez Jiménez, «La vida escénica en Albacete: 1901-1923»³¹ de Francisco Linares Valcárcel, y «La vida escénica en Pontevedra: 1901-1924»³² de Paulino Aparicio Moreno, «El teatro en Segovia (1918-1936)»³³ de Paloma González-Blanch Roca, y «El teatro en la ciudad de Valencia. Reconstrucción de la cartelera valenciana (1936-1939)»³⁴ de M^a Dolores Cosme Ferrís, constituyen en otras de referencias ineludibles para este trabajo tanto por planteamiento, como por naturaleza de las fuentes de información, pero sobre todo por el objetivo común de ofrecer un discurso completo y coherente sobre la vida escénica y/o musical de localidades concretas aunque de tiempos cronológicos dispares.

El repaso bibliográfico previo constata la existencia de iniciativas similares a las que en este trabajo se plantean en otras ciudades de España, además de confirmar que las orientaciones epistemológicas que estos estudios emplean no se han aplicado al panorama pinciano pese a conocerse, aunque de forma somera, lo denso de la actividad escénico-musical de la que ha gozado esta ciudad. En conclusión, es posible aventurar un promisorio y extenso campo de estudio (cuyos entramados temáticos y opciones epistemológicas exceden en mucho las aspiraciones del más ambicioso de los TFMs) tanto en lo concerniente al objeto de estudio *per se* cuanto a las diversas ópticas interdisciplinares desde las que se puede abordar.

²⁶ Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2014.

²⁷ Tesis doctoral, UNED, 2013.

²⁸ Tesis doctoral, Universidad de la Rioja, 2015, https://dialnet.unirioja.es/buscar/tesis?quersDismax.DOCUMENTAL_TODO=ambiente+musical+logro%C3%B1o

²⁹ Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2009, [DDEMPC_Alvarez_Garcia_F.La_actividad_musical.pdf](https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=10324/6463/1/TESES%20573-141007.pdf)

³⁰ Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2014, <https://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/6463/1/TESES%20573-141007.pdf>

³¹ Tesis doctoral, UNED, 1998, <http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/franciscoLinares.pdf>

³² Tesis doctoral, UNED, 2000, <http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/AparicioMorenoPaulino.pdf>

³³ Paloma González-Blanch Roca, «El teatro en Segovia (1918-1936)» (tesis doctoral, UNED, 2004).

³⁴ Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2008, <https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=9475>

I.3. Marco teórico: fuentes y metodología

En toda iniciativa investigadora se hace imprescindible la elaboración de un marco conceptual con el doble propósito de ubicar la investigación en un ámbito teórico más amplio e integrar experiencias previas que compartan la naturaleza del objeto de estudio y su sesgo metodológico. Al centrarse en un bienio de la vida musical de una sola ciudad a través de un único diario local, el trabajo encuentra amparo en los presupuestos de la llamada historiografía posmoderna recogidos por la *New Musicology*, que, entre otras dimensiones, respalda la adopción de ópticas socioculturales y apuesta por los microrrelatos ambientados en tiempos concisos y espacios acotados, además de centrar su atención en protagonistas 'menores', con objeto de conformar bases de conocimiento imprescindibles para la comprensión global a través de presupuestos interdisciplinarios.

La elaboración de una cartelera, así como la de las tablas temáticas en las que queda recogida la información localizada en el periódico sobre conciertos de música instrumental y/o vocal, representaciones de obras líricas y espectáculos de variedades (se consignan todos los nombres de artistas que se han encontrado en el periódico, aunque en el capítulo correspondiente solo se tendrán en cuenta aquellos espectáculos con contenido musical explícito), son la base para el desarrollo de un discurso completo y ordenado sobre el ambiente musical de Valladolid entre 1910 y 1912. Por ello la Teatrológica o los *Performance Studies* constituyen un punto de partida fundamental para el planteamiento y desarrollo de dicho relato, al no desestimar a ninguno de los agentes implicados y al tener siempre en cuenta la compleja red de articulaciones³⁵ y procesos que intervienen en la praxis espectacular. La aplicación directa de dichos presupuestos a este trabajo se lleva a cabo con el fin de desgranar las rutinas establecidas entre la gestión cultural/programación y consumo, escenificación e

³⁵ Entendido según su formulación a partir de los estudios culturales neogramscianos, el concepto de articulación «supone que los significados de los textos y prácticas culturales se construyen mediante procesos, en ocasiones no previstos por sus productores, en los que intervienen los intereses y valores de todos los participantes en el hecho cultural (espectacular y performativo, en este caso). El hecho escénico, por lo tanto, se configura como una entidad compleja en la que intervienen elementos relativos a los procesos de mediación-transmisión-percepción y a la construcción de significados (imaginarios), pero también referentes a otras dimensiones de la interacción humana, como la estética, la política, lo ideológico o lo infraestructural», Juan P. Arregui, *Hacia una historiografía del espectáculo escénico* (Madrid: ADE Teatro, 2015), 63. Véase asimismo Stuart Hall, «The Rediscovery of Ideology: the Return of the Repressed in Media Studies», en *Subjectivity and Social Relations*, ed. por V. Beechey, J. Donald y M. Keynes (Philadelphia: Open University Press, 1985): 124-155.

interpretación, y recepción crítica y asistencia a eventos musicales. En definitiva, ello supone analizar el objeto de estudio desde el ámbito tanto de lo performativo como de lo performático³⁶.

En esta investigación destaca el aspecto antropológico y social que de forma evidente se busca poner de manifiesto tanto en el planteamiento de la estructura del trabajo como en la forma de desarrollar los contenidos. Se pretende aportar información, pero el fin último de ello consiste en interpretar esos datos (carteleros, relaciones, elencos y tablas) relacionándolos con la restante información adicional encontrada en prensa -*El Norte de Castilla*- que hace referencia directa a el evento musical en sí o tiene que ver con algunas de las cuestiones que se plantean en el siguiente epígrafe y son relevantes para dibujar un panorama socio-cultural y artístico de la ciudad en esos años a través de referencias concretas e ilustrativas³⁷.

Ha sido *El Norte de Castilla* la fuente primaria principal empleada para realizar el vaciado de prensa. Si bien es cierto que el empleo de un único recurso documental pudiera acarrear problemas a la hora de cotejar la información, al tratarse de un periódico de referencia en la localidad, de tirada diaria y generalista, se convierte en la fuente idónea de la que extraer la información que para este trabajo se ha pretendido localizar, tanto las relativas específicamente a eventos musicales como aquellos de otro cariz en los que aparece referenciada su presencia. Por ello parece particularmente oportuno ampliar el ámbito de examen de la prensa, concebida en tanto medio de comunicación de masas, desde las publicaciones especializadas hasta los diarios generalistas, para cubrir así un espectro de informaciones –las mayoritarias– que afectan al grueso de la sociedad y no se dirigen exclusivamente a *connaisseurs*, diletantes y aficionados (que suponen, a la postre, parcelas restringidas del cuerpo social). También se pretende superar el tradicional cuestionamiento por parte de algunos sectores científicos ante la dificultad de determinar la fiabilidad

³⁶ Rubén López Cano, «Música, mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad», en *De cerca, de lejos. Miradas actuales en Musicología de/sobre América Latina*, ed. por Marita Fornaro (Montevideo: Universidad de la República, Comisión Sectorial Permanente/Escuela Universitaria de Música, 2011), <http://lopezcano.org/Articulos/2011.perform.pdf>. Véanse también Victor Turner, *The Anthropology of Performance* (New York: The Performance Arts Journal Press, 1988) y Richard Schechner, *Performance: Teoría y Prácticas Interculturales* (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2000).

³⁷ «En su tratamiento del proceso de la comunicación discursiva Bajtin subvierte la óptica establecida desde Saussure acerca del carácter individual del enunciado, y plantea que este posee un carácter dialógico, al producirse en el seno de una interacción entre interlocutores», Mijail Mijaílovich Bajtin, *Estética de la creación verbal* (México: Siglo XXI Editores, 2009); citado por Ruth Rivera Martínez, «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), 69.

debido al tendencial subjetivismo que comporta, hecho que se convierte en una cualidad híbrida -característica de la hemerografía-, que pivota entre información y opinión, lo cual la dota de enormes posibilidades de estudio, pues proporciona una doble vía de escrutinio para el investigador al revelar tanto datos como actitudes. Así pues, la prensa histórica, al producirse de forma coetánea al tiempo objeto de estudio, se convierte en una fuente primaria escrita trascendental para la elaboración de carteleras. No obstante, no han sido pocas las dificultades que ha supuesto trabajar con este tipo de documento. En estos años, los estilos narrativos y características discursivas según las secciones (crónica, crítica, noticias) no están claramente perfilados y su abundante retórica y literaturidad apuntan esbozos subjetivizantes, ficcionales, del emisor³⁸ lo que, en la mayor parte de las veces, ha conducido a encontrar apreciaciones personales, incluso críticas, en secciones que originalmente no están dedicadas a ello, como ocurre en «Noticias. Notas teatrales» y «Teatralerías». Habiendo señalado lo anterior, advierto al lector que se ha decidido superar este aspecto al asumir el estilo discursivo característico y distintivo de la prensa decimonónica, y, lo que en un primer momento había sido considerado una dificultad, se ha convertido en objeto de desarrollo complementario de los distintos capítulos del presente trabajo.

En cuanto a la descripción material del soporte de la fuente, el diario en estos años, por lo general, cuenta con solo cuatro páginas durante 1910 y 1911, mientras que en 1912 de manera habitual se encuentran periódicos de cuatro y seis páginas en días alternos, aunque se registran algunas excepciones con la anexión de accesorios quincenales por motivos festivos como el suplemento de dos páginas titulado «Vida Rural. Revista agrícola- Regalo a los lectores de *El Norte de Castilla*».

Entre las secciones de publicación diaria con información sobre la actividad en los centros de ocio de la ciudad destaca el «Boletín del día. Espectáculos», apartado fijo que contenía la cartelera en teatros, salones, cinematógrafos, cafés, y demás espacios de empleo esporádico, que en 1912 pasa a denominarse «Para hoy». El otro apartado con referencias de este tipo y de publicación regular es «Noticias. Notas teatrales», la cual comprendía menciones al desenvolvimiento de las funciones del día anterior, referencias a los artistas, recepción del público, y, en ocasiones, anuncios de la

³⁸ «La literaturidad se relaciona con la función poética del lenguaje en la que existe, por parte del emisor, una voluntad de estilo en la articulación del discurso lingüístico, es decir, en el que el interés sobre la forma posee una intencionalidad estética», Rivera, «El hecho escénico...», 29 y 162; véase Roman Jakobson, *Ensayos de lingüística general* (Barcelona: Seix-Barral, 1981).

programación de ese mismo día y posteriores. Esta sección a veces fue sustituida por otra independiente denominada «Teatralerías» -vigente desde el 22/10/1910 hasta finales de 1911, con algún cese intermitente- la cual recogía el mismo tipo de detalles sobre los espectáculos, subdividida en apartados correspondientes a los distintos locales y salas de exhibición.

Las anteriormente citadas son las secciones que contienen información relativa a las programaciones que tuvieron lugar en los teatros, salones y cinematógrafos, donde se anunciaba teatro «de recitado», géneros líricos, espectáculos de varietés y proyecciones de películas. No obstante ello no recogía toda la actividad musical que en el Valladolid de estos años había. Conciertos instrumentales/vocales esporádicos también eran acogidos a veces en este tipo de espacios (véase el Calderón), pero sobre todo en círculos culturales, eventos estudiantiles, bailes, fiestas, y en la calle. De ello dan cuenta apartados como los que aparecen entre los días 7 y 9 de febrero con motivo del Carnaval lo referente a las actividades de ocio y culturales que tenían lugar durante esos días. Con razón del Día Internacional de los Trabajadores, se crea una sección denominada «La fiesta del 1.º de Mayo. En Valladolid», en la que se reflejan los actos y espectáculos programados para ese día, la cual se encuentra en el periódico del 29 de abril anunciando dicho festejo, y el día 3 de mayo a modo de crónica-resumen. En la temporada de verano, desde mediados de mayo hasta septiembre, se incluye una sección denominada «Música en la plaza/en el campo», en la que se da cuenta del repertorio que la Banda de Isabel II interpretará ese día en la Plaza Mayor o en el templete del Campo Grande.

La fiestas patronales de la ciudad tienen lugar del 16 al 28 de septiembre, periodo durante el que se crea un espacio en prensa específico para concentrar toda la información relativa a los acontecimientos, que con ocasión de las fiestas, iban a tener lugar cada día, llamada «Ferias y fiestas», la cual está dividida en subsecciones. Dentro de estas se encuentran dos que albergan referencias a títulos lírico-musicales: «Espectáculos» (con los contenidos equivalentes a la sección «Boletín del día. Espectáculos» y «Para hoy») y «Los teatros» (equivalentes al apartado «Noticias. Notas teatrales»). En la misma línea que lo anterior, el 29 de diciembre existe una sección denominada «La fiesta de los Inocentes», en la que se narra todo tipo de eventos y bromas que han acontecido el día anterior (28 de diciembre). Una de las subsecciones de esta crónica lleva por nombre «En los teatros» y está dedicada a la relación del transcurso de la celebración de dicho día en los coliseos ciudadanos durante las diversas actuaciones con un tono ligeramente cercano al de la crónica social.

Las secciones del periódico destinadas a la publicación de información más detallada sobre los espectáculos programados en los espacios formales lleva por nombre «Los teatros» (no tiene que ver con la anteriormente citada, ya que la otra solo existe durante las fiestas de Valladolid). Esta contiene las críticas realizadas por un profesional especializado de la redacción del periódico, que se encarga de recoger los datos referentes a la obra en cuestión (autores, argumento, música, escenografía...) y hacer la crítica a los artistas implicados y narrar las impresiones del público en función de las reacciones que advierte.

La metodología práctica aplicada ha consistido en la revisión de *El Norte de Castilla* de los tres años que conforman las temporadas de 1910-1911 y 1911-1912. Una primera fase del aparato metodológico empleado es la concerniente a la búsqueda, localización, transcripción e inclusión de la información en una base de datos (en el caso de las programaciones de títulos en los teatros), y una segunda corresponde a la ordenación y esquematización de los datos en tablas temáticas y carteleras, con objeto de facilitar su consulta. A pesar de que el periódico utilizado ha resultado ser bastante completo en cuanto a noticias y datos, se han utilizado como fuentes complementarias otros repositorios con archivos digitalizados disponibles en línea (Biblioteca Nacional de España³⁹, University of North Carolina at Chapel Hill⁴⁰, Harry Ransom Center -The University of Texas at Austin⁴¹ - o el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español dependiente del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte⁴²).

Las informaciones concernientes a títulos lírico-dramáticos han sido registradas en una base de datos, cuyo modelo, al adscribirse esta labor a las iniciativas del GIR «Música, danza y artes escénicas de los siglos XIX y XX», estaba ya prefijado con objeto de posibilitar la transferibilidad de registros a través de una plantilla relativamente sencilla sujeta a determinados campos fijos, susceptible de ser ampliada o ligeramente modificada a través de campos aleatorios, para responder así a las exigencias particulares de cada trabajo individual que, en el presente caso, ha supuesto la introducción de algunas modificaciones sobre la plantilla original, relativas a eliminar campos previstos para información que en dicho contexto resulta innecesaria, según se muestra a continuación:

³⁹ <http://www.bne.es/es/Catalogos/>

⁴⁰ <http://search.lib.unc.edu/search.jsp?tab=advanced>

⁴¹ <http://www.utexas.edu/search/results?query=>

⁴² http://ccpb_opac.mcu.es/cgi-brs/CCPB/abnetopac/O9082/IDb9f4fa97?ACC=101

ESQUEMA BÁSICO DE LA BASE DE DATOS PROPUESTA			
Título del periódico			
Referencia completa		Frecuentemente sujeto a modificaciones	
Número		Página	
Fecha de la información		Día, mes y año en el que aparece la información.	
Fecha del evento		<p>La fecha de publicación de la información y la del evento no suelen ser sincrónicas. De hecho, en la aparición en prensa de las actividades espectaculares, no suelen coincidir debido a que o bien se publicita el evento antes de su celebración, o bien se comenta a posteriori, a través de críticas o reseñas. La inclusión de ambas fechas en diferentes campos permite ordenaciones cronológicas en función de la referencia o del evento, lo que multiplica las posibilidades de explotación de la propia base de datos.</p>	
Tipo de información		<p><i>Género</i> periodístico, estructurado en un campo desplegable que incluye índices fijos que eviten la improvisación, aunque puede alimentarse según aparece una casuística nueva.</p>	
Autor de la información		<p>Se incluye aquí la identificación del autor de la información en los casos en que conste, así como las siglas, iniciales y seudónimos bajo las que dicha autoría pueda ocultarse (tratando de identificar el nombre real y acompañándolo entre paréntesis).</p>	
Género/s		<p>Presenta igualmente una serie de categorías en un desplegable que pueden ampliarse en función de la información reseñada, y si ésta contiene más de una referencia genérica, se incluyen todas ellas⁴³. Se propone un campo desplegable, ampliable, para evitar variaciones y duplicaciones en la forma de consignar un mismo ítem.</p>	

⁴³ La definición de los géneros merece una reflexión detenida, pues responde siempre a un proceso posterior a la escritura de la obra e incluso a su exhibición y recepción. Si a lo largo del XIX existirá una tipificación genérica mayoritaria compartida por la totalidad de agentes del hecho escénico (género chico, zarzuela, ópera, opereta italiana/francesa, sainete, apropósito, pasillo, drama alegórico, etc.) las obras no siempre encajan en lo preceptivo y aparecen sujetas a una heterogeneidad de denominaciones que complica enormemente las taxonomías. Así, resulta complejo establecer categorías exactas sobre las clasificaciones del período, que aún no han sido suficientemente sistematizadas, aunque existen aportaciones como la de L. García Lorenzo «La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y el primer tercio del siglo XX», *Segismundo* 3 (1967): 191-199– o M. J. Rodríguez Sánchez de León *La crítica dramática en España: 1789-1883* (Madrid: CSIC, 1999)–. En todo caso, la indexación genérica podría regirse por lo expresado en los periódicos para calificar los espectáculos, para lo cual deberían incluirse términos como ilusionismo, conferencia o recital, que no constituyen géneros dramáticos *per se*, puesto que en la hemerografía coeva se incluyen en el mismo nivel discursivo que espectáculos como el género chico o el drama. Por otro lado, la heterogeneidad de referencias que contempla el vaciado también condiciona la consideración de funerales, ferias o bailes sociales bajo la categoría de géneros.

Subgénero/s	<p>Al contrario que el campo relativo al género, no se contempla la existencia de un desplegable con categorías determinadas. La información contenida aquí se refiere a la denominación recogida por los periódicos en relación con el género, de modo que el género sainete puede concretarse con el apellido subgenérico correspondiente, sometido a una enorme variabilidad.</p>
Autores <normalizados>	<p>Campo onomástico de estructura desplegable, ampliable, para evitar variaciones y duplicaciones en la forma de consignar un mismo ítem. Se incluyen aquí los nombres de compositores y libretistas de las obras citadas. Asimismo, se recogen los nombres de autores que, si bien no son los creadores del texto musical (adaptación, arreglo, etc.) aludidos, se citan en la información como referentes. Los nombres van acompañados de la categoría profesional entre paréntesis (libr., comp. o adapt.) y aparecen siempre normalizados, ya que en el cuerpo de texto se transcriben de forma literal (y los errores en las grafías son abundantes, máxime con la proliferación de autores extranjeros), de tal suerte que se preserva la corrección de la referencia.</p>
Profesionales <normalizados>	<p>Campo onomástico de estructura desplegable, ampliable, para evitar variaciones y duplicaciones en la forma de consignar un mismo ítem. Los profesionales que aparecen en la hemerografía no se limitan a literatos y compositores, sino que comprenden actores y actrices, cantantes y otro tipo de intérpretes y <i>performers</i>, directores de escena y musicales, escenógrafos y decoradores, iluminadores, profesores de orquesta e instrumentistas, apuntadores, taquilleros, empresarios, productores, acomodadores, representantes, etc. Los nombres van acompañados de la ocupación profesional (tesitura, instrumento u otros) entre paréntesis y aparecen siempre normalizados, ya que en el cuerpo de texto se transcriben de forma literal (y los errores en las grafías son abundantes, máxime con la proliferación de autores extranjeros), de suerte que se preserva la corrección de la referencia sin recurrir a la cláusula (sic).</p>
Otros agentes mencionados y de responsabilidad <normalizados>	<p>Campo onomástico de estructura desplegable, ampliable, para evitar variaciones y duplicaciones en la forma de consignar un mismo ítem. Existe una serie de agentes no dedicados a profesiones relacionadas con lo escénico, tales como políticos y periodistas, pero también ciudadanos que, por su relevancia local o participación en actividades parateatrales, aparecen de forma recurrente en la prensa, y que son incluidos bajo esta denominación con idénticos criterios que en los casos anteriores. Se propone un campo desplegable, ampliable, para evitar variaciones y duplicaciones en la forma de consignar un mismo</p>

	ítem.
Títulos <normalizados>	Al igual que en los campos anteriores, se consignan aquí los títulos en la lengua original a la que pertenecen. La existencia de títulos exóticos ⁴⁴ o las españolizaciones de los títulos extranjeros impedirían la búsqueda y recuperación de informaciones sin la existencia de este campo. Asimismo, y con idénticos criterios, se recogen los títulos de las obras que, si bien no eran objeto de representación, son aludidas en el texto periodístico.
Entidades <normalizadas>	En este campo se recogen las instituciones, asociaciones, orquestas, organizaciones culturales, teatros y espacios de exhibición, también sujetos a criterios de normalización.
Cuerpo de texto	Las informaciones se transcriben de forma completa y literal, incluyendo el titular de la noticia o de la sección en la que aparece (relevante para situarla en el seno de las noticias generales o bien dentro de un apartado específico), y respetando las particularidades de la sintaxis y de la ortografía siempre que respondan a patrones de época.
Observaciones	

Las transcripciones de los contenidos de *El Norte de Castilla* incluidos en el cuerpo del trabajo y la base de datos, se ha realizado de forma literal -con las singularidades propias de la gramática decimonónica-. A excepción de que se advierta puntualmente lo contrario, los titulares de noticias y secciones (muchas veces en mayúsculas) y los nombres de los críticos (en ocasiones simples iniciales) se han reflejado también de forma literal tanto en la base de datos como en las citas textuales dentro del cuerpo del trabajo, aunque, con objeto de respetar una mínima coherencia gráfica en el conjunto, se ha optado por eliminar las negritas que esporádicamente pudieran aparecer en los originales.

⁴⁴ Existen casos paradigmáticos como la zarzuela *Los Madgyares* (zarzuela en cuatro actos original de Luis de Olona, con música del maestro Joaquín de Gaztambide; representada por primera vez en el Teatro de la Zarzuela en abril de 1857), que aparece consignada en la prensa decimonónica de muy diversas formas, como *Los Majiares*, *Los magiares*, *Los magyares*...

Archivo Edición Vista Insertar Formato Peticiones Guiones Ventana Ayuda

Arial 9

Buscar

Present.:
Vaciado

Petición:
1

Total:
1

Omitir

Símb.

Buscar

Nombre del periódico pág. Número Fecha informac.

Referencia completa

Tipo informac Fecha evento

Autor de la informac Géneros

Autores normalizados Subgénero

Profesionales norm. Títulos normalizados

Otros agentes norm. Entidades normalizadas

Cuerpo de texto

Observaciones

Thesaurus

100 Buscar

II. 1. Modelo de ficha para la base de datos

Modelo de tabla para cartelera lírico-dramática:

TITULO	AUTORES		SUBGÉNERO	Nº DE REPRESENTACIONES
	Libretistas	Compositores		

Modelo de tabla para conciertos de música instrumental y/o vocal:

INTÉRPRETES			ACTUACIÓN REGULAR / OCASIONAL	EMPLAZAMIENTO	REPERTORIO	FECHAS DE ACTUACIONES
Solistas	Director	Agrupación				

Modelo de tabla para espectáculos musicales de varietés:

ARTISTAS	TIPO DE ESPECTÁCULO	EMPLAZAMIENTO	(REPERTORIO)	FECHAS DE ACTUACIONES

II. 2. Modelo de tablas temáticas y cartelera

I.4 Estructura de trabajo

El cuerpo del trabajo se inicia con un capítulo introductorio y contextual «Valladolid (1910-1912): Espacios y tiempos de la música», en el cual se pretende sumergir al lector en el ambiente histórico, político, social y cultural del Valladolid de los tres años que conforman dos temporadas cómicas completas, y más en concreto dar cuenta de los espacios físicos del municipio pero también de los espacios cronológicos del ciclo anual urbano, que acogían la actividad cultural y de ocio de la ciudad. Como se adelantó en líneas anteriores, el objeto de estudio de este trabajo es la «vida musical», por lo tanto se han tenido en cuenta representaciones de géneros del todo dispares, pero que cuentan con un elemento esencial común, la música. Este apartado del texto está destinado a recoger información sobre estos espacios y sobre sus rutinas de oferta, programación y consumo de los grandes teatros pincianos (Calderón, Lope de Vega y Zorrilla -de los que ya di cuenta en el TFG, y a los que ahora se suma el Salón Pradera-), de salas menores y cinematógrafos con sus ecléctica oferta habitual, de cafés y plazas con recitales y conciertos, y de círculos culturales y espacios alternativos de representación eventuales. Estos han sido diferenciados en base a dos categorías que atienden a la «formalidad» o «informalidad». Los primeros comprenden aquellos edificios o locales construidos *ex profeso* para la praxis performativa y los segundos los espacios alternativos o «hallados»⁴⁵ cuya principal función no está destinada a albergar el hecho musical, aunque lo acojan de manera recurrente o esporádica. A todo ello ha de sumarse el interés que dicho capítulo presta a cuestiones relacionadas con la práctica espectacular (funciones de pago, gratis, beneficios, etc.), horarios de unos y otros eventos; aspectos que posibilitan

⁴⁵ «Respecto de las características de este tipo de espacios, Schechner opina que no se debe modificar su estructura sino aceptarla como particular ámbito contenedor del espectáculo, es decir, como espacio escénico. La arquitectura, por modesta o informe que sea, sigue sosteniendo el espacio escénico, sólo que ahora, ya no se puede hablar estrictamente de arquitectura teatral»; Jorge A. Lurati, «Desborda», en *IV Jornadas Nacionales de Investigación en Arte y Arquitectura en Argentina* (Universidad de Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras), 4. En cualquier caso, se trata de una tradición occidental según la cual, ya desde la Edad Media, y «a falta de un espacio autónomo pensado para el teatro (...), el espectáculo (...) asume el espacio hallado, nunca propiamente escénico, sino sólo designado como teatral en el momento oportuno, que acepta, sin transformarlos, los elementos dados de un espacio cualquiera»; Francesc Massip, *El teatro medieval: voz de la divinidad, cuerpo de histrión* (Barcelona: Montesinos, 1992), 47. En la línea de lo anterior: «los espacios encontrados, entonces, serán generalmente ambientes y lugares (cerrados y abiertos) fuertemente afectados desde el punto de vista arquitectónico y/o urbanístico: el interior de una iglesia, la sala o el patio de un palacio antiguo, un claustro, una plaza, una calle, pero también hoy, ciertos lugares de arqueología industrial como las viejas fábricas»; Marco De Marinis, «El espacio escénico en el teatro contemporáneo: la herencia del siglo XX», en *Teatro, memoria y ficción*, ed. por O. Pellettieri (Buenos Aires: Galerna, 2005), 81.

relacionar con lo anterior conceptos pertenecientes a la triple dimensión espacio-temporal y social que rodea a la práctica escénica y su consumo⁴⁶.

El tercer capítulo lleva por título «Escenificaciones: Repertorio lírico-dramático», está dedicado analizar la información obtenida de la prensa, registrada en la base de datos y plasmada en cartelera relativa estos repertorios a lo largo de tres sub-epígrafes en los que se organiza el discurso por géneros (ópera, zarzuela y opereta). Además de los títulos representados se tienen en cuenta para la elaboración del relato libretistas, compositores, compañías y público.

El siguiente capítulo sigue en la línea del anterior pero en esta ocasión el objeto de interés son los recitales y conciertos, es decir, la música instrumental y/o vocal de la que se tiene constancia por *El Norte de Castilla*. De la misma forma que en el capítulo anterior, el discurso se ha desarrollado gracias a las tablas temáticas elaboradas divididas por temporadas teatrales (el año cómico comienza en septiembre).

El quinto capítulo está destinado al género espectacular de las variedades cuyo contenido sea musical o al menos contemple la música como uno de sus portadores expresivos prevalentes. La decisión de segregar las variedades se debe al tenor del modelo formal liminar y heterodoxo que estas exhiben con respecto al estándar morfotipológico de los géneros canónicos. La naturaleza de este trabajo y la considerable cantidad de información no permiten centrar la atención en el resto de espectáculos de variedades que también acogen los salones y cinematógrafos. Como en los dos capítulos anteriores se ha desarrollado un sistema de tablas para articular la narración. Se advierte al lector que la información aportada por *El Norte de Castilla* sobre este tipo de espectáculos, más allá de lo que aparece en la cartelera diaria del periódico, es bastante somera, y en ocasiones se ha dado el caso de ser imposible averiguar la naturaleza del espectáculo ni su repertorio.

⁴⁶ «Siguiendo a Ana Isabel Ballesteros y la terminología propuesta por Bajtín, en la configuración general del espectáculo decimonónico característico se establecen los parámetros de un peculiar cronotopo que contribuye a perfilar la personalidad tanto del espectáculo como del evento, y en el que operan instancias materiales, performativas y sociales»; P. Arregui, *Los arbitrios de la ilusión*, 294-95. Siempre según Ballesteros, «el espacio y el tiempo reservados para el acontecimiento teatral, la utilización de un edificio o lugar concreto durante un tiempo también concreto (...) contienen, como componentes inseparables, la sala y el escenario, junto con las otras dependencias del edificio que intervienen en el evento, el tiempo total del acto y el tiempo específico de la representación. Las circunstancias unidas a este cronotopo real influyen de una manera determinada en la percepción del público (...). Su plena adecuación a los espacios disponibles, por ejemplo, su inserción en el marco creado y la concepción del evento social en que se inscribe aquél; el lugar que se le asigna en la sala del acto y la extensión proporcional que ocupa respecto a ésta, parecen, a primera vista, no estar relacionados con el drama como acto creativo de un autor y, sin embargo (...) influye notoriamente en tal acto creativo y lo marcan perceptivamente, aunque sólo sea por la yuxtaposición o superposición espacial»; *Espacios del drama romántico español*, Anejos de la *Revista de Literatura* 57 (Madrid: CSIC-Instituto de la Lengua Española, 2003), 27. Véanse págs. 50 y 65 *infra*.

Por último, este TFM se completa con una serie de anexos en los que se incluyen las carteleras de espectáculos lírico-dramáticos y las tablas de artistas de variedades ordenadas alfabéticamente, y tablas temáticas de recitales y conciertos ordenadas cronológicamente.

II. VALLADOLID (1910-1912): ESPACIOS Y TIEMPOS DE LA MÚSICA

El Valladolid de los primeros años del siglo pasado, al igual que las demás ciudades españolas contemporáneas, protagonizan un aparente estado de estabilidad política, económica y social, tras un final de siglo XIX marcado por el *desastre del 98* que en el ámbito cultural, señalado por la denominada «generación del 98», también es causa de posturas regeneracionistas que apuestan por la promoción de la educación y toda una serie de medidas sociales que han podido localizarse en el ámbito pinciano. Así por ejemplo, a través de las páginas de *El Norte de Castilla*, puede observarse la presencia de una creciente red social organizada en torno al movimiento obrero, no infrecuentes ecos críticos de resonancias krausistas, una renovada diligencia hacia los eventos escolares y los concursos artísticos en los que se fomenta la formación de los más jóvenes y, con todos sus matices, una cierta sensibilidad asistencial verificada en el reflejo de medidas de ayuda a los más desfavorecidos.

Con el reinado de Alfonso XIII, entre 1910 y 1912, José Canalejas -fundador y líder del partido Liberal-Demócrata- es quien ocupa el cargo de presidente del Consejo de Ministros. Durante este periodo, y tras haber conocido de primera mano la situación catastrófica de Cuba, las tensas relaciones con las tribus de la zona del Riff y los conflictos con las tropas coloniales francesas en Marruecos ordena la ocupación de Larache, Arcila y Alcazarquivir. Los acontecimientos bélicos subsiguientes, al margen de los descontentos y reprobaciones de ciertos sectores políticos y sociales, trascendieron al ámbito cultural, y aunque no afectaron de manera sustancial a las dinámicas escénicas o musicales sí modificaron algunos factores y contribuyeron a promover en ellas una apreciable vindicación nacionalista, hecho que se manifiesta a través de, por ejemplo, una ingente producción musical que giraba en torno al tema de lo español que ensalzaba el sentimiento patrio y que, en el contexto específico vallisoletano, se revelaba en forma de *Potpourris de aires nacionales* insertos en espectáculos de muy variado tipo y en funciones a beneficio de los soldados españoles «caídos» en batalla.

Últimas noticias

Se ha recibido esta noche un radiograma del comandante del crucero «Cataluña», comunicando que se mantiene frente a Larache, sin novedad a bordo.

Después desembarcó, conferenciando con el cónsul.

Frecuentemente funciona el telégrafo de banderas entre los barcos y la azotea del consulado.

—He aquí las últimas noticias recibidas de Tánger:

El nuevo Roghí, El-Tazzia, se ha rechecho de la derrota, temiéndose que tome el desquite.

Asegúrase en Alcázar que el antiguo rebelde Uid el Far, autor de varios robos a los españoles de Arcila, trata de sublevarse.

Han acudido a los alrededores de la población millares de hombres con objeto de auxiliar al Roghí.

Estos y otros propósitos atribuidos al Tazzia mantienen en tremenda alarma a la ciudad, hallándose el vecindario en constante sobresalto.

Dicen de Ceuta hoy que regresará al campo el moro Valiente, acompañándole todos los que entraron con él en la plaza.

Todos manifestaron deseos de ayudar a España en la labor referente a la policía.

En el campo existe tranquilidad y siguen visitando los aduanares y posiciones limítrofes, el general Zubirla, un comandante de Estado Mayor y un capitán de Ingenieros.

Continúa fondeado el «General Concha».

Con rumbo a Levante ha atravesado el Estrecho el cañonero «Infanta Isabel».

Martín Fernández

Il. 3. «La cuestión de Marruecos. Francia y España. Últimas noticias». *El Norte de Castilla*, 08/06/1911.

A finales del siglo XIX y a comienzos del siguiente Valladolid experimenta importantes cambios en cuanto a desarrollo urbanístico. En primer lugar el alumbrado eléctrico público está operativo desde 1887, y a partir de entonces se extiende como la pólvora a los espacios públicos y privados más importantes de la ciudad, entre ellos los teatros (con todas las mejoras de orden técnico que ello conlleva), salones y cafés... hasta culminar en 1910 con la electrificación de la red de tranvías. Según el Instituto Nacional de Estadística, en ese año la ciudad de Valladolid estaba poblada por 72.114 habitantes, número que había experimentado un lento aumento durante las primeras décadas del novecientos a causa del éxodo rural, y cuya curva ascendente se mantendría constante hasta verse interrumpida por la Guerra Civil en 1936.

Aunque se trataba de una ciudad de dimensiones medias contaba con suficientes infraestructuras urbanas entre las que se encontraba, como no podía ser de otra manera, un amplio abanico de posibilidades locativas destinadas a albergar espectáculos musicales de muy diversa índole acorde al también variado espectro sociocultural y económico de los públicos potenciales. Desde aquellos centrados en la ortodoxia del

proceso espectacular consuetudinario como teatros y salones, hasta otros más versátiles en cuanto a posibilidades de programación como cafés, círculos, la calle y los cinematógrafos, albergaron eventos musicales. La proliferación de estos últimos en la ciudad pinciana no hace sino confirmar la decadencia del género lírico tradicional ya en crisis desde finales del siglo pasado, a cuyo empuje sólo resistirían dignamente los llamados géneros menores o «liminares» y la exótica opereta, si bien siempre en con las proyecciones de películas y los espectáculos de varietés. Los teatros operativos en las temporadas objeto de estudio de este trabajo son Calderón, Lope de Vega, Zorrilla y Salón Pradera (a partir de 1911), con una cartelera a base de compañías de teatro «de recitado», zarzuela y opereta en su mayoría, y sólo ocasionalmente ópera. El interés por modernizar estos espacios aparece referenciado en prensa en numerosas ocasiones.

Zorrilla

El simpático teatro de la Acera de San Francisco está renovado. El espectador que le dejó, esta pasada primavera, destrozado, sucio y desteñido, le hallará ahora pintado, limpio y acicalado.

La sala ha sufrido gran transformación. La galería baja ha sido reducida, quedando así mayor amplitud al patio de butacas. Todos los fondos de los tres pisos han sido pintados de rojo oscuro; y en palcos y plateas se han hecho antepechos, con am los cortinones de color granata. Así, la nota clara de la sala, se ha trocado en una tonalidad oscura. Teniendo en cuenta se ha aumentado la luz, colocándose bonitos aparatos eléctricos.

Los pasillos, vestíbulo, sala de espera y demás dependencias han sido también arreglados convenientemente, y se ha ensanchado algo, en lo poco que cabe, la salida.

Pero no son estas las reformas más importantes: la principal es el haberse instalado la calefacción, por vapor a baja presión y caldera central. La temperatura será, pues, en Zorrilla durante el invierno agradable siempre, y éste es el factor de la comodidad que más apetece el público.

La empresa se propone elevar el nivel artístico del teatro, que vino decayendo durante muchos años. Y de sus propósitos y del acierto con que los llevará a la práctica, es la más elocuente prueba el cartel de la feria: actuará, como saben ya nuestros lectores, la compañía de la insigne actriz Nieves Suárez, en que figura el notable actor señor la Riva. La comedia española será el género en la actual temporada. Benavente y los Quinteros hacen el programa de la función inaugural.—No puede empezar mejor la empresa su campaña, ni la compañía su temporada. El público responderá seguramente.

Después, en temporadas sucesivas, se seguirá cultivando «género fino»; no faltarán zarzuelitas, pero sin «cosas gordas», ni sicalipsis. Acaso veamos una revista local, que siendo del autor que es, puede asegurarse un exitazo.—¿Título? No le tiene todavía porque el autor aún no la ha terminado.—¿Que quién es el autor? Solo dirémos que es uno de los más celeberrimos, que vive en Valladolid y que no es valisoletano. ¡Verde y con asa...!

II. 4. «Los teatros. La próxima temporada. Zorrilla». *El Norte de Castilla*, 10/09/1910.

Los cinematógrafos Pradera, Novelty y Gran-Cinema Oriental albergaban espectáculos de varietés y películas, mientras que el Gran Café Colón y Café del Calderón (esporádicamente) programaban música instrumental. No obstante, funcionaban como escenarios de recitales y conciertos de música instrumental y/o vocal, emplazamientos de cualquier tipo que eventualmente se destinaban a este tipo de eventos.

Las continuas labores de remozamiento, actualización o embellecimiento de los locales consagrados de la ciudad actuaba como un aliciente de atracción al público y la oferta de nuevas condiciones de confort aparecían explicitadas en los textos periodísticos a modo de estrategia publicitaria más o menos encubierta. Así por ejemplo, en Zorrilla, además de los arreglos necesarios al mobiliario que se hallaba deteriorado, destacan como reformas más importantes en el período estudiado la instalación de nuevos aparatos eléctricos y de un sistema de calefacción que aseguró los llenos en la temporada invernal. El Lope de Vega, por su parte, también se reformó durante el verano de 1910:

Lope de Vega

Dejemos la Acera y vayamos a la calle de Doña María de Molina. Entramos en Lope.

Pero ¿esto es Lope? ¿No nos hemos equivocado?

Un portón amplísimo, de muros charolados y pavimento de asfalto. Dos taquillas de elegante talla. Y al frente anchas maneceras de artísticos cristales.

Avance-nos. — Un vestibulo estupendo: nada más artístico, más elegante ni más lujoso. Zócalo alto, de madera tallada, color caoba; decoración de exquisito estilo imperio modernizado, dispuesta con arte suavo; blanca con detalles de oro. En uno de los muros, grandes lunas encuadradas en las tallas de la decoración. Al fondo, las puertas de madera y cristales, y entre ellas, una lámpara muy artística, con la fecha de la cons-

Que serán muchos este invierno, pues además de los atractivos que estas importantes mejoras constituyen, la nueva empresa les ofrecerá abundantes.

Por ce pronto, la compañía que hoy se presenta es de lo mejor del género. Género chico, y con toques un poco alegres, en la última sección.

El cartel de hoy es como una síntesis de la temporada: *La alegría del batallón* y *Los granujas*. *Las bribonas* y *La carne flaca*. Y para interpretar este género, artistas tan celebradas como Antonia de Cachuera, Asunción Méndez, Josefina Eduarte...

Y en el repertorio *La corte de Faradn*, cuyos cuplés nos tienen ya á todos completamente *babilonios*.

X. Y. Z.

trucción del teatro. En la parte anterior del salón, se iluminan elegantes globos pegados al techo; en la del fondo, la iluminación es de luz cenital: el resplandor ofuscante de dos arcos voltáicos se filtra á través del techo de cristales esmerilados.

Todo el conjunto, de que no es fácil dar idea en estas notas, es de una belleza extraordinaria. Acusa la mano de un artista notable; la de nuestro distinguido paisano don Fidel Mantilla, cuyo verano en Valladolid ha sido dedicado á esta hermosa obra.

Más adentro, reconocemos «nuestro» Lope de Vega.

Pero está también remozado. Los pasillos, las escaleras, las salas de espera: todo ha sido arreglado.

En la sala se ha aumentado la luz. La calefacción se ha duplicado.

Otra novedad tiene: á las localidades altas se entrará por la calle del Veinte de Febrero, y para los espectadores que á ellas concurren, se ha dispuesto también un amplio salón de espera. La reforma es cómoda para todos, pues suprime las apreturas y la confusión los días de lleno.

II. 5. «Los teatros. Próxima temporada. Lope de Vega». *El Norte de Castilla*, 10/09/1910.

Además de en los edificios teatrales, y según se ha mencionado en párrafos anteriores, hubo otros espacios en los que se pudo escuchar música de forma eventual cuya finalidad originaria distaba mucho del hecho musical o escénico-musical. Ese es el caso del Frontón Fiesta-Alegre, construido en 1904 para albergar actividades deportivas que demandaba la sociedad burguesa vallisoletana⁴⁷. 1910 es un año bisagra también para este edificio, ya que en enero se redefine su finalidad, al re-inaugurarse como Circo-Escuela Taurino. No obstante, en *El Norte de Castilla* aparece eventualmente en la sección «Boletín del día. Espectáculos» anunciando desde funciones taurómacas hasta atracciones de riesgo, competición y habilidad⁴⁸ (como un número protagonizado por un «bólide viviente»), para, desde mediados de septiembre hasta pasada la primera semana de octubre, verse ocupado por la Compañía internacional gimnástica, acrobática cómica y musical de M. A. Simón Assas⁴⁹. A partir de esa fecha, y con más o menos regularidad, se hace constar su actividad los domingos en cartelera de espectáculos taurinos, alguno de los cuáles fue organizado por los rondallistas de la agrupación musical vallisoletana el Orfeón Pinciano (04/02/1912).

Como había puesto de manifiesto en la introducción, este trabajo no se ocupa de la música religiosa por las razones ya aducidas, sin embargo he de mencionar que los espacios y tiempos litúrgicos musicales aparecen constatados en prensa en el caso de misas mayores o novenas cantadas en reciprocidad a los tiempos marcados por el calendario eclesiástico. El tratamiento que reciben y los lugares ocupados del periódico en el que figuran son diferentes a los del resto de eventos musicales. No obstante, a partir de 1912, con la aparición de la sección «Para hoy» en la que se presentan de forma esquemática los más importantes acontecimientos religiosos del día, se verán consignados junto a otras convocatorias de carácter político (mítines o reuniones, asambleas), social o cultural.

⁴⁷ M^a Antonia Virgili Blanquet, *Desarrollo urbanístico y arquitectónico de Valladolid (1851-1936)* (Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1979), 255-257.

⁴⁸ Según la terminología empleada por Andrés Amorós y José María Díez Borque en *Historia de los espectáculos en España* (Madrid: Castalia, 1999).

⁴⁹ Del 17/09/1910 al 03/10/1910.

Notas religiosas

La fiesta de Reyes

Ayer se celebró con gran pompa en la Catedral la fiesta de la Epifanía, asistiendo de pontifical el eminentísimo cardenal-arzobispo.

En las iglesias parroquiales y en muchas conventuales hubo también solemnes cultos.

A todos acudió numerosa concurrencia de fieles.

Peregrinación á Zaragoza

Está acordado que durante el mes de Mayo próximo, coincidiendo con las fiestas del aniversario de la Coronación de la Virgen del Pilar, se verifique una peregrinación nacional á Zaragoza.

Expedientes de canonización

La Sagrada Congregación de Ritos ha celebrado sesión para incoar la causa de beatificación y canonización de sor María Teresa Haze, fundadora y superiora general de las Hijas de la Cruz, y para revisar los escritos de la sierva de Dios Lucía Filippini, fundadora de las Maestras Pías Filipenses, y de los venerables Pedro Donden, sacerdote profeso de los Redentoristas, y Domingo Savio, joven alumno del Oratorio Salesiano.

También ha emitido voto acerca de los milagros debidos á la intercesión de la venerable sor Ana de San Bartolomé, monja profesa de la orden de Carmelitas descalzas.

Il. 6. «Notas religiosas». *El Norte de Castilla*, 07/01/1912.

PARA HOY

En la Catedral se hará la solemne publicación de la Bula.

—A mediodía celebrará junta general la Sociedad Hipica, en la Academia de Caballería, y por la tarde el Círculo de Calderón.

Calderón.—A las cuatro, Amores y amorfios y Música popular.—A las nueve, La bola de nieve y Tres en una.

Lope de Vega.—A las tres y media, La casamонера.—A las cuatro y tres cuartos, El chico del cafetín.—A las seis, El cabo primero y Gente menuda.—A las nueve y media, Molinos de viento y Gente menuda.

Zorrilla.—Secciones á las tres y media, cinco y cuarto, siete y nueve, exhibiéndose variados programas de películas.

Salón Pradera.—(Campo Grande).—Hermanas Muñoz. — Ayercita y Trianito. — Funciones desde las cinco. A las seis, á las siete y á las diez, dobles.

Salón Novelty.—Secciones desde las cuatro. Películas en todas las secciones.

Il. 7. «Para hoy». *El Norte de Castilla*, 07/01/1912.

A continuación se procede a presentar de manera detallada los mencionados espacios que acogen eventos musicales según la clasificación que distingue entre espacios formales e informales, es decir, entre aquellos construidos *ex profeso* para el hecho escénico-musical y aquellos que ocasionalmente asumen dicha función.

II. 1. Espacios formales

Al igual que ocurre en la actualidad, durante el período estudiado el Teatro Calderón era considerado el coliseo más importante de la ciudad, un local de referencia para los vallisoletanos y uno de los principales a escala nacional tanto por la entidad del inmueble como por la ambición constructora que lo promovió. Inaugurado en 1864, la fábrica de este edificio fue profundamente reformada en 1999, y si por su aspecto presente resultaría difícilmente reconocible para un espectador del siglo pasado, tampoco lo sería por su actividad artística, que en la actualidad disiente mucho de la que mostraba en 1910. Se trata del mayor edificio teatral de la ciudad, con un vasto aforo y estructurado según las pautas canónicas del morfotipo ‘a la italiana’, dotado de amplios espacios interiores y de unas instalaciones técnicas que permitían representaciones de notable complicación y empaque, gracias en cierta medida al mejorado sistema de iluminación introducido en 1908: «(..) que causó sensación a todos los niveles por su calidad»⁵⁰.

A este teatro concurría el «más selecto público» según informa *El Norte de Castilla* en las secciones de «Noticias. Notas teatrales» y, de hecho, el conjunto integraba, además de un café público anexo, un exclusivo círculo censitario de recreo frecuentado por los más conocidos nombres de la burguesía mercantil del municipio. La historiografía local ha tendido, tradicionalmente, a apuntar una cierta caracterización en la contextura social de los públicos de las tres salas teatrales estables vallisoletanas, y en el particular caso del coliseo de las Angustias los vectores prioritarios de su gestión artística apuntaban a las clases sociales más elevadas. Como se verá más adelante, los precios y horarios (en la mayor parte de los casos) estaban en sintonía con esta imagen de decencia, urbanidad y decoro que se pretendía extrapolar a la audiencia.

Las agrupaciones instrumentales más importantes que recalaban en la ciudad actuaban en Calderón. Este es el caso de la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por el maestro Arbós⁵¹, y del Cuarteto «Francés» dirigido por Julio Francés⁵² y compuesto por

⁵⁰ Virgili Blanquet, *Desarrollo urbanístico y arquitectónico de Valladolid*, 202.

⁵¹ Enrique Fernández Arbós (1863-1939) fue violinista, compositor, escritor y director de orquesta, faceta por la que es reconocido también a nivel internacional. Se convirtió en una de las principales figuras del panorama musical español. A cargo de la Orquesta Sinfónica de Madrid, que estaba integrada en buena medida por ex profesores miembros de la desaparecida Sociedad de Conciertos, desde 1905. La orquesta llega a Valladolid gracias a las denominadas «excursiones artísticas» por provincias, que se programaban junto con conciertos en el Teatro Real de Madrid y en Barcelona, siendo el principal difusor de repertorio musical europeo y español; Javier Suárez Pajares y Enrique Franco, «Fernández Arbós, Enrique», en *Diccionario de la Música española e Hispanoamericana*, ed. por Emilio Casares (Madrid: ICCMU-SGAE, 2000), s.v. En adelante se referenciará esta obra con las siglas *DMEH*.

el anterior junto con Odón González, Conrado del Campo⁵³ y Luis Villa, quienes actuaron el 13 y 14 de marzo de 1911.

NOTAS MUSICALES.

La Orquesta Sinfónica

(...) El maestro Arbós, dará dos conciertos en nuestra capital, los días 5 y 6 de mayo próximo, en Calderón.

Como los años anteriores, viene la admirable orquesta por cuenta del meritísimo grupo de aficionados, alma de la naciente Filarmónica, que—¡¡estupendo empresario!— está á las pérdidas, pero las ganancias las dedica íntegras al Asilo de Caridad.

Encarecer la importancia de la Orquesta Sinfónica y la ocasión de deleitarse con las más bellas composiciones del divino arte interpretadas por modo insuperable, sería ofender la cultura de nuestros lectores.

Además la inmensa mayoría oyó los cuatro conciertos de los años anteriores, y para quienes asistieron á algunas de aquellas deliciosas veladas, huelga todo encarecimiento.

Pronto podremos anunciar los programas de ambos conciertos y las condiciones del abono. Estas serán, podemos adelantarlo, las mismas poco más ó menos que el año pasado.⁵⁴

El 20 de abril de 1911 se publica en el periódico una oferta de arrendamiento de este teatro desde septiembre (mes en el que comienza el nuevo año cómico) en la cual se especifica que la sociedad que lo arrienda se reserva el derecho de elección o denegación de todas las propuestas, y es que según el artículo 24 de la asociación de Amigos del Teatro Calderón:

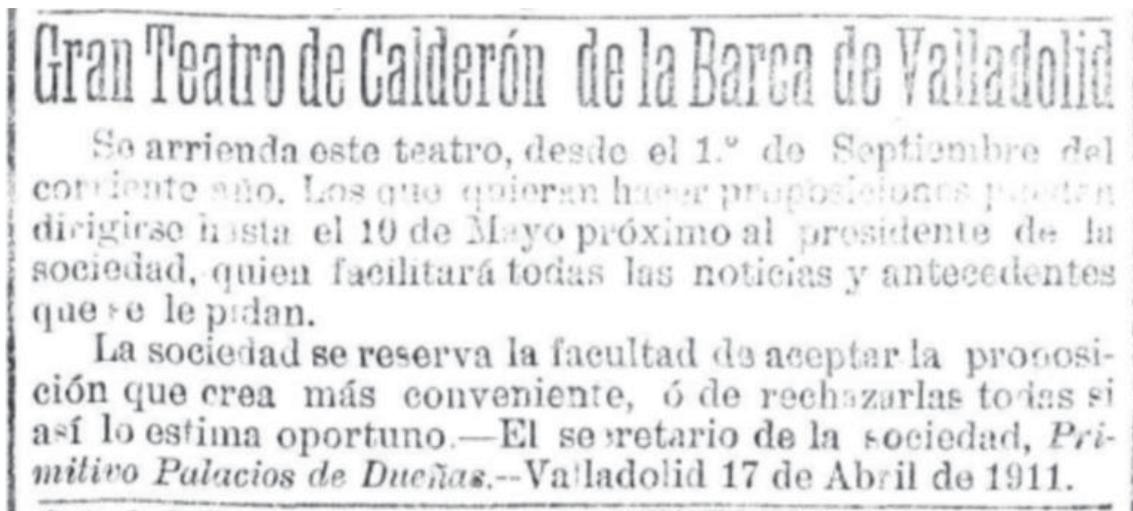
La empresa podrá alternar con compañías de Ópera ó Declamación y Baile ó Zarzuela de primer orden, pero presentando en todo caso á la Junta Directiva de la Sociedad Propietaria con la suficiente anticipación, las listas de Artistas para su conocimiento y aprobación, indicando en las mismas listas y á continuación de cada nombre los dos últimos Teatros donde hayan trabajado [...]. Quedan absolutamente prohibidas las funciones de aficionados, aun cuando quieran darse con fines benéficos, y las funciones por horas. [ATC.: Leg. 46 (s.d.- 189)].⁵⁵

⁵² Julio Francés (1869-1944) fue un compositor y violinista especialmente interesado en la música de cámara. A lo largo de su carrera formó parte de distintas agrupaciones entre las que se encuentra el Cuarteto «Francés» (violín primero) con el cual todos los integrantes gozaron de gran prestigio; Antonio Iglesias, «Francés Rodríguez, Julio», en *DMEH*, s.v.

⁵³ Conrado del Campo (1878-1953) fue musicógrafo, pedagogo y un compositor muy influyente en los comienzos del siglo XX en España. Muy ligado al conservatorio desde que inicia su formación en él en torno a 1890, y mantuvo una estrecha relación con el maestro Arbós y Ruperto Chapí; Ramón García Avello, «Campo Zabaleta, Conrado del», en *DMEH*, s.v.

⁵⁴ *El Norte de Castilla*, 19/04/1911.

⁵⁵ P. Arregui, «Intrahistoria material...», 1783.



II. 8. «Gran Teatro Calderón de la Barca de Valladolid». *El Norte de Castilla*, 20/04/1911.

En esos años la Junta directiva de Calderón (compuesta por miembros de la sociedad de propietarios del coliseo) forzaba a los empresarios arrendatarios a no programar espectáculos por secciones u obras menores de pequeño formato (excepto si se representaban varias seguidas semejando que fuera una función única o completa) para mantener el 'nivel' de prestancia y el empaque 'aristocrático' del teatro. Mientras los demás locales programaban libremente género chico u otros espectáculos liminares y de adscripción más popular, la gestión de Calderón se veía lastrada por sus aspiraciones simbólicas y como la zarzuela grande ya no estaba de moda y la ópera era muy cara, no se ponía en escena tanto espectáculo musical como otros coliseos de 'menor prestancia social', y este se concentraba en las temporadas de ferias (septiembre) y carnaval (febrero). El resto del año solían actuar compañías de teatro «de recitado» (compañía de María Cobeña en diciembre de 1911 y compañía de teatro para niños de Porredón con obras como *El príncipe que todo lo aprendió en los libros*⁵⁶, de J. Benavente y *El abolengo*⁵⁷ de M. Linares Rivas, entre otras).

⁵⁶ Comedia teatral en dos actos y siete cuadros, de Jacinto Benavente.

⁵⁷ Comedia en dos actos y en prosa, de Manuel Linares Rivas.

TEATRALERIAS

En Calderón de la Barca

Mañana comienza sus tareas la compañía Porredón.

El *Teatro para los niños*—que más que «para los niños» es para los grandes, por el arte y la filosofía de las obras que le componen—ha despertado gran curiosidad entre el público que tiene noticia del formidable éxito que ha alcanzado en cuantos sitios se ha presentado.

El programa de las funciones de tarde se variará todos los días, y se compondrá siempre de estrenos; las obras serán puestas en escena con el lujoso decorado, propiedad del señor Porredón.

Los precios son de una baratura excepcional: *una peseta*, butaca; *cincuenta céntimos*, entrada de palco, y *veinte céntimos*, entrada general; los mismos precios regirán por la noche. Para los señores abonados el *vermouth* resulta con detamente gratis, pues solo pagan la entrada, y el precio de de ésta queda compensado con la rebaja en la de la noche.

II. 9. «Teatralerías. En Calderón de la Barca». *El Norte de Castilla*, 01/02/1911.

Además de celebrarse bailes (de máscaras, de modistas...), entidades vallisoletanas como la Asociación de ferroviarios, organizó una velada ocasional el 21 de abril de 1911 a beneficio del Montepío de la Asociación federal de empleados y obreros de los ferrocarriles de España, en la que actuó la compañía que actuaba en esas fechas en el Teatro Zorrilla. Muy probablemente las pretensiones del evento en cuanto a la estimación de concurrencia de público y el mayor empaque que este requería fuesen los motivos que condicionasen su celebración en este coliseo.

En la calle María de Molina fue construido en 1861 el Teatro Lope de Vega, el cual, pese a conservarse, está hoy completamente inhabilitado. Aunque fue el primer coliseo burgués erigido *ex novo* en la ciudad y de que su artífice fuera el mismo arquitecto que el de los teatros de la Zarzuela de Madrid y Calderón de Valladolid, los condicionantes interpuestos por la irregularidad del solar que ocupa, además de hallarse entre medianerías, hacen de él un ejemplar más modesto que el anteriormente citado. Sin embargo, era el segundo teatro más importante de la ciudad pero de vocación abiertamente popular y comercial (llegaría a ofrecer hasta siete representaciones diarias en determinadas ocasiones) y, según la ‘topografía social’ de los espacios escénicos, era concurrido por un amplio espectro de lo que podrían considerarse clases medias, hacia cuyos intereses dirigía su orientación escénica, tradicionalmente mucho más versátil y permeable a incorporar novedades que Calderón, si bien menos proclive a géneros menores (ínfimo) y espectáculos liminares (gimnásticos, cuplé, prestidigitadores, bailes, etc.) que Zorrilla.

Durante el verano de 1910 tanto el edificio como sus instalaciones fueron reformadas por Fidel Mantilla⁵⁸. Entre las novedades destacan la instalación de salas de espera, mejores accesos y un sistema de calefacción modernizado y ampliado, además de una nueva entrada desde la calle Veinte de Febrero (perpendicular a María de Molina) por la que se accedería a las «localidades altas», es decir, a las más baratas ocupadas, por tanto, por el público más popular. De ello da cuenta X. Y. Z. -uno de los críticos de género lírico-dramático asiduos de *El Norte de Castilla*- en la sección «Los teatros».

Lope de Vega

Dejemos la Acera y vayamos á la calle de Doña María de Molina. Entremos en Lope. Pero ¿ésto es Lope? ¿No nos hemos equivocado? Un portalón amplísimo, de muros charolados y pavimento de asfalto. Dos taquillas de elegante talla. Y al frente anchas mamparas de artísticos cristales. Avancemos. — Un vestíbulo estupendo: nada más artístico, más elegante ni más lujoso. Zócalo alto, de madera tallada, color caoba; decoración de exquisito estilo imperio modernizado, dispuesta con arte sumo; blanca

⁵⁸ Posiblemente se trate del empresario cuyo nombre completo es Fidel Fernández Recio Mantilla, propietario de la Casa Mantilla. Véase el artículo del arquitecto Francisco Santander que se cita en el capítulo «El Hospital de la Resurrección: de la mancebía a la Casa Mantilla» de la publicación *Conocer Valladolid 2015: IX Congreso de patrimonio cultural* (Valladolid: Ayuntamiento, 2016), 123: «Para conservar su arquitectura civil, que es la fisonomía de la ciudad, Valladolid necesita un arquitecto. Un arquitecto que sea lo que el gran Aníbal González para Sevilla, lo que fue Rucabadoy hoy es Riancho para Santander, lo que es para la vecina Palencia el inteligente y activo Jerónimo Arroyo. Este arquitecto podría serlo Agapito Revilla si se olvidara un poco de los retablos y los papeles viejos; podría serlo Fidel Mantilla si empleara en casas ajenas el talento y el gusto que demuestra al restaurar las fincas propias; podría serlo el mismo Jerónimo Arroyo, tan enterado y tan amante de los estilos de Castilla...»

con detalles de oro. En uno de los muros, grandes lunas encuadradas en las tallas de la decoración. Al fondo, las puertas de madera y cristales, y entre ellas, una lápida muy artística, con la fecha de la construcción del teatro. En la parte anterior del salón, le iluminan elegantes globos pegados al techo; en la del fondo, la iluminación es de luz cenital: el resplandor ofuscante de dos arcos voltaicos se filtra á través del techo de cristales esmerilados. Todo el conjunto, de que no es fácil dar idea en estas notas, es de una belleza extraordinaria. Acusa la mano de un artista notable; la de nuestro distinguido paisano don Fidel Mantilla, cuyo veraneo en Valladolid ha sido dedicado á esta hermosa obra. Más adentro, reconocemos «nuestro» Lope de Vega. Pero está también remozado. Los pasillos, las escaleras, las salas de espera: todo ha sido arreglado. En la sala se ha aumentado la luz. La calefacción se ha duplicado. Otra novedad tiene: á las localidades altas se entrará por la calle del Veinte de Febrero, y para los espectadores que á ellas concurren, se ha dispuesto también un amplio salón de espera. La reforma es cómoda para todos, pues suprime las apreturas y la confusión los días de lleno. Que serán muchos este invierno, pues además de los atractivos que estas importantes mejoras constituyen, la nueva empresa les ofrecerá abundantes. Por de pronto, la compañía que hoy se presenta es de lo mejor del género. Género chico, y con toques un poco alegres, en la última sección. El cartel de hoy es como una síntesis de la temporada: La alegría del batallón y Los granujas, Las bribonas y La carne flaca. Y para interpretar este género, artistas tan celebradas como Antonia de Cachavera, Asunción Méndez, Josefina Eduarte... Y en el repertorio La corte de Faraón, cuyos cuplés nos tienen ya á todos completamente babilonios.

X. Y. Z.⁵⁹

Además de los datos crudos sobre la reconfiguración interior del local contenidos en la reseña anterior, una lectura atenta obtiene algunos otros indicios interesantes que pueden ayudar a lo que podría considerarse la contextualización ideológica o al menos la dimensión simbólica subyacente de las informaciones consignadas. De esta suerte, y más allá de la indudable estrategia promocional para generar curiosidad y para captar la atención y buena disposición de los lectores - público potencial-, el texto periodístico incide con particular insistencia en dos campos semánticos significativos: aquellos relativos al empaque ornamental del conjunto y a la irrefragable contemporaneidad técnica de las nuevas instalaciones («estilo imperio modernizado», «iluminación cenital», ofuscantes «arcos voltaicos», incremento de luz y calefacción...). Ambos extremos se esgrimen como valores fundamentales del teatro en la apreciación de sus contemporáneos y responden a una tendencia común y ya veterana (pues arranca en el siglo XIX) en la que la suntuosidad y confortabilidad del interiorismo de los teatros tiende a sustanciar, por una parte, la presunta opulencia de la sociedad que los frecuenta⁶⁰ y, por otra parte, reafirma el imaginario prototípico alrededor del desarrollo de la idea central de

⁵⁹ *El Norte de Castilla*, 10/10/1910. Véase pág. 130 *infra*.

⁶⁰ P. Arregui, *Los arbitrios de la ilusión*, §IV.6. Véanse págs. 35 *supra* y 65 *infra*.

progreso, tecnología y modernidad⁶¹. Paralelamente, en las líneas precitadas tampoco deben pasarse por alto otras cuestiones que aluden a la aplicación de determinadas fórmulas empresariales, sistemas de explotación y patrones de consumo que afectan a las dinámicas de gestión y de fruición y que no resultan ajenas a esa tensión centro-periferia siempre presente en la praxis provincial desde la centuria anterior⁶². Todo esto viene al hilo de esa mención al género chico «con toques un poco alegres, en la última sección», un guiño directo a la llamada *cuarta de Apolo*⁶³, el último pase del teatro madrileño conocido como «la catedral del género chico»⁶⁴ que programaba una célebre suerte de primitiva sesión golfa nocturna con obras de argumento más atrevido y que congregaba a un público más festivo y calavera⁶⁵. Parece pues, evidente, el manejo del referente madrileño como otra herramienta publicitaria que implícitamente juega con el atractivo de una cierta transgresión controlada al código moral y con el deseo de emular el repertorio y los usos capitalinos.

Pero al tiempo que estos patrones centro-periferia atinentes a la producción, difusión y recepción cultural establecen el funcionamiento de la actividad escénica vallisoletana, la tensión bascula constantemente entre la atracción y el rechazo, la negación y la identificación simultánea según el principio de *ambivalencia* postulado por Homi K. Bhabha⁶⁶, de suerte que si esto ocurría en Lope de Vega, en el Zorrilla, al mes siguiente, se dice sobre las próximas temporadas que: «se seguirá cultivando 'género fino' [y] no faltarán zarzuelistas, pero sin 'cosas gordas', ni sicalipsis»⁶⁷.

⁶¹ Iris M^a Zavala, «Introducción: nuevas tareas y lecturas al filo de la modernidad», en *Romanticismo y Realismo. Historia crítica de la literatura española I*, dir. por Francisco Rico (Barcelona: Crítica Grijalbo Mondadori, 1994), 5-6.

⁶² Rivera, «El hecho escénico en Valladolid...», §II.3.2.1. se pág. 90 *infra*.

⁶³ Véanse pág. 55 y 66 *infra*.

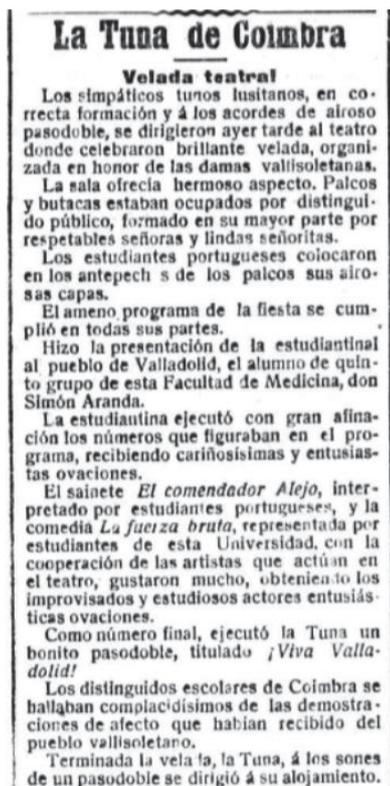
⁶⁴ Fernando Doménech Rico, «La edad de oro del Género Chico», *Ensayos de teatro musical español 3* (Madrid: Fundación Juan March, s.f.), s.p., <https://www.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=3&l=1>.

⁶⁵ Véanse al respecto Mercedes Agulló y Cobo, *El Teatro en Madrid, 1583-1925: del Corral del Príncipe al Teatro de Arte* (Madrid: Consejería de Cultura, 1983); José María López Ruiz, *Historia del Teatro Apolo y de la verbena de la Paloma* (Madrid: El Avapiés, 1994); Carmen del Moral Ruiz, *El género chico: ocio y teatro en Madrid (1880-1910)* (Madrid: Alianza Editorial, 2004), 31-33.

⁶⁶ En *The location of culture* (Londres-New York: Routledge, 2004), y a partir de teorías freudianas, este autor plantea la «ambivalencia» como una señal de identidad colonial y la define como un escenario en el que conviven, en conflicto, dos instintos opuestos con un grado semejante de desarrollo. Véase pág. 66 *infra*.

⁶⁷ «Teatralerías. Zorrilla», *El Norte de Castilla*, 07/11/1910.

Durante las dos temporadas objeto de estudio de ese trabajo pasaron por sus instalaciones compañías con programaciones que incluían títulos lírico-dramáticos y teatro declamado, además de artistas y sesiones de variedades y asimismo un heterogéneo plantel de agrupaciones instrumentales en ocasiones de carácter semiprofesional como orfeones y rondallas en veladas que alternaban la interpretación de piezas «escogidas» con las escenificaciones dramático musicales, la Tuna de Coimbra, o la banda de Isabel II en los bailes celebrados en dicho teatro.



Il. 10. «La Tuna de Coimbra. Velada teatral». *El Norte de Castilla*, 26/02/1911.

El 6 de diciembre de 1911 se cumplían cincuenta años de la inauguración del coliseo, por lo que la compañía de Bauzá-Puchol -que era la que actuaba allí en ese momento- preparó para conmemorar la efeméride el estreno de la opereta *La casta Susana*⁶⁸. También se transcribió en *El Norte de Castilla* el anuncio de la función que se programó para ese mismo día de la apertura.

⁶⁸ Opereta original del compositor Juan Gilbert y el libretista Georg Okonkowski, adaptada textualmente al español por José Paz Guerra y la música por Amadeo Vives.

El teatro Lope

EL 50.º ANIVERSARIO

Hoy hace cincuenta años que se inauguró el amplio y hermoso coliseo de la calle de Doña María de Molina, antes de la Boariza.

EL NORTE DE CASTILLA consagró la mayor parte del periódico a dar cuenta a sus lectores de la solemnidad teatral verificada la noche del 6 de Diciembre de 1861.

A título de curiosidad transcribimos el anuncio de la función, que apareció redactado en esta forma:

TEATRO DE LOPE DE VEGA

FUNCION INAUGURAL
para hoy 6 de Diciembre de 1861

1.ª Sinfonía.
2.ª La comedia en tres actos, de Lope de Vega.

EL PREMIO DEL BUEN HABLAR
seguida de una loa escrita por el excelentísimo señor don Ventura de la Vega.

3.ª El baile *Los ventorrillos de la puerta de tierra de Cádiz*.

Terminó la velada interpretando la orquesta una tanda de vales del señor Llorente.

En los intermedios se leyeron composiciones poéticas alusivas al acto, de los distinguidos escritores don Juan Eugenio Hartzenbusch, don Manuel del Palacio, don Cayetano Rosell, don Gaspar Núñez de Arce, don Ramón Rodríguez Correa y otros.

No resistimos a la tentación de transcribir la hermosa composición del ilustre poeta valisoletano señor Núñez de Arce.

Además de los escritores que antes mencionamos, asistió a la inauguración el popularísimo novelista don Manuel Fernández y González, que escribió un primoroso artículo en EL NORTE, haciendo una reseña de la velada.

Para terminar estas ligeras notas, consignaremos el siguiente detalle. Con el fin de dar nombre al teatro, fueron consultados los señores don Juan Eugenio Hartzenbusch, don Antonio García Gutiérrez, don Adelardo López de Ayala, don Tomás Rodríguez Rubí, don Eulogio Floranfino Sanz y don Manuel Tamayo y Baus.

Estos se reunieron, accediendo a los ruegos de los constructores del teatro, la noche del 20 de Octubre de 1861, en la morada del conocido artista y literato señor Cruzada Villamil.

Por unanimidad se acordó dar al teatro el nombre del gran Lope de Vega.

Esta noche conmemora la actual empresa de Lope el 50.º aniversario de la inauguración del grandioso coliseo.

Hubiera estado en consonancia con el augusto nombre que tiene el teatro, la celebración de una fiesta de carácter adecuado a la intensa labor dramática del Fénix de los Ingenios; mas la empresa, como se apresura a decirlo en carteles y prospectos,

De los grandes teatros formales vallisoletanos, Zorrilla fue el tercero y penúltimo en construirse. En 1884, el edificio situado en la Plaza Mayor abrió sus puertas sobre los solares que con anterioridad habían pertenecido al Convento de San Francisco, de ahí que la prensa se refiera a él como el teatro «de la Acera» o «el de la Acera de San Francisco». La tipología arquitectónica difiere de los anteriores, pues sigue un diseño más cercano al llamado modelo de salón, en cuanto a que ostenta una catadura edilicia mucho más modesta y su interior denota una mayor domesticidad que los prototipos *all'italiana* canónicos⁶⁹. Por este edificio pasaron compañías de zarzuela, de drama y de comedia e incluso en determinadas épocas del año, cuando el año cómico terminaba (finales de mayo), se programaron espectáculos de varietés y proyecciones cinematográficas⁷⁰. También se dieron funciones ocasionales de las compañías con intervenciones en los entreactos de bandas y rondallas que se incluían como reclamo añadido para el público⁷¹.

Al igual que ocurre con el anterior edificio, el Zorrilla también fue reacondicionado durante el descanso estival de 1910; reabrió sus puertas el 7 de noviembre, fecha a partir de la cual se pudieron apreciar las importantes reformas de mobiliario y decorado, y el sistema de calefacción que destacó por lo novedoso de su funcionamiento a base de vapor a baja presión y una caldera central.

Los teatros (...) Zorrilla

El simpático teatro de la Acera de San Francisco está remozado. El espectador que le dejó, esta pasada primavera, destartado, sucio y desteñido, lo hallará ahora pintado, limpio y acicalado. La sala ha sufrido gran transformación. La galería baja ha sido reducida, quedando así mayor amplitud al patio de butacas. Todos los fondos de los tres pisos han sido pintados de rojo oscuro; y en palcos y plateas se han hecho antepalcos, con amplios cortinones de color granate. Así, la nota clara de la sala, se ha trocado en una tonalidad oscura. Teniéndolo en cuenta se ha aumentado la luz, colocándose bonitos aparatos eléctricos. Los pasillos, vestíbulo, sala de espera y demás dependencias han sido también arreglados convenientemente, y se ha ensanchado algo, en lo poco que cabe, la salida. Pero no son estas las reformas más importantes: la principal es haberse instalado la calefacción, por vapor á baja presión y caldera central. La temperatura será, pues, en Zorrilla durante el invierno agradable siempre, y éste es el factor de la comodidad que más apetece al público. La empresa se propone elevar el nivel artístico del teatro, que vino decayendo durante muchos años. Y de sus propósitos y del acierto con que los llevará á la práctica, es la más elocuente prueba el cartel de la feria: actuará, como saben ya nuestros lectores, la compañía de la insigne actriz Nieves Suárez, en que figura el notable actor señor de la Riva. La comedia española será el género en la actual

⁶⁹ Véase Ángel Luis Fernández Muñoz, *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo* (Madrid: El Avapiés, 1988).

⁷⁰ A partir del 9 de octubre de 1911 aparecen referencias a sesiones de cinematógrafo en este teatro, sin embargo se desconoce si se trataba de una instalación fija y, de ser así, su fecha de establecimiento.

⁷¹ Así consta, por ejemplo, en el caso de la Rondalla Alfonso-Victoria. *El Norte de Castilla*, 21/02/1911.

temporada. Benavente y los Quinteros hacen el programa de la función inaugural.— No puede empezar mejor la empresa su campaña, ni la compañía su temporada. El público responderá seguramente. Después, en temporadas sucesivas, se seguirá cultivando «género fino»; no faltarán zarzuelistas, pero sin «cosas gordas», ni sicalipsis⁷². Acaso veamos una revista local, que siendo del autor que es, puede asegurarse un exitazo.— ¿Título? No lo tiene todavía porque el autor aún no la ha terminado.— ¿Que quién es el autor? Solo diremos que es uno de los más celebrados, que vive en Valladolid y qué no es vallisoletano. ¡Verde y con asa...! (...)⁷³

El último de los edificios capaces de acoger escenificaciones de obras lírico-dramáticas es el Salón Pradera, inaugurado el 15 de septiembre de 1910. El año anterior se habían iniciado los procesos legales para su construcción en la zona del Campo Grande. Esta iniciativa, promovida por el empresario Manuel Pradera (hijo de José Pradera) y realizada por el arquitecto municipal Juan de Agapito y Revilla, cuya decoración corrió a cargo de Torrebadella⁷⁴, -conocido escenógrafo vallisoletano-, se vio peligrar en abril, cuando los mauristas interpusieron un pleito en el que se alegaba que la construcción suponía una tala considerable de árboles por la variación de dimensiones en cuanto al proyecto diseñado y aprobado originalmente. Finalmente, el fiscal resolvió el litigio al estimar infundadas las acusaciones (la modificación del plano había aumentado la altura del edificio y no la planta)⁷⁵. Para la apertura se contrataron a los tres mejores números de variedades que había en España, según *El Norte de Castilla*, Barlay-Bros, Los Villalpandos y Cinco Planetas. En cuanto a los precios, esto es lo que dice la noticia: «Y será el Salón Pradera el espectáculo más barato: los mismos precios que en el cinematógrafo, salvo en funciones extraordinarias»⁷⁶.

En la noticia de la inauguración se alaba lo lujoso de las instalaciones, además se da cuenta de la programación que el empresario Manuel Pradera tenía intención de llevar a este espacio, entre la que se dice predominaría la proyección de películas y variedades, aunque también se pretendía variar la oferta con otro tipo de atracciones entre las que se incluían compañías de teatro e incluso de zarzuela y opereta, según atestigua la presentación en 1912 de las agrupaciones encabezadas por Leopoldo Suárez (de febrero a abril) y Ballester (entre abril y mayo).

En el Teatro Cervantes, el cual también aparece referenciado como Sociedad de declamación «Cervantes», consta la celebración de una función a beneficio de una triple

⁷² Véanse págs. 51 *supra* y 66 *infra*.

⁷³ *El Norte de Castilla*, 07/11/1910.

⁷⁴ Véanse págs. 95 y 126 *infra*.

⁷⁵ *El Norte de Castilla*, 03/04/1910.

⁷⁶ «Los teatros. Apertura del Salón Pradera», *El Norte de Castilla*, 15/09/1910.

llamada Emilia Liera el 15 de enero de 1911 en la que se representó *La czarina*⁷⁷, *¡Hasta los gatos!*⁷⁸ y *María de los Ángeles*⁷⁹. El 12 de marzo del año siguiente se anuncia para el día 25 de ese mismo mes la función a beneficio del aficionado Manuel Díaz en la que se representó *La Tosca*⁸⁰. Y por último en mayo de ese mismo año se anuncia para el 25 una velada en la que tomaron parte el bailaror Mariano Gómez, el tocador Valentín Moreno y el cantador Juan Gutiérrez, la rondalla La Armonía, y se representó *La Dolores*⁸¹ y *El contrabando*⁸², todo ello a beneficio del aficionado Rufino López.

⁷⁷ Zarzuela en un acto, obra del escritor José Estremera y el compositor Ruperto Chapí. Fue estrenada en el Teatro Apolo de Madrid en octubre de 1892.

⁷⁸ No se ha encontrado ninguna referencia sobre la autoría y estreno de la obra.

⁷⁹ Zarzuela cómica en acto y tres cuadros de R. Chapí, Carlos Arniches y Celso Lucio y López. Estrenada en el Teatro Apolo de Madrid en mayo de 1900.

⁸⁰ Puede ser el drama trágico en cuatro actos divididos en cinco cuadros, en prosa, original de V. Sardou, traducido y adaptado a la escena española por Félix G. Llana y José Francos Rodríguez.

⁸¹ Pudo tratarse del drama en tres actos, original y en verso, de José Feliú y Codina (estrenado en el Teatro Novedades de Barcelona el 10 de noviembre de 1892) o el drama lírico en tres actos cuyo texto el mismo autor arregló y con música de Tomás Bretón, estrenado en el Teatro de la Zarzuela en 1895.

⁸² Zarzuela dramática con música de José Serrano y libreto de José Fernández Pacheco.

Los Teatros

APERTURA DEL SALÓN PRADERA

Esta tarde se inaugura el nuevo teatro construido en la entrada del magnífico parque del Campo Grande, en la extensa explanada que se extendía ante el viejo chalet. Valladolid tiene ya con su teatro de verano—que además es de invierno por sus especiales condiciones y la potente calefacción instalada—donde encontrar amenso esparcimiento durante los meses en que hasta ahora por única diversión contaba nuestra capital con la música en el paseo y algún *cine* si había un industrial que tuviese la buena ojerencia de instalarle.

Al trazar el proyecto del espaldado parque, el insigne Miguel Iscar pensó en un teatro próximamente en el sitio en que se ha levantado el Salón Pradera: era, con chalet, pejarera, vaquería, etc., complemento del inmenso jardín y atractivo para el público, como en todos los grandes parques urbanos de España y del extranjero.

Ya está erigido, y esta noche se inaugura.

El público se sorprenderá seguramente al entrar y encontrarse con una sala ampisísima, decorada con elegante sencillez y espléndidamente iluminada.

El tono general de la decoración es una serie de matices muy claros: blanco-verdoso en techo y muros; blanco rosado en los antepechos de galerías, palcos y plateas.

Las butacas, distribuidas en veinte filas, están forradas de cuero rojo oscuro; son de un modelo ligero y cómodo, cual corresponde á la índole de este teatro, bastante anchas y separada una fila de otra por suficiente espacio para pasar sin molestia. Tres entradas tiene el patio, y dos pasillos, longitudinal y transversal.

Las plateas y palcos son para cinco personas, y tienen antepalco cerrado por cortinas de color verde inglés, tono que completa la decoración de la sala. En todo el semicírculo del piso bajo hay plateas; los palcos principales solo ocupan la parte lateral; los palcos segundos son ocho tan solo.

Las dos filas de delantera, en las galerías principal y segunda, tienen los asientos almohadillados; es una excelente localidad.

Las galerías son muy amplias y bastante cómodas, pues disponen de mayor espacio que el necesario para las localidades calculadas.

La entrada en el teatro se hará únicamente por el vestíbulo; para la salida, además de ésta, hay ocho puertas.

Dos salones de espera, de grandes dimensiones, están á disposición de los espectadores: uno para los de palcos plateas y butacas; otro para los de galerías.

Cuatro escaleras, de cómodo acceso, conducen á los pisos superiores; además de las dos de servicio del escenario, que en caso de necesidad puede utilizar el público.

Encada piso hay *water closets*, para señoras y caballeros, instalados con todos los perfeccionamientos higiénicos. Los del piso bajo son de un lujo no superado ni aun en las casas más elegantes.

El escenario es de amplitud y solidez tal, que en él puede exhibirse toda clase de espectáculos: hasta números de circo y obras teatrales de gran aparato. Cuenta con un telón de agua, tan bien instalado y tan copioso, que en un minuto cualquier incendio quedaría ablado totalmente por una verdadera cortina líquida.

El decorado es soberbio: la decoración que hoy se exhibirá, como las demás, es una obra bellísima del reputado escenógrafo señor Torrebellida, que se ha mostrado artista de inspiración fresca y de notable técnica.

El telón para las proyecciones, es también muy artístico, y el de anuncios un verdadero primor.

La maquinaria é instalación de luz eléctrica del escenario son perfectas: pueden obtenerse con ellas todos los efectos escenográficos.

Tal es, á grandes rasgos, el nuevo teatro, que el emprendedor y popular industrial don Manuel Pradera ha construido y que dentro de algunos años pasará á ser de propiedad absoluta del Ayuntamiento. Las obras han sido ejecutadas por el propio señor Pradera, con toda perfección, dirigiéndolas el notable arquitecto municipal don Juan Agapito y Revilla sobre los planos presentados y aprobados por el Municipio.

Para formar el cartel de inauguración, el señor Pradera ha contratado los tres mejores números que actualmente se hallan en España; y sucesivamente hará desfilan por su Salón, cuantas novedades y atracciones surjan.

Las varietés y el *cine* serán el espectáculo ordinario en este teatro, aunque en determinadas y breves temporadas se presentarán otros. El arte y el buen gusto presidirán siempre la organización de los programas.

Y será el Salón Pradera el espectáculo más barato: los mismos precios que en el cinematógrafo, salvo en funciones extraordinarias.

En tales condiciones es indudable que el público distinguido como el popular favorecerán con preferencia el nuevo teatro de Pradera, como antes su pabellón de cinematógrafo.

II. 12. «Los teatros. Apertura del Salón Pradera». *El Norte de Castilla*, 15/10/1910.

En cuanto al Cinematógrafo Novelty, que después pasará a llamarse Salón Novelty, es muy probable que fuese reformado en diciembre de 1910, ya que desaparece de las carteleras durante este mes, y su reaparición se produce ya bajo la denominación de salón. Lo que sí se sabe a ciencia cierta es que el 12 de septiembre de 1912 este espacio reabre sus puertas tras la temporada estival con nuevos decorados e instalaciones:

Novelty

Mañana viernes abrirá nuevamente sus puertas este salón, notablemente reformado en su decorado é instalaciones. Como el año anterior, sus secciones serán exclusivamente cinematográficas, proyectándose las cintas más nuevas y de mayor atracción que se editen por las principales casas productoras.

II. 13. «Notas teatrales. Novelty». *El Norte de Castilla*, 12/09/1912.

El *Círculo de Recreo* es otra de las instituciones con actividad musical de referencia en Valladolid. Fue fundado en 1844 y se situó en el espacio que antes ocupó el Convento de de San Francisco que daba a la Acera de San Francisco y a la Plaza Mayor: «[...] en este tipo de sociedades no solía existir ninguna gratitud o inocencia a la hora de elegir en qué punto del entramado urbano instalarlas, optándose casi siempre por una posición lo más céntrica posible.»⁸³ En 1902, se produjo el cambio definitivo de inmueble al que ocupa en la actualidad, situado en la calle Duque de la Victoria. Los eventos que allí se realizaban comprendían recitales, conciertos, veladas literarias y, por supuesto, bailes. Estos últimos constituían acontecimientos de primer orden para la burguesía vallisoletana. A propósito de lo anterior cabe mencionar que la manera de gestionar la organización y costes de los bailes se llevaban a cabo conjuntamente entre institución y propietarios del inmueble, los herederos de Toribio Lecanda, hecho que cambia a partir de 1913, cuando el *Círculo* adquiere la propiedad del edificio:

[...] en la explotación económica de los bailes tenían participación los propietarios del inmueble, si bien su organización corría a cargo de la Sociedad, que estaba facultada por la escritura firmada entre ambas partes a imputarles la mitad de los gastos que su realización comportara. Es cierto que la cuestión dio un giro completo a partir del momento en que el *Círculo* adquirió la propiedad del inmueble, pero eso no se produjo hasta 1913 [...]⁸⁴.

En estas veladas tomaban parte diversas agrupaciones musicales como el sexteto dirigido por Aurelio González el 19 de mayo de 1911 o el, ya mencionado, Cuarteto «Francés» en abril del año siguiente.

El Ateneo nació en 1872, entonces Ateneo cervantista porque ubicó su sede en la Casa de Cervantes, y aunque con el tiempo concentraría buena parte de la actividad cultural de la ciudad, a pesar de los buenos propósitos por parte de los socios y de la directiva, sus primeros años no fueron todo lo florecientes que cabía esperar: «La vida del Ateneo se esfuma durante lo [sic] últimos años del siglo XIX y primeros del XX, hasta que una nueva generación joven, con nuevos bríos, que marca con huella imperecedera el ambiente regeneracionista del Valladolid de la mayoría de edad de Alfonso XIII, hará que el Ateneo recobre definitivamente todo su esplendor»⁸⁵. Esta

⁸³ Rafael Serrano García, *El Círculo de Recreo de Valladolid (1844-2010): ocio y sociabilidad en un espacio exclusivo* (Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2011), 39.

⁸⁴ *Ibíd.*, 140.

⁸⁵ José María de Campos Setién, *El Ateneo de Valladolid: al hilo musical y otros hilos colaterales* (Valladolid : Ateneo de Valladolid, 2006), 21.

nueva generación estuvo formada por muchos de los artistas y compositores que en el estudio de los años que competen a este trabajo han aparecido referenciados en *El Norte de Castilla*. Es el caso de Jacinto R. Manzanares, José Aparicio, Vicente Gay o Isabel del Barco, entre otros eruditos como Emilio Ferrari, Ricardo Macías Picavea y José María Lacort⁸⁶, quienes se embarcaron en la tarea de regenerar el Ateneo y colocarlo a la cabeza de las instituciones culturales vallisoletanas: «Las premisas teóricas propuestas por el institucionalismo histórico comenzaron así a tomar forma y permiten analizar la empresa y función del Ateneo en el campo cultural vallisoletano por la búsqueda y conquista de un ideal regenerador consolidado, sostenible y acorde a las exigencias de los nuevos tiempos»⁸⁷.

La Asociación del Liceo Artístico-Literario de Valladolid fue creada en 1842 e instalada en unos locales situados en la calle de San Ignacio (esquina con plazuela de Fabionelli) y, desde su nacimiento, contó con una sección de música cuyos objetivos se definieron en el artículo primero de la sección de música del reglamento:

Artículo 1.º La sección tiene por objeto fomentar la música vocal é [sic] instrumental así [sic] en la parte de composición como en la de ejecución [sic]; difundir el buen gusto; dar á [sic] conocer las mejores obras del arte nacionales y extranjeras [sic], y proporcionar útiles y decorosas diversiones⁸⁸.

El Circulo de Calderón se funda en la década de 1860 como una sociedad directamente vinculada al teatro y formada en su mayoría por los regentes de este -al igual que el Café- aunque desarrolló actividades independientes y en algún caso complementarias a la del coliseo.

El templete del Campo Grande es uno de los espacios al aire libre en los que de forma continua durante la temporada de verano se ubicaba la banda de Isabel II, conjunto militar que ofrecía conciertos todos los días durante el buen tiempo. Su construcción vino a sustituir a estructuras ligeras provisionales y desmontables que previamente se utilizaban con el mismo fin, según una costumbre documentada desde las últimas décadas del siglo XIX. No en vano esta parte de la ciudad había experimentado una notable expansión y había convertido el área del Campo Grande y la

⁸⁶ Ignacio Nieto Miguel, «La música en la Real Academia de Bellas Artes de La Purísima Concepción de Valladolid. Creación y consolidación de su Escuela de Música, 1911-1928» (Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2014), 341.

⁸⁷ *Ibidem*, 344.

⁸⁸ *Reglamento para la Sección de Música del Liceo Artístico-Literario de Valladolid* (Valladolid: Imprenta de D. M. Aparicio, 1842), 3.

estación de ferrocarril, cuyo eje conectaba con la Plaza Mayor por la céntrica y concurrida Calle Santiago⁸⁹, en un área privilegiada para el encuentro y la interacción social propios de los paseos urbanos de la cultura burguesa⁹⁰. En marzo de 1880 se aprobó la construcción del nuevo templete de hierro con idea de que estuviese habilitado para comenzar la habitual temporada de conciertos de la banda del regimiento, pero los plazos no se cumplieron como estaba previsto:

A comienzos de junio se había levantado ya el basamento de la obra, pero pese a la rapidez de los trabajos no pudo terminarse en la fecha prevista, la Feria de San Juan. [...] Sin embargo a fines de junio pudo hacerse la acometida del gas para su alumbrado y el día de San Juan toco la música en él aún sin concluir los trabajos. [...] A fines de julio se colocó la barandilla y para la noche del 15 de agosto se programó la inauguración oficial con un concierto extraordinario a cargo de las bandas de Isabel II y Cazadores de La Habana [...] ⁹¹.

La precipitación a la hora de inaugurar el quiosco fue tal que se advirtió a los músicos de no acercarse demasiado a las barandillas y columnas para evitar mancharse los uniformes, pues el edículo se había pintado ese mismo día y los acabados aún estaban frescos.

Al tratarse de un espacio al aire libre y gratuito, los eventos que allí tienen lugar presentan un cariz interclasista en tanto accesible al conjunto del colectivo urbano, sin ningún tipo de filtro por nivel económico o social, de manera distinta a como ocurre con los teatros u otros locales de acceso restringido. Ruth Rivera cita en su tesis una noticia publicada por *El Norte de Castilla* en octubre de 1900 en la cual el escritor Antonio Martínez Cabezas arremete contra la dimensión popular del espectáculo, contra la propia banda por tocar piezas de escaso mérito artístico y contra el público general por carecer de la capacidad crítica necesaria para discernir la calidad de la música:

⁸⁹ Basilio Calderón, *Cartografía y ciudad: Valladolid en el siglo XIX, transformaciones espaciales en el inicio del proceso urbano contemporáneo* (Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1991).

⁹⁰ De ellos se insistía en prensa que «(...) constituyen una de las más bellas e importantes mejoras que ofrece esta población en lo que se refiere al ornato; dan a los viajeros que llegan por la estación del Norte excelente idea de la hermosura de esta capital; ofrecen a propios y extraños cómodo y apacible lugar de honestos esparcimientos; favorecen con su amplitud el desahogo de la inmensa concurrencia que suele acudir a los festejos dispuestos en aquellos sitios; y (...) reclaman atención constante y cuidados exquisitos (...)». *El Norte de Castilla*, 15/09/1895.

⁹¹ María Antonia Fernández del Hoyo, *Desarrollo urbano y proceso histórico del Campo Grande de Valladolid* (Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1981), 459-460.

NOTAS ARTÍSTICAS

Los conciertos del Campo Grande

El vulgo es necio, y puesto que paga, es justo hablarle en necio para darle gusto.

Lope de Vega

[...] Lo consigno con profunda pena, porque ha de saberse fuera de aquí; pero es lo cierto que la inmensa mayoría de nuestro público no entra fácilmente en todo lo que representa cultura artística. Prueba de ello la nota que ofrece en una noche de *batalla* como la del miércoles, que llenaba los paseos y escuchaba la soporífera, cursi y mala música de la *Gran batalla de los Castillejos*, con el mismo entusiasmo que si asistiera a una representación annamita son sus gritos y sus golpes continuos del *gong* durante el espectáculo.

Pero no toda la culpa hay que echar al público, que al fin y al cabo es como un niño que se recrea con los juguetes que le dan. Sírvanle esas bandas militares piezas delicadas y preciosísimas que abundan para esta clase de conciertos, como son la *Overtura de Sigur* (sic), de E. Reyer; la de *Los maestros cantores*, de Wagner; el *Werther*, de Massenet, músico de una imaginación oriental que seduce; y sin ir al extranjero, sírvanle composiciones de autores españoles, tan encantadoras como la *Serenata morisca*, de Chapí (todos sus tiempos), y muchas otras -que ya nos han tocado- y que no es necesario enumerar por su aceptación universal, y verá cómo llega a *saborear* lo bueno [...] ANTONIO MARTÍNEZ CABEZAS⁹².

Entre 1910 y 1912 el repertorio que se escuchaba en estos conciertos estaba formado en su mayoría por músicaailable (pasodobles, mazurcas, valsos, jotas, etc.) de compositores tanto españoles -algunos locales- como extranjeros. Muchas de las obras eran arreglos de números de zarzuelas y operetas familiares para el público, ya que los títulos de los que se extraían las piezas estaban siendo programados coetáneamente en los teatros de la ciudad.

⁹² *El Norte de Castilla*, 22/08/1900, citado por Rivera, «El hecho escénico...», 634-635.

II.2. Espacios informales

Los principales espacios informales (cuya finalidad inicial u originaria dista mucho de la actividad que en este trabajo se estudia) que concentran la actividad artística y musical de la ciudad son los cafés, en los que, eventualmente en unos casos y de forma frecuente en otros, se dieron actuaciones para animar a la concurrencia que acudía a estos locales, entre los cuales destaca el Gran café Colón. Con un apartado en la cartelera de *El Norte de Castilla* anuncia diariamente las actuaciones (hasta mayo de 1911) que allí tienen lugar como las de el pianista Aurelio González a veces en compañía de las señoritas Luisa y Pepita Correa, o las señoritas Moratín y Moreau. Aún así, noticias como la que se muestra a continuación confirman que la actividad musical en este tipo de establecimientos continuaba celebrándose a pesar de no aparecer explícitamente reflejada en las secciones de anuncios y avisos habituales.



II. 14. «Tres conciertos». *El Norte de Castilla*, 28/01/1912.

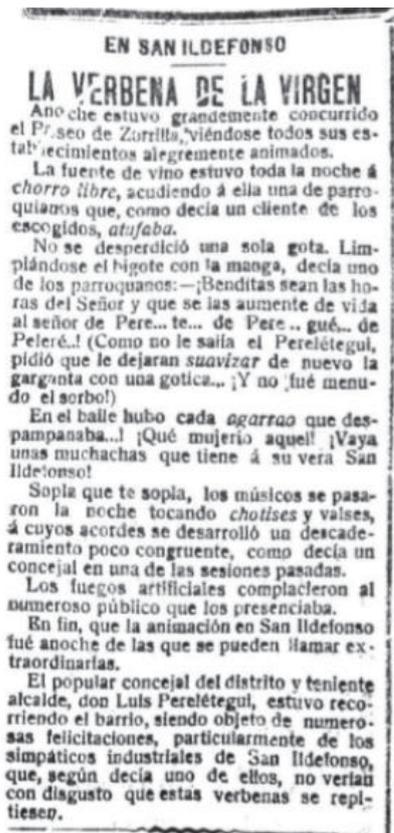
La ya mencionada banda de Isabel II también actuó en la Plaza Mayor los días 30 de junio y 2 de julio de 1911, y el 23 y 30 de junio de 1912. Además se tiene constancia de la interpretación de música en el cuartel de la guardia civil y en la Academia de Caballería, con ocasión de la fiesta de Santa Bárbara (patrona de los artilleros) entre otros.

Por último es necesario consignar otro tipo de actividad musical desarrollada también en la calle con motivo de las diversas festividades de los barrios con verbenas amenizadas tanto por bandas como por orfeones, que se situarían como en el caso de la Plaza Mayor, en escenarios desmontables, de manera que durante un tiempo concreto y con un motivo preciso muchas plazas y calles de la ciudad funcionaron como espacios «hallados». Véase como ejemplo la referencia que se hace en *El Norte de Castilla* de la actuación de la Banda del Hospicio en la verbena del Barrio de La Rubia:

VERBENA EN LA RUBIA
PARA EL SÁBADO
 La verbena organizada por los industriales de la Rubia y que hubo de suspenderse por el mal tiempo, se celebrará el próximo sábado con el mismo programa anunciado.
 Los corredores inscritos para la carrera horriquíll vestirán el indispensable traje de «jockey».
 Amenizará la verbena la banda del Hospicio, que durante estos días ha ensayado un completo repertorio de piezas populares, entre las cuales ejecutará la aplaudida *retreta austriaca*.

II. 15. «VERBENA EN LA RUBIA. PARA EL SÁBADO». *El Norte de Castilla*, 18/07/1912.

En la crónica de la verbena celebrada con motivo de las fiestas de San Ildefonso se da cuenta de la interpretación de «chotises y valeses» a cargo de unos músicos que estuvieron «sopla que te sopla» -de lo que se deduce se trató de una banda-. De la concurrencia se dice que, además de dar buena cuenta del vino, «desarrolló un descaderamiento poco congruente». El periódico dio cuenta de este acontecimiento a modo de crónica con tintes de crítica social hacia las clases más bajas a quienes, de forma sutil, califica de ebrios y atrevidos por la forma de bailar al son de la banda pues «hubo cada agarrao que despampanaba...!», y es que estos entretenimientos de barrio que se desarrollaban en un ambiente popular no estaban bien considerados por la burguesía vallisoletana a la que *El Norte de Castilla* se dirigía. No obstante no se desaprovechó la oportunidad, una vez más, de hacer mención a las muchas y bellas mujeres («¡Qué mujerío aquel! ¡Vaya unas muchachas tiene á su vera San Ildefonso!») que habían asistido a la verbena, cosificadas como atributo ornamental o elemento de contemplación y disfrute más junto con los fuegos artificiales y la actuación musical.



II. 16. «EN SAN ILDEFONSO. LA VERBENA DE LA VIRGEN», *El Norte de Castilla*, 15/08/1911.

De gran interés resulta mencionar la lectura que Rivera hace de estos festejos en su tesis. Aunque la cronología que esta abarca no coincide con la del presente trabajo, toma como fuente *El Norte de Castilla* y la discursividad de estos relatos comparte suficientes semejanzas como para que sirva de ejemplo:

La transformación de la vía pública asienta otro de los ejes estructuradores, en el que, además de mencionar los elementos estáticos, se incluyen las iniciativas de ocio o espectaculares: procesiones, entrega de limosnas y comida a los pobres, fuegos artificiales, tío vivo, cohetes, veladores, globos iluminados, columpios, montaña rusa, bailes, etc. Dentro de dichos factores dinámicos destaca especialmente la música: pianos de manubrio, dulzainas, tamboril, bandas de música, música de viento, panderas, guitarras, bandurrias, murgas, mazurkas, *schotis*, habaneras, polkas, jota aragonesa o charangas, son componentes esenciales de las crónicas de verbenas. De igual modo resultan imprescindibles las alusiones al físico que suponen una intensificación de la retórica corporal presente en algunas crónicas *a taquilla*. Aquí, dichas referencias toman un destacado protagonismo, tanto en lo atinente al baile («la gente bailaba hasta más no poder», «corría de un sitio a otro», «ríen», «cantan»), a los actos de comer y beber («vino», «aguardiente», «mostagán», «morapio», «Peñascaró», «horchata», «café», «churros», «avellanas», «naranjas», «buñuelos», «torraos», «rosquillas», «castañas», «confituras», «cascajo», «meriendas», «comistrajás»), como en lo relativo a movimientos o partes del cuerpo («caiditas de ojos», «calurosos cuerpos», «cuerpos menuditos y airosos», «cuerpo que se contonea», «cimbreade sus airosas cinturas», «ojos africanos y esbeltos», «piernas», «pies», «remojar el gazzate», «bulle la sangre») ⁹³.

⁹³ Rivera, «El hecho escénico...», 211-212.

II. 3. Temporadas, horarios, precios y públicos: cronotopo, interacciones y sociabilidad

Al observar las carteleras del periódico salta a la vista la diferencia de horarios entre unos teatros y otros, lo que hace posible intuir una conexión entre la clase social o el nivel adquisitivo del público asistente con los horarios e incluso la temporada del año en la que tenían lugar las representaciones. Según ha sido adelantado⁹⁴, este epígrafe parte del concepto de *cronotopo*, una categoría literaria establecida por Mijail Batjín⁹⁵ trasladado al hecho escénico por algunos autores como Ballesteros en el caso español en tanto equivalente «al lugar y momento señalados en que el público asiste a una representación dramática»⁹⁶. Dicho término atiende a la relación espacio-tiempo asociada a las dinámicas de la representación, cuyos condicionantes, extrapolados al evento artístico-escénico, involucran a todos los agentes que forman parte del hecho de acudir a una función:

El cronotopo lo constituye, por tanto, la representación teatral, que se inicia con la entrada al teatro de los espectadores y finaliza con su salida, aunque es posible que estas fronteras temporales y espaciales se amplíen con distintos acontecimientos, por ejemplo, la comparecencia de artistas reconocidos al término de las funciones para ser ovacionados por el público o algún altercado que se produzca antes o después del acto espectacular⁹⁷.

En el sentido de estas líneas, se entiende tal cronotopo como determinante a la hora de comprender la extracción socio-profesional del público que acude a cada teatro, más aún si se tiene en cuenta que los diferentes tipos de explotación teatral (bien por la propia magnitud del espectáculo ofrecido o bien por la articulación de los pases) conllevan un mayor o menor acceso a determinados sectores sociales por motivo de precio -tarifas y precios de taquilla- y tiempo de ocio disponible –secciones por horas o funciones completas-.

El teatro Calderón programa funciones completas equivalentes a los tres actos tradicionales, compuestas por un máximo de un par de títulos sujetos al pago de un único billete, cuya hora de comienzo más tardía era las nueve y cuyo desarrollo podía prolongarse hasta medianoche. Sin embargo, tanto en Lope de Vega como en Zorrilla

⁹⁴ Véanse págs. 35 y 50 *supra*.

⁹⁵ Mijail Mijaílovich Bajtin, *Teoría y estética de la novela* (Madrid: Taurus, 1991).

⁹⁶ Ballesteros, Espacios del drama romántico español, 28, n. 23. Cfr. Juan P. Arregui, *Los arbitrios de la ilusión*, 294.

⁹⁷ Rivera, «El hecho escénico...», 157.

(cuya dinámica de programación se ajusta al sistema «por secciones»⁹⁸, de suerte que cada pase está sujeto a la adquisición de una entrada independiente), es habitual encontrar sesiones tardías que comienzan a las diez y media de la noche e incluso a las once, con funciones dobles, por lo que la hora de finalización rondaría la madrugada, a la manera de la «cuarta del Apolo»⁹⁹.

Los cinematógrafos y salones programan sus carteleras en la misma línea que lo hacen Lope y Zorrilla, por secciones o por horas, de forma que es habitual encontrar en estos el anuncio que desde las cinco (por ejemplo) hasta la nueve de la noche se sucederán distintas funciones de varietés y proyecciones de películas.

En cuanto a los hábitos de consumo -que dependen de la programación al tiempo que la determinan- resulta bastante representativo comparar las rutinas y dinámicas de explotación arriba mencionadas. En el caso del Calderón el público acude a este teatro para ver una o dos obras a lo sumo que se representan una única vez por día y siempre en formato de función completa, mientras que en Lope y Zorrilla, con el teatro por horas, las opciones de adquirir entradas para funciones dobles y triples, y la puesta en escena de los mismos títulos a distintas horas se deduce que la forma de consumo es más popular que en el caso anterior.¹⁰⁰

En cuanto a los cinematógrafos y salones con los espectáculos de varietés y películas es habitual reservar las primeras horas de la tarde para los primeros y el resto al cine. Este tipo de programación hace pensar que el público bien podía acudir toda la tarde a estos locales pues lo variado, asequible y rápido en la sucesión de las funciones y cinematógrafo parece indicar que ese sería el hábito de consumo generalizado. No obstante, los horarios y número de representaciones suelen ampliarse en temporadas vacacionales (excepto durante el verano ya que no hay actividad en los teatros) y festividades locales, por ejemplo en Carnaval.

⁹⁸ Desde el nacimiento de este tipo de teatro en la prensa de los años setenta y ochenta, las denominaciones más comunes fueron las de «Teatro por horas» o «Teatro por secciones», términos que además de definir el novedoso estilo de organizar el espectáculo teatral en Madrid, son más precisos, pues con ellos se alude a todas las obras en un acto, líricas y no líricas, cosa que no sucede en alguna utilización del término «Género Chico» a veces sinónimo sólo de las obras líricas en un acto, excluyendo las no musicales [...]. M^a Pilar Espín Templado, en *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)* (Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1995), 38.

⁹⁹ Véanse págs. 51 y 55 *supra*.

¹⁰⁰ Acordóse poner a la butaca el de un real, precio verdaderamente increíble entonces y que fue causa inmediata de que a las obras en un acto se le diese el nombre de «piezas», por la analogía que su costo tenía con el que a voz en grito pregonaban por las calles los vendedores ambulantes: «¡A real la pieza!». Marciano Zurita, en *Historia del género chico* (Madrid: Prensa popular, 1920), 7. Véase pág. 51 *supra*.

Las rebajas de precios o también llamadas 'funciones a beneficio del público' son relativamente frecuentes y suelen darse cuando una compañía lleva ya una más o menos larga temporada en la ciudad, este es el caso de la compañía de zarzuela de Enrique Palacios, en Lope desde septiembre de 1910 hasta febrero de 1911:



Il. 17. «Teatro Lope de Vega». *El Norte de Castilla*, 16/01/1911.

Con el título *La corte de Faraón*, estrenada en Valladolid el 7 de octubre de 1910 en el Teatro Lope de Vega, se experimenta el caso contrario. Se anuncia el día del estreno una subida de precios para poder hacer frente a los excesivos gastos de decorado y *atrezzo*, con un coste de dos pesetas la entrada en butaca. Los flujos de asistencia, a pesar del incremento en el coste de los billetes, debieron ser numéricamente muy importantes dado el elevado número de veces que se representó (hasta febrero de 1911), sobre todo cuando a los cinco días de su estreno la empresa pudo permitirse anunciar dobles representaciones con rebajas en las secciones *vermouth* (19:00h) y especial (22:30) -las de mayor concurrencia-, como forma de compensación a un público entregado según el discurso oficial pero, más probablemente, como medio de incentivar y aumentar la asistencia de capas de población con menor poder adquisitivo e incrementar, así, los ingresos de taquilla¹⁰¹.

Otro hecho extraordinario que tiene lugar a finales del mes de noviembre está relacionado con la reacción del público ante la competencia empresarial establecida mediante la programación simultánea de un mismo título, *El conde de Luxemburgo*, tanto en Lope de Vega (Compañía de zarzuela de Enrique Palacios) como en Zorrilla

¹⁰¹ Ténganse en cuenta las posibilidades de *desenmascaramiento* postuladas por algunas aproximaciones críticas –Zavala, «Introducción: nuevas tareas y lecturas al filo de la modernidad», 5-6– de la tupida «red de metáforas» con que el discurso social prototípico del tiempo recubría ciertas iniciativas, invistiendo en muchos casos operaciones comerciales puras y duras con el manto filantrópico y democratizador del servicio social y del bien común.

(Compañía de zarzuela de Manuel Velasco y el maestro Antonio G. Catalá), que, sorprendentemente, aporta muy buenos resultados a ambas empresas.

En el Salón Pradera también se hacen rebajas de precios para las matinées infantiles como ocurre el 16 de abril de 1912

—El jueves habrá, á las seis, «matinées infantil de moda», componiéndose el programa de cinematógrafo y la zarzuela *Juegos malabares*. Se rifarán juguetes á los niños y se rebajarán los precios.
—El viernes estreno del sainete original de Arniches, García Alvarez, Domínguez y Valverde, *El fresco de Goya*.

II. 18. «Notas teatrales. Pradera». *El Norte de Castilla*, 16/04/1912.

También se dan funciones a beneficio de los artistas principales que forman parte en ese momento del elenco de la compañía. En las crónicas del periódico sobre estos eventos es común mencionar lo concurrido de la sala y las grandes simpatías por parte de la audiencia hacia el beneficiado en cuestión, y es que era la manera que tenía el público de demostrar la gratitud y complacencia que sentían tanto hacia su labor artística como hacia su persona (en el caso de las mujeres también influía su belleza y actitud «amable» en escena).

Las rencillas entre el público llegaron en enero de 1911, cuando el Calderón debió recibir quejas por parte de sus abonados por una alteración en la programación en la que se rumoreaba que había un trato injusto a los abonados del turno impar:

Noticias [...] Notas teatrales [...]

La empresa del teatro de Calderón nos ruega hagamos presente á los señores abonados al turno impar que, lejos de existir, como suponen, pretensiones ni preferencias, la empresa tiene el firme propósito de mantener la misma escrupulosa igualdad entre los dos turnos.

La suspensión de anoche obedeció precisamente al deseo de evitar que correspondiera al turno par—como hubiera sucedido—cinco funciones de tarde y tres únicamente al impar en la actual temporada.

Ahora los turnos quedan igualados, correspondiendo al turno par cuatro funciones de tarde (las de los días 8, 18 y 25 de Diciembre y 1 de Enero) y otras cuatro al turno impar (días 11 y 26 de Diciembre y 6 y 8 de enero).

Además nos manifiesta la empresa que todos los estrenos que faltan están señalados para el turno impar, así como el beneficio de la señorita Bremón.

Esperamos que estas manifestaciones complacerán á los señores abonados, pues, en efecto, no puede dudarse—como ayer indicábamos—del manifiesto deseo de la empresa de complacer al abono, evitando toda desigualdad¹⁰².

¹⁰² «Noticias. Notas teatrales», *El Norte de Castilla*, 01/01/1911.

En torno a la recepción del público y la forma de interactuar con las representaciones escénicas, cabe mencionar la habitual programación de parodias de títulos lírico-dramáticos, antes representados por la misma compañía, como estrategia de interacción entre cartelera y público, al que de forma indirecta se le hace «responsable» de la programación. Ejemplos como *Alma de Dios* y *¡Qué alma, redíos!*, *La viuda alegre* y *Dora, la viuda alegre*, *El puñado de rosas* y *El cuñado de Rosa*, *La buena sombra* y *La mala sombra* o *El conde de Luxemburgo* y *Renato, el conde de Luxemburgo* dan buena cuenta de ello. Asimismo, es posible deducir que en los protocolos de fruición espectacular y actitudinal en la sala teatral, las interacciones entre artistas y espectadores eran una constante, en parte debido a la propia naturaleza de los libretos del género chico (más representado), cuya estructura contaba a priori con las frecuentes irrupciones para aplausos, petición de besos, etc. al final de los números, circunstancias de las que se da cuenta tanto en críticas como en crónicas de las secciones «Noticias. Notas teatrales» o «Teatralerías». Un ejemplo de interacción entre auditorio y autores es el caso del «batiburrillo local, á ratos cómico y á ratos bufo» (por basarse en una de las manifestaciones ocurridas en 1910 en el Campo Grande en contra de la recién aprobada «Ley del Candado») titulado *La manifestación del domingo*, con música del maestro Mateo (vallisoletano) y José Padilla Sánchez, y libreto de José Ramón Vallejo y Sr. Navarro, en la cual los autores hicieron modificaciones de texto y composición para que agrada más al público.

TEATRALERIAS

[...] Por la noche, después de *La fiesta de San Antón*, se verificó la segunda representación de la revista local original de los señores Ramón Vallejo (don José) y Navarro, música de los maestros Mateo y Padilla, *La manifestación del domingo*.

Los autores han hecho algunas modificaciones, dejando la obrita en condiciones de pasar bien, sin la extensión que tuvo la noche del estreno.

Se aplaudieron también los cuplets de El Gordo, que el señor Martelo canta con excelente gusto, el dúo de Muñequito y Muñequita, una bonita jota y el número del Conductor, t porque viste muy bien la simpática tiple señorita Ramos. [...] ¹⁰³.

El acceso a los espectáculos que hasta ahora se han tratado en este epígrafe son de pago y están sujetos a tarifas variables, como también lo son los conciertos de la Orquesta Sinfónica y el Cuarteto «Francés» de cuyos precios y abonos da cuenta *El Norte de Castilla* en las múltiples publicaciones que dedica a estos eventos en las dos temporadas objeto de estudio. Al observar los costes de las localidades de uno y otro

¹⁰³ *El Norte de Castilla*, 19/01/1911.

concierto, salta a la vista que el de la Orquesta Sinfónica es solo un poco más caro, además de que en ambos se incluye el impuesto del timbre y el de la mendicidad, el cual empezó a cobrarse en todos los teatros a partir del 2 de febrero de 1911: «[...] —En todos los teatros comienza hoy á cobrarse, además del impuesto del Timbre, el nuevo 'de la mendicidad' [...]»¹⁰⁴ Los abonados al Calderón además contaban con descuentos del veinte por ciento en la adquisición de entradas para estos conciertos.

El abono estará abierto en el almacén de música de don Leandro Guerra, (Acera de San Francisco), los días 8, 9 y 10.
Precios de las localidades.—Palcos principales sin entradas, 8'00 pesetas; palcos segundos sin ídem, 5'00; butaca con entrada, 3'00; delantera de galería principal con ídem, 2'0; asiento de ídem con respaldo é ídem, 1'50; galería principal con ídem, 1'50; delantera de galería segunda con ídem, 1'50; galería segunda con ídem, 1'00; delantera de paraíso con ídem, 0'75.—Entrada de palco, una peseta. Entrada de paraíso, cincuenta céntimos. Los impuestos del timbre y mendicidad á cargo del público.

Desde hoy hasta el día 30 inclusive, tendrán reservados sus palcos, en la contaduría del teatro, los señores abonados de año, con los mismos beneficios de los años anteriores (20 por 100).
 El día 1.º de Mayo y sucesivos hasta el 4, estará abierto el abono de butacas y de los palcos que no hayan sido recogidos.
 Los precios de las localidades para cada concierto son los siguientes:
 Palcos plateas y bajos sin entradas, 30 pesetas; palcos principales sin ídem, 15; palcos segundos sin ídem, 10; butaca con entrada, 5; delantera de galería principal con ídem, 3; asiento de ídem con respaldo é ídem, 2'50; galería principal con ídem, 2; delantera de galería segunda con ídem, 2; galería segunda con ídem, 1'50; delantera de paraíso con ídem, 1'50; entrada de paraíso y de palco, una peseta.
 La butaca con entrada para los dos conciertos, ocho pesetas.
 El impuesto del timbre á cargo del público.

II. 19. «El Cuarteto 'Francés'. Concierto en Calderón». *El Norte de Castilla*, 09/03/1911.

II. 20. «La Orquesta Sinfónica. Próximos conciertos». *El Norte de Castilla*, 29/04/1911.

Si bien es cierto que para estas fechas no era habitual encontrar ópera programada en las carteleras pincianas, desde el 23 de febrero hasta marzo del 1911, durante la llamada temporada de Carnaval, ocupa las tablas del Teatro Calderón la compañía de Sebastián Rafart. El anuncio de su llegada al coliseo va acompañada de información sobre el elenco, los títulos y los precios de los abonos y localidades sueltas:

TEATRO DE CALDERON

Temporada de Carnaval

[...] Precios de las localidades.—Abono por seis funciones: palcos principales, sin entradas, 90 pesetas; palcos segundos, sin ídem, 60; butaca, con entradas, 24.

A diario: palcos principales, sin entradas, 15 pesetas; palcos segundos, sin ídem, 10; butaca con entrada, 4; delantera de galería principal, con ídem, 2'50; asiento de ídem, con respaldo é ídem, 2'50; galería principal con ídem, 2; delantera de galería segunda con ídem, 2; galería segunda con ídem, 1'50; delantera de paraíso con ídem, 1'50; entrada de palco y paraíso, una peseta.

¹⁰⁴ «Noticias. NOTAS TEATRALES», *El Norte de Castilla*, 02/02/1911.

Días de Carnaval: palcos principales, sin entradas, 20 pesetas; palcos segundos, sin ídem, 12; butaca con entrada, 5.

El impuesto del timbre y el de mendicidad (15 por 100) á cargo del público.

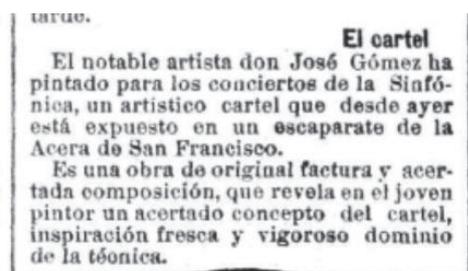
El abono está abierto en la Contaduría del teatro, hasta el 21, de once á doce y media de la mañana.

Las localidades en Contaduría tendrán el aumento de una peseta en palco, cincuenta céntimos butaca y veinticinco en galerías¹⁰⁵.

Las localidades se despachaban en las contadurías de los teatros pero también en comercios locales como librerías (Montero) o almacenas de música (de don Leandro Guerra).

En el caso de los recitales y conciertos que se dieron en círculos artístico-culturales¹⁰⁶ y demás asociaciones musicales no se hace mención de la venta de entradas ni precio alguno, por lo que muy seguramente estos fuesen de libre acceso para los socios e invitados, y los gastos corriesen por cuenta de los fondos de las sociedades. De hecho, cuando en 1912 vuelven la Orquesta Sinfónica y el Cuarteto «Francés» la primera agrupación publicó (como es habitual) los precios de las entradas y abonos, mientras del cuarteto, que esta vez actúa en el Círculo de Recreo, no aparece información alguna relativa a estas cuestiones.

En uno de los anuncios publicados antes de los conciertos de la ya mencionada orquesta en abril de 1912 se hace mención a un cartel que el artista vallisoletano José Gómez¹⁰⁷ pinta para anunciar dichos eventos. Con ello es posible sospechar de una acusada interacción también entre los artistas, en este caso de distintas disciplinas.



Il. 21. «La Orquesta Sinfónica. El cartel». *El Norte de Castilla*, 26/04/1912.

¹⁰⁵ *El Norte de Castilla*, 20/02/1911.

¹⁰⁶ Ateneo, Círculo de Calderón, Liceo Artístico-Literario, Círculo de la Victoria, Círculo Conservador, Círculo Mercantil (asociación vino a sustituir al Círculo de Calderón), Círculo Liberal, Círculo de la Comedia, Sociedad Pérez Galdós, Sociedad Filantrópica Artística.

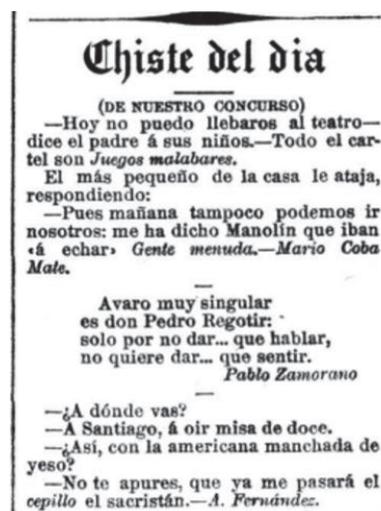
¹⁰⁷ José Gómez Sanz fue discípulo de Martí y Monsó y Luciano Sánchez en la Escuela de Bellas Artes de Valladolid, donde desarrolló su actividad como dibujante y cartelista. También fue literato, crítico de arte y aficionado al toreo, llegando a regentar la plaza de toros de la ciudad. José Carlos Brasas Egido, *La pintura en Valladolid de 1900 a 1936* (Valladolid: Ateneo de Valladolid, 1988), 56.

La poesía de Zacarías Ylera [sic] *¡Divina música!* fue publicada por *El Norte de Castilla* al día siguiente de ser leída en la velada celebrada en el Ateneo. Esta relación simbiótica múltiple también llega al ámbito del humor de modo que durante la temporada de Navidad de 1911-1912 se publican chistes que los ciudadanos enviaban al periódico. El 8 de enero uno de estos hacía referencia a los títulos que entonces se estaban programando en Lope por la compañía de Bauzá-Puchol.

En definitiva, es posible afirmar que Valladolid contaba con una actividad artística-musical diversa y abundante -con eventos privados en sociedades y círculos, representaciones de títulos lírico-dramáticos con diversidad de precios en función del teatro y la época del año, música en teatros, cafés y en la calle-, que proporcionó opciones de ocio para la totalidad de la ciudadanía: desde la burguesía hasta los obreros estaban involucrados en el ambiente musical de su ciudad de una u otra forma, y ello trascendía a otro tipo de manifestaciones literarias poéticas y humorísticas.



II. 22. «Nuestro album. ¡Divina Música!». *El Norte de Castilla*, 12/04/1912.



II.23. «Chiste del día». *El Norte de Castilla*, 08/01/1912.

III. ESCENIFICACIONES: REPERTORIO LÍRICO-DRAMÁTICO

En el Valladolid de estos años una parte considerable de la actividad musical se concentra en los teatros, y entre los géneros más programados y consumidos diariamente por el público se encuentran los lírico-dramáticos, es decir, títulos de óperas, operetas y zarzuelas. Si bien es cierto que buena parte de las «compañías cómico-líricas» que pasaban por los teatros de la ciudad pinciana interpretaban tanto zarzuela (cómica en su mayoría y adscrita a diversas subvariantes taxonómicas) como opereta, a partir de 1910 comienzan a llegar empresas con un repertorio compuesto únicamente por operetas (españolas y extranjeras) que se autodefinen como tales. Ello, unido al hecho de que las agrupaciones destinadas a la programación de ópera dedicaban sus trabajos a este género en exclusiva y dada la considerable cantidad de obras que tuvieron lugar a lo largo de las dos temporadas que se extienden entre 1910 y 1912, se ha optado por organizar este capítulo atendiendo estos tres géneros independientemente. La última razón que ha condicionado esta decisión, tiene que ver con el propósito de reivindicar la integración de las óperas españolas dentro de esa categoría y, sobre todo apostar por la visibilización de la escuela de opereta española¹⁰⁸ que a pesar de su innegable presencia en la época ha sido ahogada por la historiografía en la denominación genérica de zarzuela.

Se advierte al lector que la palabra *reprise* que aparece citada a lo largo de este capítulo hace referencia a la puesta en escena de una obra -ya representada en la ciudad previamente- que hacía tiempo no se interpretaba. En correspondencia con esta cuestión terminológica, el 7 de julio de 1911 «Otro chico de instituto» firma una columna dedicada a denostar ese término en defensa de la utilización de otro vocablo castellano como *reproducción*¹⁰⁹.

¹⁰⁸ «Hasta los años 50 del siglo XX se aplicó la etiqueta de zarzuela a una multitud de productos disímiles que, a diferencia de la etapa isabelina, ya contaban con dos vías creativas y de explotación comercial muy diferenciadas. Dos caminos que en el resto de nacionalidades musicales habían venido a constituir las escuelas de ópera cómica y de opereta hasta hoy asumidas como tal por creadores, público y estudiosos del teatro lírico-musical». Enrique Mejías García, «Cuestión de géneros: la zarzuela española frente al desafío historiográfico», en *Dimensiones y desafíos de la Zarzuela*, ed. por Tobias Brandenberger (Münster: LIT Verlag Münster, 2014), 33.

¹⁰⁹ Otro chico de instituto, «PALABRAS. SOBRE LA REPRISÉ», *El Norte de Castilla*, 07/07/1911.

III. 1. Ópera

El número de óperas representadas en Valladolid desde septiembre de 1910 hasta mayo de 1912 alcanza la decena, una cifra que es bastante alta para tratarse de una localidad de provincia, sobre todo si se tiene en cuenta que hoy en día solo es posible asistir a una ópera al año en Valladolid en el teatro Calderón, y alguna versión de concierto o con puesta en escena reducida en alguna otra sala.

En noviembre de 1910 la compañía de Enrique Palacios representa en el Lope de Vega *El barbero de Sevilla*¹¹⁰ hasta cuatro veces. En todas ellas la tiple Julia Benítez - quien probablemente encarnó el papel de Rosina, en teoría compuesto para contralto pero en la práctica interpretado en numerosas ocasiones por sopranos¹¹¹ - fue muy ovacionada por el público. En febrero de 1912 se volvió a interpretar, en esta ocasión por la compañía de Leopoldo Suárez en el Salón Pradera que, por aquel entonces, ya funcionaba como una sala de teatro. Se puso en escena tres días que, según las crónicas del periódico, granjearon enorme éxito a la tiple Cándida Suárez:

Notas teatrales. Salón Pradera

[...] Figura saliente en ella es Cándida Suárez, que en pocos años se ha hecho, además de una tiple de grandes facultades, una artista de mérito extraordinario.

En la interpretación de las obras que se pusieron por la tarde, lucieron su arte, Cándida Suárez, que cantó la polonesa del Barbero de una manera prodigiosa, y Josefina Albors, que hizo primores en Ninón. [...] ¹¹².

La siguiente en pisar los escenarios vallisoletanos fue *Marina*¹¹³, dos veces en enero de 1911 a cargo de la compañía de Manuel Velasco en el teatro Zorrilla. En septiembre de ese mismo año sería repuesta en tres ocasiones por la compañía de Bauzá-Puchol que dirigía el señor García-Ibáñez y que ocupaba esta sala durante la

¹¹⁰ Ópera bufa en dos actos con libreto en italiano de Cesare Sterbini y música de Giachino Rossini.

¹¹¹ Aunque en los últimos tiempos esta costumbre ha ido desapareciendo paulatinamente, lo cierto es que la parte de Rosina, si se excluyen ciertos descensos al registro grave, se mueve prevalentemente en la zona central de la tesitura con varias incursiones al agudo, lo que favoreció la costumbre de adjudicar el papel a tiples. De hecho, este personaje, concebido originalmente para la contralto Gertrude Righetti-Giorgi, fue interpretado por sopranos casi inmediatamente después del estreno, tal y como lo demuestra el hecho de que el propio Rossini incluyera en el último acto un aria alternativa para este registro que ha reaparecido actualmente como pieza de concierto; Stefano Piana, «Il barbiere di Siviglia, libretto e guida all'opera», en *Il barbiere di Siviglia, melodramma buffo in due atti. Libretto di Cesare Sterbini. Musica di Gioachino Rossini* (Venecia: Teatro La Fenice, 2008), 104 y 94, n. 16.

¹¹² *El Norte de Castilla*, 10/02/1912.

¹¹³ Obra lírica en dos actos en español con libreto de Francisco Campodrón y música de Emilio Arrieta estrenada en 1855 en el Teatro del Circo de Madrid. En 1871 se estrenó como ópera en tres actos (libreto reformado por Miguel Ramos Carrión) en el Teatro Real de Madrid.

temporada de ferias, y un mes más tarde el mismo elenco se traslada al Lope de Vega la representa allí los días 10 y 23 de octubre. Tras un largo periodo de tiempo ausente en las carteleras, se programa una única vez en mayo de 1912 en el Salón Pradera con la compañía de Ballester.

*Aida*¹¹⁴, junto con las dos anteriores, es la ópera que completa el triunvirato de las obras de este género más representadas en Valladolid durante las dos temporadas que aquí se tratan. Este título fue el elegido para inaugurar la temporada de ópera que tuvo lugar durante el Carnaval de 1911 en el teatro Calderón con la compañía de José Pascual, en la cual Sebastián Rafart figuraba como director de orquesta y de la que formó parte la conocida tiple Elena Fons. La crítica tras el estreno no es mala, sin embargo «X.» (así se hace llamar uno de los críticos de *El Norte de Castilla*) apunta fallos e inseguridades por parte de algunos artistas del reparto. Puede extrañar al lector el hecho de que el papel de Amneris -escrito para mezzosoprano-, según *El Norte de Castilla*, es interpretado por la tiple Elena Fons. En este punto cabe aclarar que en la crítica de este periódico (no especializado) no se ha encontrado referencia alguna a registros vocales femeninos intermedios cuando se refieren a las cantantes, mientras que en el caso masculino se definen las voces en términos de tenor y barítono.

Los teatros
CALDERÓN

Debut de la compañía de Elena Fons.—AIDA, del maestro Verdi.

Con la hermosa ópera de Verdi, Aida, anoche hizo su presentación en Calderón la compañía de ópera italiana que dirige el maestro don Sebastián Rafart y en la que figura la aplaudida tiple Elena Fons.

El público vallisoletano, que tenía grandes deseos de asistir á una temporada de este género, acogió á la compañía muy favorablemente.

Los artistas que anoche empezaron su breve campaña en nuestro primer teatro, lograron vencer las indudables dificultades de la obra elegida para el debut; Aida proporcionó á todos sus intérpretes diferentes ocasiones de oír aplausos. Vencida por los artistas la *paura* que durante el primer acto les tuvo dominados, se presentaron ya en los sucesivos con mayor seguridad y dominio de sus facultades.

Son casi todos conocidos ya del público vallisoletano.

Algunos, como la notable tiple Elena Fons, han sido repetidas veces aplaudidos en Valladolid, haciendo poco que por última vez la admiramos con ocasión de dos brillantes conciertos que dio en Zorrilla.

Anoche, en la Amneris, que cantó con gran arte y fuego, reverdeció sus laureles, siendo repetidamente ovacionada.

La *Aida* tuvo una feliz intérprete en la señorita Grau, que seguramente se hará aplaudir más cuando logre dominar por completo la visible timidez con que anoche se presentó.

¹¹⁴ Ópera en cuatro actos con libreto en italiano de Antonio Ghislanzoni y música de Giuseppe Verdi. Fue estrenada en diciembre de 1871 en el Teatro de Ópera del Jedive (El Cairo).

Goiri, que por primera vez se presentaba á nuestro público, es un excelente tenor, de muy bien timbraos y agradable voz, que anoche en el Radames consiguió brillante triunfo.

El Amonasro proporcionó al barítono señor Molina un triunfo también muy señalado, cantando su *particella* con gran brío y teniendo como artista momentos muy felices.

Los coros bien, y muy bien la orquesta, compuesta de valiosos elementos á los que ha logrado dar admirable conjunto la hábil batuta del maestro Rafart, para quien anoche fueron los mayores aplausos.

Todos los artistas fueron llamados á escena al final de los actos, teniendo que acompañarles en el palco escénico el maestro director señor Rafart.

X.¹¹⁵.

Esta compañía representó una única vez en días consecutivos *Ernani*¹¹⁶, *Carmen*¹¹⁷, *Cavallería rusticana*¹¹⁸, *Pagliacci*¹¹⁹, *Lohengrin*¹²⁰ y *Rigoletto*¹²¹. Por una parte llama la atención la elevada cantidad de títulos que se representan en una ciudad de provincias y en tan solo seis días, los que permanece la compañía en Valladolid. Tal y como se consigna en las noticias de la prensa se trata de un hecho extraordinario para lo habitual en esos años, no obstante el programa constituye un ejemplo paradigmático de los gustos eclécticos de la época que se mueven entre el belcanto romántico, el drama verdiano, el verismo, la ópera francesa y un incipiente interés por el *Gesamtkunstwerk*¹²² wagneriano. Pese a lo aparentemente diverso de las obras, en términos estilísticos, tienen en común que todas se insertan dentro del canon de consumo lírico de ámbito europeo.

¹¹⁵ *El Norte de Castilla*, 25/02/1911.

¹¹⁶ Ópera en cuatro actos con música de Giuseppe Verdi y libreto de Francesco Maria Piave. Se estrenó en 1844 en el Teatro la Fenice (Venecia).

¹¹⁷ Ópera-comique en cuatro actos con música de Georges Bizet y libreto en francés de Ludovic Halévy y Henri Meilhac, estrenada en la Opéra-Comique de París en 1875.

¹¹⁸ Melodrama en un acto con música de Pietro Mascagni y libreto en italiano de Giovanni Targioni-Tozzetti y Guido Menasci. Se estrenó en 1890 en el Teatro Constanzi de Roma.

¹¹⁹ Ópera en dos actos con un prólogo, música y libreto en italiano de Ruggero Leoncavallo, fue estrenada en 1892 en el Teatro dal Verme de Milán.

¹²⁰ Ópera romántica en tres actos en alemán con libreto y música de Richard Wagner. Fue estrenada en 1850 en el Teatro Großherzoglichen de Weimar.

¹²¹ Melodrama en tres actos con música de Giuseppe Verdi y libreto en italiano de Francesco Maria Piave (basado en la obra de teatro *Le Roi s'amuse*, de Víctor Hugo). Estrenado en marzo de 1851 en el teatro La Fenice de Venecia.

¹²² Término que suele traducirse como «obra de arte total».

III. 2. Opereta

Al margen de las discusiones que sobre la taxonomía del género ha suscitado en España, el término *opereta* funciona como elemento cohesionador de un amplio espectro de títulos diversos que especifican el carácter o temática de la obra en cuestión. En el *Diccionario Oxford de la música* se la define como «ópera breve» u «ópera ligera, que implica la existencia de diálogos sin música, equiparando el término al de comedia musical»¹²³. Este género es original de Francia y Austria, sin embargo un número considerable de obras de factura española lleva asociada esta denominación por lo que serán tratadas en este epígrafe, y no en el siguiente destinado a la zarzuela.

En la entrada dedicada a la opereta en *The New Grove dictionary of music and musicians* se dice lo siguiente sobre la producción española de este género: «One of the most national schools of operetta was that of the Zarzuela, wich flourished in Spain concurrently with the most active period of European operetta. Though the term 'zarzuela' covers a wider range than just operetta, many examples were specifically designated 'opereta'»¹²⁴. Resulta curioso el hecho de que en el *DMEH* no haya ninguna voz específica dedicada a la opereta cuando resulta evidente su consolidación como género independiente. Esta aparece referenciada en «Zarzuela» al referirse Casares al género ínfimo¹²⁵, como una de las variantes líricas que acompañaron a este, junto con las variedades y revistas¹²⁶, que «fueron erosionando el género chico».

¹²³ «Opereta», en *Diccionario Oxford de la Música*, ed. por Percy A. Scholes y trad. por John Owen Ward, 2ª ed., (Madrid: Edhasa, 1984), s.v. Véase pág. 123 *infra*.

¹²⁴ «Operetta», en *The New Grove dictionary of music and musicians*, ed. por Stanley Sadie (London: Mcmillan, 1998), s.v. Trad. de la autora: «Una de las escuelas más nacionales de opereta fue la de la Zarzuela, la cual floreció en España a mismo tiempo que se estaba dando el periodo más activo de la opereta europea. Aunque el término 'zarzuela' abarca un abanico más amplio que solo el de la opereta, muchos ejemplos fueron específicamente designados 'opereta'».

¹²⁵ Véase pág. 123 *infra*.

¹²⁶ Género lírico, escénico y coreográfico. Este tipo de representación escénica tiene como base la espectacularidad y el apoyo de una música pegadiza. A lo largo de su historia ha adoptado aspectos diversos; así en el s. XIX la revista política tuvo numerosos cultivadores que llevaron sus sátiras de personajes y situaciones con humor y a veces con atrevimiento, pese a algunos censores. Es un género que reúne luces, mujeres bellas, argumento fácil, comicidad a veces escabrosa o de doble sentido y unas partituras de sencilla línea melódica, en las que a veces surgen páginas de positivo valor y desde luego de gran difusión». «Revista», en *DMEH*, s.v. «La revista, como género teatral deshilvanado, vistoso, con alusiones a la actualidad social y política de la época, nació en España de la mano de José María Gutiérrez de Alba [...]. Ardeirus, quien se había empapado en París de las operetas de Offembach a la par que de los espectáculos frívolos, ligeros y ocurentes que se ponían en escena en la capital francesa, decidió llevar mencionada fórmula a la mentalidad española, creando para ello una compañía que se especializara en llevar al proscenio una variada gama de obras de argumento ligero y decidió crear así su compañía de «Los Bufos madrileños». Ardeius decidió aderezar el libreto que Blasco le proporcionase con atractivas mujeres, algo que, sin lugar a dudas, atraería al público masculino. Así nació la que puede

En Valladolid se sucedieron diversas compañías que programaron en cartelera operetas, algunas de ellas especializadas en este género y otras que lo alternaban con zarzuela. El cuarto capítulo del TFG que sirve de base al presente trabajo finalizaba con un gráfico en el cual se mostraba el número de obras -en cifras porcentuales- en base la procedencia de su autoría original (nacionales/extranjeras), a lo que se añadía una tercera variante que comprendía aquellas extranjeras adaptadas al español. Los resultados de dicho cotejo porcentual revelaban que la mayoría de los títulos programados en 1910 eran españoles, mientras que las adaptaciones constituían un 3% del total, y solo el 1% restante comprendía títulos foráneos interpretados en versión original. Ese porcentaje de títulos arreglados al español de obras extranjeras estaba conformado únicamente por operetas. Todo parece apuntar a que esa cifra aumentará, pues ya desde 1910 y en los años siguientes de forma más evidente se puede apreciar un progresivo desplazamiento del interés popular por las operetas en detrimento del género chico.

La corte de Faraón fue representada sesenta y siete veces por la compañía de Enrique Palacios durante el tiempo que actuó en el Lope de Vega desde septiembre de 1910 hasta febrero del año siguiente. Esta obra, fruto del consolidado binomio de libretistas Perrín y Palacios con música del maestro Vicente Lleó y cuyo estreno absoluto tuvo lugar en el Teatro Eslava de Madrid en enero de 1910 desde un principio adquirió una popularidad inmensa¹²⁷ gracias a su eficaz mezcla de elementos propios del referente vienés, de la zarzuela cómica, de la parodia (en cierto modo caricaturiza la archiconocida *Aida* de Verdi y Ghislanzoni) y la revista, convirtiéndose rápidamente en un paradigma del género sicalíptico¹²⁸.

Los teatros

[...]

LOPE DE VEGA.—LA CORTE DE FARAÓN, opereta en cinco cuadros y en verso, original de Perrín y Palacios, música de Lleó.

Cuando llega á Valladolid esta obra, ya hace muchos meses que son populares los motivos principales de su partitura. Chicos y grandes tararean y cantan los famosos cuplés del «¡ahí ba...! ¡ay ba...!»; y de tanto oír la retozona musiquita todos estamos ya un poco babilonios.

considerarse como el primer antecedente de la revista frívola [...]». Juan José Montijano Ruiz, *Historia del teatro frívolo español (1864-2010)* (Madrid: Editorial Fundamentos, 2010), 20-21.

¹²⁷ «762 representaciones seguidas en el local de estreno y una presentación especial para la familia Real (...) celebrada el 10 de febrero de 1911 en el Teatro real de Madrid». Vicente Galvis López, «Lleó Balbastre, Vicente», en *Diccionario de la Música española e Hispanoamericana*, s.v.

¹²⁸ Véase pág. 123 *infra*.

La popularidad de la música y las noticias admirativas que al regreso de Madrid difundían entre sus amigos los que vieron la obra en Eslava, la pagoda máxima de la sicalipsis, habían creado á La corte de Faraón un éxito anticipado, que realmente ponía en peligro el éxito real y verdadero.

Eran demasiadas la expectación y la curiosidad del público, que anoche llenó completamente el teatro de Lope y que de antemano se regodeaba con las bellezas — más escultóricas que artísticas—las picardihuelas y los chistes de la opereta. Eran demasiadas; pero La corte de Faraón las satisfizo cumplidamente con sus egipcios, sus galileos y sus babilonios; con sus danzas africanas, sus bailes orientales, sus cuplés judaicos y sus garrotines faraónicos; con sus desfiles, sus cuadros y sus decoraciones; con sus escenas difíciles, sus diálogos equívocos y sus ingeniosidades de todos colores...

Que de todo esto tiene en abundancia la opereta ya famosa y que anoche confirmó ante nuestro público su popularidad. Abunda en la obrita lo verde; pero es justo reconocer que ni el asunto, escabroso de suyo, ha sido agravado con toques groseros ad usum sicalipticum, de los que tanto abundan en las obras que pasan por Eslava, ni en sus chistes y equívocos se envuelven las—¿cómo lo diremos?—atrocidades, que hemos oído en zarzuelas y juguetes de este nuevo género... degenerado.

Perrín y Palacios han puesto en su obrita el verdor necesario para que se satisfaga el especial público á que la destinaban; pero le han envuelto un poco y le han aderezado con ingenio, que es la única sal que permite tolerar estas platos á los paladares no estragados por el mal gusto y la grosería.

Y además, han confiado el éxito, tanto como en la obra misma, en su presentación, dando lugar en el desarrollo de la acción á que el director de escena se luzca «poniendo» cuadros, organizando desfiles, «montando» bailes, y el escenógrafo pintando cinco decoraciones en que la fantasía puede explanarse y el arte escenográfico hacer alardes, y el sastre confeccionando trajes y más trajes, ligeros todos y de poca tela, vistosos todos— en este género ya se sabe que cuanto menos tela más vistosidad —y todos bonitos.

La corte faraónica muestra su espléndidez en los cinco cuadros de la opereta, que á ratos—y claro que solo por trajes y decoraciones—hace, recordar la fastuosa presentación que requiere Aída.

A estos méritos del libro, se unen los de la música, acaso mayores y sin duda decisivos para el éxito.

Lleó se ha superado á sí mismo. Ha escrito una partitura muy linda siempre, inspirada, á ratos; llena de gracia, de ligereza y alguna vez de picardía. Un intermedio, el garrotín y los cuplés—estos muy especialmente—son lo mejor de la música: ya la popularidad había consagrado estos números. ¿Quién no les sabe y les tararea a cada paso?

Gustó mucho la obra anoche; no hubo final de cuadro sin aplausos, estallaron varias ovaciones muy calurosas, y al final sobre todo.

La interpretación fue excelente.

La hermosa señora Cachavera cantó los cuplés con mucho arte y más picaría; y vistió en este tipo una toilette muy valiosa, muy artística y muy... sucinta. En la viuda egipcia y en la danseuse soñada, estuvo muy elegante y muy sugestiva.

La señorita Méndez hizo una reina hermosísima. Dijo y cantó muy bien, y lució un traje verdaderamente regio.

Josefina Eduarte encarnó la Lota, «la mujer de Putifar», con mucho acierto. Además estaba muy guapa.

De los hombres, se distinguieron mucho, Palacios, en el Faraón; Guillén, en «el casto José»; Guillot, en el «Putifar dé la mujer»; Lorente, en el capero, y Montejano, en el gran sacerdote.

Además contribuyeron muy acertadamente á la buena interpretación, las señoritas Guillot—una encantadora Raquel—Otero y Marín (J.), y los señores Méndez, Bretaño, Paesa, Rico y Tomé.

Los coros y la orquesta cumplieron bien.

Para todos hubo muchos aplausos, como también, y merecidísimos, para la presentación de la obra. El vestuario y el atrezzo son lujosos; el decorado admirable.

Las cinco decoraciones que ha pintado el señor Torrebadella son otras tantas obras de arte, que le acreditan más y más de escenógrafo de talento. La del segundo cuadro es bella sobre todas; la del jardín es preciosa también; la del salón y la del templo, tienen además el mérito de ser fieles reproducciones de la arquitectura y decorado característicos de la brillante civilización egipcia.

Salió á escena el señor Torrebadella entre los aplausos de la concurrencia, nunca más justos.

En resumen: una obra alegrilla, pero ingeniosa, y un éxito enorme. Hay Corte de Faraón para rato.—X. Y. Z.¹²⁹.

La favorable crítica no deja lugar a dudas sobre el éxito que esta tuvo entre el público y el entusiasmo con que fue recibida, pues muchos de sus 'cuplés' ya se habían popularizado por otros medios pese a no llegar a la ciudad pinciana hasta septiembre.

La compañía de Manuel Velasco en el Zorrilla desde septiembre de 1910 hasta abril de 1911, programa un total de ocho operetas distintas entre las que destaca por el éxito y días en cartelera (hasta sesenta y dos veces representada) *El conde de Luxemburgo*¹³⁰ en la adaptación que hicieron Vicente Lleó de la partitura y José Juan Cadenas del libreto. Llegó a Valladolid tan solo un año después de haberse estrenado en el Theater an der Wien y con dicho título tiene lugar un hecho extraordinario relacionado con la reacción del público ante la competencia empresarial establecida entre la programación simultánea en Zorrilla -con la compañía ya mencionada- y en el Lope (Enrique Palacios la pone en escena cuarenta y cinco días) que, sorprendentemente, aporta muy buenos resultados a ambas empresas. Además, en el teatro de la Acera se estrena una versión de la opereta titulada *Renato, el conde de Luxemburgo* (adaptación musical de Manuel Peris Fuentes y de libreto de Felipe Pérez Capo) que se programa en seis ocasiones, en una de las cuales coinciden la primera versión con la segunda.

*Molinos de viento*¹³¹, del libretista Luis Pascual Frutos y el compositor Pablo Luna, se representó en el Zorrilla y Lope (durante el mes de mayo) por la compañía del señor Velasco treinta y cuatro veces:

¹²⁹ *El Norte de Castilla*, 08/10/1910.

¹³⁰ *Der Graf von Luxemburg*, «operette» en tres actos con música de Franz Lehár y libreto en alemán de Alfred Willner, Leo Stein y Robert Bodanzky, estrenada el 12 November 1909.

¹³¹ Opereta en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa y verso, estrenada en el teatro Cervantes de Sevilla, el 2 de diciembre de 1910. Véase pág. 110 *infra*.

Los teatros
ZORRILLA

[...]

Se trata de una opereta poética, delicada, fina, ingeniosa; cuyo libro tiene cierta originalidad de asunto y el gran acierto de un ambiente de lo más pintoresco, lo bastante exótico para atraer la atención con la novedad de paisajes y atavíos y lo bastante conocido para no distraerla demasiado de la acción.

Esta es no más que un lindo cuento de amor, desarrollado con arte; sucediéndose los pasajes sentimentales y los episodios cómicos, con suave gradación que acusa en el autor perfecto dominio de la técnica, y proporcionando constantemente situaciones propicias al compositor.

Este las ha aprovechado admirablemente. Con ser bello el libro, le supera con mucho en mérito la partitura.

El maestro Luna ha escrito una obra de suma delicadeza. No hay en los temas originalidad sorprendente, ni robustez frondosa; pero son lindos todos y están desarrollados con verdadera exquisitez artística. El quinteto de las cartas es una monadita; la escena musical de las lavanderas, un prodigio de gracia; la serenata es un fragmento encantador, y la carta de amor, el momento más inspirado de la obra.

Libro y música forman, en suma, una opereta deliciosa, fina y delicada, que ayer obtuvo en Zorrilla éxito grandísimo. [...] X. Y. Z.¹³².

*La princesa de los Balkanes*¹³³ con música de Edmund Eysler y libreto adaptado de Federico Reparáz también proporcionó pingües beneficios a esta misma empresa, que la representó en catorce ocasiones. Sin embargo y pese a que la crítica elogia la labor de los artistas, en ella también se menciona la dificultad que la obra entraña a la hora de adaptarla, ya que el libreto «semi-nuevo» resultó peor que el de otras operetas como *El conde de Luxemburgo* o *La viuda alegre* (representada seis veces en la adaptación de Reparáz y Manuel Linares Rivas).

Los teatros
ZORRILLA

[...] Con estos precedentes, es de suponer que anoche acudiese numeroso público al teatro de Zorrilla con objeto de presenciar el estreno de *La princesa de los Balkanes*, y la suposición resultó una realidad en beneficio directo de la empresa, que se vio obligada a colocar el sugestivo cartelito de «No hay localidades». [...] Los artistas hicieron cuanto estuvo de su parte por salir airosos de su difícil cometido, pues la música de *La princesa* (además de ser mucho) no parece tan adaptable como la de *La viuda alegre* y *El conde de Luxemburgo*.

Es de creer que en las noches sucesivas, desaparecido el natural temor de la primera representación, dominen más los diversos efectos musicales. [...] F.¹³⁴.

La niña de los besos se puso en escena en doce ocasiones. Se trata de una opereta con música de Manuel Penella Moreno y libreto de Miguel Mihura y Ricardo

¹³² *El Norte de Castilla*, 19/02/1911.

¹³³ Se trata de una comedia lírica en tres actos que fue estrenada el 22 de octubre de 1910 en el Teatro Novedades de Barcelona. Véase pág. 111 *infra*.

¹³⁴ *El Norte de Castilla*, 08/02/1911.

González del Toro¹³⁵, que aunque fue bastante representada no destacó tanto por la calidad de la obra sino por la interpretación que la tiple Blanca Suárez hizo de la protagonista. *Dolorettes*¹³⁶ y *La costa azul*¹³⁷ son las otras dos operetas de procedencia española que esta compañía de Zorrilla representó en seis ocasiones cada una. Ese mismo número de funciones tuvo la obra *El héroe vencido o el soldado de chocolate*¹³⁸ con música de Oscar Strauss y libreto adaptado por José Zaldívar sobre *Der tapfere Soldat*. La comedia musical eduardiana original de Sidney Jones y libreto de Owen-Hall y Harry Greenbank titulada *La Geisha*¹³⁹, se presenta en Valladolid con la adaptación de Federico Reparaz con solo dos funciones, que no consiguieron el beneplácito del crítico:

Los teatros
ZORRILLA

LA GEISHA, opereta de Owen Hall y Harry Greenback, arreglada en un acto por Reparaz (sic), música de Sidney Jones.

Discretamente está hecho este arreglo ó reducción á un solo acto, de la famosa opereta inglesa que ha recorrido en triunfo los escenarios líricos y que nuestro público aplaudió hace tiempo en Calderón. De la música se han conservado los números más salientes y del libro no falta nada esencial, aunque falta todo «lo accidental», que en esta clase de obras, en que la salsa es más interesante que la chuleta, suele ser lo de más mérito.

No obstante, resulta así reducida una agradable obra que entretiene y deleita.

La interpretación fue anoche bastante deficiente, sin más que dos excepciones: la señorita Piquer, que cantó bien su partícula, y el señor Velasco que hizo discretamente el ridículo marqués de Imari.

X. Y. Z.¹⁴⁰.

La siguiente temporada arranca con un importante número de operetas programadas en Calderón durante las ferias de la ciudad, por la compañía de Bauzá-Puchol dirigida por el señor García-Ibáñez, en las que además de algunas ya mencionadas previamente (*El conde de Luxemburgo*, *Molinos de viento* y *La viuda alegre*), se representan cuatro veces *La princesa del dollar*¹⁴¹ y *Soldaditos de plomo*¹⁴²

¹³⁵ Estrenada en el Gran Teatro de Madrid la noche del 23 de mayo de 1911.

¹³⁶ Boceto lírico-dramático de costumbres alicantinas en un acto y tres cuadros en prosa de Carlos Arniches con música de los maestros Vives y Quisilant, estrenado en Teatro Apolo de Madrid el 28 de junio de 1901.

¹³⁷ Opereta en un acto y cuatro cuadros, en prosa, original de Miguel Mihura y Ricardo González, con música de Ramón López-Montenegro, estrenada en el Gran Teatro de Madrid, la noche del 20 de mayo de 1910.

¹³⁸ Opereta en tres actos estrenada en el Teatro Cómico de Barcelona el 19 de Enero de 1911.

¹³⁹ *The Geisha: a Story of a Tea House*. «A japanese musical play» en dos actos estrenada en Daly's Theatre (Londres, West End) en 1896.

¹⁴⁰ *El Norte de Castilla*, 13/03/1911.

¹⁴¹ Opereta en tres actos, con música de Leo Fall y adaptación de libreto de Bruno Grölli, estrenada en el Teatro Nuevo de Barcelona la noche del 4 de septiembre de 1909.

¹⁴² Opereta austriaca en tres actos y en prosa, con texto y cantables de José Juan Cadenas y música del maestro Straus; adaptación musical del maestro Julián Vivas, estrenada en el teatro de Novedades de Barcelona, el 25 de enero de 1911.

(otra versión de *El héroe vencido o el soldado de chocolate*), y tres *El viaje de la vida*¹⁴³. Esta última con la que se inaugura la temporada resulta un estrepitoso fracaso por lo precario de música y libreto:

LA FERIA DE SEPTIEMBRE [...] Los teatros [...] Calderón

Poco acierto ha habido en la elección del primer estreno.

El viaje de la vida, dado á conocer anoche al público de nuestro primer teatro, es de lo más desdichado.

No sabemos por qué sus autores, don Manuel Moncayo y el maestro Penella, la titulan «opereta española».

Los pocos números de música que la obra tiene, son unos ramplones y otros muy oiditos. La letra corre parejas con la música. Ni hay asunto, ni hay nada.

Tan pronto parece que nos hallamos ante una obra dramática, como ante una sección de cine con varietés.

Gracias á la excelente labor realizada por la compañía, la obra se salvó de un fracaso que de otro modo hubiese sido inevitable. Todos sus intérpretes, y muy especialmente la señora Marín—que es una tiple cómica de cuerpo entero—lograron hacerse aplaudir en repetidas ocasiones. [...] ¹⁴⁴.

Terminada la temporada de fiestas, la misma compañía se traslada al Lope de Vega, donde prolonga su estancia hasta enero del año siguiente representando los títulos ya vistos en Calderón más otros de estreno. En orden de importancia en base al número de funciones encabeza la lista la obra titulada *El barón gitano* de Ignaz Schnitzer y Oscar Strauss¹⁴⁵, y denominada opereta moral:

Los teatros

LOPE DE VEGA

Estreno de la opereta en tres actos, del maestro Oscar Strauss, titulada EL BARÓN GITANO.

Es la de anoche una obra de gran espectáculo, y, recogiendo el juicio general de los espectadores, puede decirse que tiene todos los honores y atributos de una ópera. [...] La empresa merece un aplauso por sus propósitos de seguir estrenando obras para corresponder al favor del público.

El de anoche fué muy numeroso. No había una sola butaca desocupada.

C. ¹⁴⁶.

A esta le siguen *La casta Susana*¹⁴⁷ con nueve funciones y *La comedianta*¹⁴⁸ con siete. La primera forma parte del repertorio de este género de procedencia austriaca y,

¹⁴³ Opereta española en un acto original de Manuel Moncayo, con música del maestro Manuel Penella. Estrenada en el Gran Teatro, la noche del 29 de julio de 1911.

¹⁴⁴ *El Norte de Castilla*, 21/09/1911.

¹⁴⁵ *Der Zigeunerbaron*, opereta en tres actos estrenada en el Theater an der Wien el 24 de octubre de 1885.

¹⁴⁶ *El Norte de Castilla*, 16/11/1911.

¹⁴⁷ Opereta alemana en tres actos con libro de Jorge Okonkowsky, música del maestro Juan Gilbert y adaptación española de José Paz Guerra, estrenada Gran Teatro de Madrid la noche del 22 de septiembre de 1911.

como se puede apreciar en la crítica del estreno, gustó mucho al público y sus números se popularizarán en la misma línea que los de *La corte de Faraón*, salvando las impresiones del crítico de *El Norte de Castilla* respecto al «verdor» de esta última:

Los teatros

LOPE DE VEGA

Estreno de la opereta alemana en tres actos, libro de Jorge Okonkwsy, música de Juan Gilbert, adaptación española de José Paz Guerra y el maestro Amadeo Vives, LA CASTA SUSANA.

Es esta opereta una más en el vasto repertorio de las que hemos escuchado en estos tiempos de operetas austriacas.

Hay que hacer constar, sin embargo, que casi toda la partitura resulta muy movida y alegre. Es delicadísimo el vals que sirve de motivo de La casta Susana, y se popularizará en breve. ¡La que nos espera con los pianos de manubrio!

En cuanto al libreto, debemos decir que el público ríe en algunos pasajes a carcajadas aunque se falsee la situación escénica, pero el autor no tuvo otro propósito que entretener al espectador en los recitados y lo ha conseguido. [...] ¹⁴⁹.

En la crónica dedicada a la segunda de las obras el crítico menciona de soslayo un elemento que resulta llamativo en cuanto a la construcción interna de la obra en sí, ya que asegura ser plausible la semejanza entre unas y otras operetas austriacas. Esas sospechosas «semejanzas» las trata de anormalidades, si bien lo cierto es que se trataba de la «norma» más que de un hecho aislado. La voracidad con que se consumía el género desde comienzo de siglo generaba una demanda que los autores debieron satisfacer a costa de crear obras a velocidades vertiginosas y con una estructura que al estar tan determinada sin duda condicionó las similitudes en los resultados que el periodista cree detectar:

Los teatros

LOPE DE VEGA

Estreno de la opereta en tres actos, arreglo de una obra austríaca por don José Gamero, música del eminente maestro Eysler, adaptación del maestro Ubeda, LA COMEDIANTA.

Los públicos que conocen ya *El conde de Luxemburgo*, *La viuda alegre*, *La princesa de los Balkanes* y demás operetas modernas, no se dan por convencidos ante el espectáculo de obras análogas, aunque estén tan bien presentadas como anoche supo presentar la empresa de Lope La comedianta.

Pudiera ocurrir que se observaran coincidencias ó semejanzas en la parte musical, pero en esto cabe pregunta: quiénes son los que primeramente han influido en esas anormalidades, porque los estrenos, como es sabido, no guardan un riguroso orden cronológico, y ante esa incertidumbre conviene pasar por alto esos detalles, ya que La

¹⁴⁸ Opereta en tres actos, arreglo de una obra austriaca, de José Gamero con música de Eysler y adaptación del maestro Eugenio Ubeda.

¹⁴⁹ *El Norte de Castilla*, 07/12/1911.

comediante es una obra delicada y que ofrece ancho campo al cronista para hacer resaltar las bellezas que contiene. [...] X.¹⁵⁰.

La temporada de carnaval de 1912 es paradigmática en cuanto a lo que a este género se refiere, ya que llega al teatro Calderón una compañía de ópera cómica y opereta en italiano dirigida por el señor Amadeo Granieri. El elenco está compuesto íntegramente por artistas italianos, y cabe señalar, por lo insólito del hecho en aquella época, que la orquesta es dirigida por una mujer, la señora Annina Cappelli. Algunos de los títulos que programan ya eran conocidos por el público vallisoletano gracias a otras compañías, sin embargo al definirse la compañía como «de ópera cómica y opereta italiana» y consignarse en cartelera en ese idioma, pese a ser estos títulos de procedencia austriaca, hace pensar que se tratasen de adaptaciones al italiano. *La principessa dei dollari*¹⁵¹, *The Geisha*¹⁵² (parodia de la *Madame Butterfly* de G. Puccini y libreto de G. Giacossa y L. Illica), *Vedova allegra*¹⁵³, *Sogno d'un waltzer*¹⁵⁴, *I Saltimbanchi*¹⁵⁵, *Il conte di Lussemburgo*¹⁵⁶, *Vita di bohème*¹⁵⁷, *La Mascotte*¹⁵⁸, *La manobra* [sic] *d'autunno*¹⁵⁹ son los títulos que esta compañía representó en el coliseo.

Al Salón Pradera llega este género lírico también en 1912 con las compañías de Leopoldo Suárez (de febrero a abril) y Ballester (de abril a mayo). La primera programa títulos ya conocidos en la ciudad como *Molinos de viento*, *El conde de Luxemburgo*, *La viuda alegre*, *El viaje de la vida* o *La Geisha*, pero también se estrenan algunas nuevas

¹⁵⁰ *El Norte de Castilla*, 18/10/1911.

¹⁵¹ Adaptada al italiano por Renato Simoni y Ettore Fanni.

¹⁵² Libreto de Owen-Hall y Harry Greenbank, y música de Sidney Jones. Adaptada al italiano por Giovanni Passaro.

¹⁵³ Traducción italiana realizada por Ferdinando Fontana.

¹⁵⁴ Adaptación al italiano de Riccardo Nigri.

¹⁵⁵ Libreto de Maurice Ordonneau y partitura de Louis Ganne. Versión italiana realizada por Francesco Gargano.

¹⁵⁶ Traducción al italiano de Ferdinando Fontana.

¹⁵⁷ Libreto de Paul Ferrie y música de Henri Hirschmann, traducción italiana de N. Scott. Fue representada por primera vez en Italia por la compañía de Marchetti el 11 de noviembre de 1907 en el teatro Costanzi de Roma.

¹⁵⁸ Libreto de Alfred Duru y Henri Charles Chivot, y música de Edmond Audran. Adaptada al italiano por A. Zanardini.

¹⁵⁹ *Ein Herbstmanöver*, opereta en tres actos de Emmerich Kálmán con libreto de Robert Bodanzky estrenada en el Theater an der Wien el 22 de enero de 1909 (se trata de una refundición alemana de *Tatárjárás*, original del mismo compositor pero con libreto en húngaro de Karl von Bakonyi, estrenada en Vígszínház de Budapest el 22 de febrero de 1908). Fue traducida al italiano por Ferdinando Fontana.

como *La canción húngara*¹⁶⁰ con música de Pablo Luna y libreto de Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández:

Los teatros

SALÓN PRADERA

Un estreno

La canción húngara es una obrita de un delicado fondo poético, en el que al final de la obra han querido dar los autores un toque de melancolía. Creemos sinceramente que esto último no lo han logrado.

La trama de la opereta está basada en los amores de un joven francés y una bella húngara, y toda la acción está muy bien llevada.

La música es sentimental a ratos, movida otros, y en general muy agradable, sobresaliendo un motivo húngaro que se repite con acierto durante la obra, una hermosa jota y una canción de amor y libertad.

Los autores del libreto han confeccionado escenas bellas y graciosas, en algunas de las cuales puede advertirse cierto sabor que recuerda el de algunas otras operetas y zarzuelas conocidas. [...] M.¹⁶¹.

Como se puede observar, otra vez el crítico menciona el fondo poético y melancólico que buscan los autores y que no se corresponde con las características arquetípicas de este género, y en segundo lugar a la semejanza de algunos números al de otras operetas. Otra de las operetas es la obra titulada *El verbo amar*¹⁶², de los españoles Antonio Paso y Joaquín Abati a cargo del texto, y Tomás López Torregrosa y Francisco Alonso en la adaptación musical.

De la compañía del señor Ballester la única que no se había representado antes en Valladolid es *La mujer divorciada*¹⁶³, nuevamente de procedencia austriaca, obra de Leo Fall adaptada al español por el compositor Vicente Lleó y el dramaturgo José Juan Cadenas. Esta crítica aporta una visión global del papel e importancia de este género tanto en el caso español como a nivel internacional, pues lleva de moda ya desde comienzos de siglo. El público demanda una estética desenfadada, divertida y fácil que la opereta cumplía, y si la puesta en escena conseguía ser mínimamente resultona el éxito estaba asegurado:

¹⁶⁰ Opereta en un acto, dividido en cinco cuadros, en prosa, estrenada en el Teatro Cervantes de Sevilla, la noche del 23 de septiembre de 1911.

¹⁶¹ *El Norte de Castilla*, 29/03/1912.

¹⁶² Opereta en un acto, dividido en un prólogo y dos cuadros estrenada en el Teatro Circo de Parish la noche del 23 de diciembre de 1911.

¹⁶³ Opereta en tres actos estrenada en el Teatro Eslava de Madrid el 23 de diciembre de 1911.

Los teatros

PRADERA

LA MUJER DIVORCIADA, opereta de Leo Fall adaptada por Lleó.

Ha tomado la opereta entre nosotros sarta de naturaleza.

No es cosa de ponernos ahora á averiguar por qué.

Lo cierto es que apenas iniciada, la racha de estas obritas, los públicos; todos de Europa las aceptaron como buenas y las aplaudieron, poniéndolas en los cuernos de la luna.

Eso es lo ocurrido e innegable.

De modo que no hemos sido sólo los españoles jaleadores y admiradores de las operetas con vales vieneses. Han caído bien en todas partes y eso es todo.

Tienen, ciertamente, elementos para triunfar; son ligeras, alegres y vistosas: tienen una música agradable, facilita y dulce, que se canta en cuanto se oye; y la suma, proporcionan el agrado ligero que tanto se busca.

Tras las ya conocidas, vino ahora otra partitura de Leo Fall, el músico de La princesa del dollar, á alegrarnos, y confesemos que lo ha logrado.

La mujer divorciada triunfó anoche en toda la línea.

Tiene un asunto movido y gracioso, que da motivo á escenas apropiadas para una música de opereta totalmente vienesa, que tal es el carácter que ahora deben tener las operetas, y se escuchan unos coros agradables, unos dúos valsatos, amorosos á veces, á veces picarescos y graciosos, alguna escena caricaturesca de música retozona y ligera... todo, en fin, lo que es reglamentario que tenga una opereta para serlo de verdad y como ahora las usamos.

Y toda la partitura es tan linda, fácil y risueña, que el público, desde el comienzo de la obra, aplaudió sin reservas, entusiásticamente. [...] V.¹⁶⁴.

¹⁶⁴ *El Norte de Castilla*, 26/04/1912.

III. 3. Zarzuela

Zarzuela, sainete lírico, entremés, pasatiempo, humorada, comedia, propósito, juguete, revista, bufonada, etc., son solo algunos de los nombres con los que se definen las obras que en este epígrafe se contemplan y que se han recogido bajo la denominación común de *zarzuela*¹⁶⁵. Es cierto que este término no es todo lo suficientemente explícito pues contempla tanto los títulos que se adscriben al género grande (zarzuelas con dos o tres actos) como aquellos que lo hacen al género chico¹⁶⁶ (en un solo acto y varios cuadros): «[...] dicha acepción del «Género Chico» fue y es muy frecuente, a pesar de ser errónea», ya que el término en origen hace referencia tanto a teatro como a obras líricas, sin embargo su estandarizó al asociarse las obras adscritas a este género con zarzuelas exitosas como *La verbena de la Paloma* y hoy en día se utiliza ese término para contraponerlo a lo que se denominó «zarzuela grande»¹⁶⁷.

La realidad de las carteleras en estos años es que están conformadas en su mayoría por este último, que se ajusta mucho mejor a los gustos del público y permite la, ya mencionada, programación por horas. Fueron seis las compañías que pasaron por la ciudad pinciana durante las dos temporadas que aquí se estudian con títulos de zarzuela. En la temporada que va desde septiembre de 1910 hasta mayo de año siguiente se representaron un total de 111 zarzuela diferentes, todas obras en un acto. Sin embargo en la temporada siguiente la cifra desciende a 80 títulos distintos.

Valladolid, en calidad de capital de provincia, acogía la mayor parte de la vida cultural de Castilla. Las programaciones locales, tanto de teatro como de zarzuela, se componían en su mayoría de los grandes éxitos que previamente habían triunfado en el Gran Teatro, Teatro Cómico, Eslava y Apolo de Madrid. Son muchos los títulos que se estrenan en la ciudad pinciana apenas unos meses después de haber sido presentados en la capital del país, lo que da cuenta de la relación de dependencia que experimentan las capitales de provincias con respecto a los gustos de la época en España¹⁶⁸. Por lo que los

¹⁶⁵ «Es un espectáculo teatral con música, alternativamente declamado y cantado [...]». *Diccionario Oxford de la Música*, ed. por Percy A. Scholes (Barcelona: Edhasa, 1984), s.v.

¹⁶⁶ «Género chico es denominación que comúnmente se asigna en exclusiva a las zarzuelas en un acto y muy específicamente a las pertenecientes al repertorio de 'funciones por horas'. También reciben el nombre de *zarzuela chica* o *género chico*, en contraposición a *zarzuela grande*, en dos o tres actos. De esta manera, *zarzuela chica* o *género chico*, en contraposición a *zarzuela grande* o *género grande*, parece ser la vía de introducción del término *género chico*». Antonio Barrera Maraver, *Crónicas del género chico y de un Madrid divertido* (Madrid: El Avapiés, 1992), 71.

¹⁶⁷ Espín Templado, *El teatro por horas en Madrid*, 38.

¹⁶⁸ Véase pág. 51 *supra*.

estrenos absolutos de autores locales supondrían para la ciudad todo un acontecimiento artístico y social del que, como es natural, la prensa se haría eco con especial interés por aportar toda la información posible. Cabe mencionar, en este punto, el único caso que tiene lugar en 1910 con el estreno de una obra creada ex profeso para la capital pinciana. *Aquí y en Valladolid* es un apropósito cómico-lírico-bailable en un acto, cuatro cuadros y con dos intermedios musicales del libretista José Jackson Veyán y los compositores Arturo Saco del Valle y Tomás Mateo. Fue estrenada el 13 de octubre de 1910 en el Teatro Zorrilla con motivo de la inauguración de temporada a cargo de la compañía de zarzuela de Manuel Velasco, junto con dos sainetes líricos, *La Macarena*¹⁶⁹ y *La fiesta de San Antón*¹⁷⁰, este último de costumbres madrileñas.

Aunque sí está registrado en el catálogo de Iglesias Souza *El teatro lírico español*, este título aparece atribuido al compositor Saco del Valle y el libreto a Rafael Mateos. Los datos que se han tomado en consideración, por considerarlos más fiables -ya que al tratarse de un acontecimiento de actualidad y de mucha repercusión para la ciudad, se entiende que la información oportuna es de primera mano- son los extraídos de *El Norte de Castilla*. Fue representada doce veces en octubre (diariamente desde su estreno) y una en noviembre. Resulta todo un evento el que se estrene una obra sobre Valladolid de autores de la talla de Jackson Veyán y Saco del Valle, y el compositor local Tomás Mateo que, además, era director de la banda vallisoletana de Isabel II. El estreno, según la crítica aparecida al día siguiente en el periódico, fue todo un éxito, con un teatro abarrotado de público que aprobó en numerosas ocasiones, durante la representación, su favor hacia la obra y los autores, presentes en el estreno. De hecho, el propio Saco del Valle dirigió la orquesta, la cual fue ampliada con ocho profesores de la sociedad de conciertos de Madrid. Los artistas que integraron la compañía con los que se presentó dicho estreno fueron los siguientes: Rosario Pacheco (tiple); Caridad Álvarez (tiple); María Piquer (tiple); Emilia Calvera (actriz); Micaela Cano (actriz); María Castillo (actriz); María Checa (actriz); Carmen García (actriz); Clotilde Romero (actriz); Consuelo Vicente (actriz); Santiago Benito (actor); José Bóchalo (actor); Luis Calvo (actor); César Delgado (actor); Juan Galán (actor); Narciso Ibáñez (actor); Joaquín Jimeno (actor); Antonio

¹⁶⁹ Sainete en cuatro cuadros y en prosa con un intermedio musical, letra de Sebastián Alonso y Gómez y música del maestro Emilio López del Toro. Estrenado en el Teatro del Duque de Sevilla, la noche del día 9 de noviembre de 1900 y en el de la Zarzuela de Madrid la del 6 de marzo de 1903.

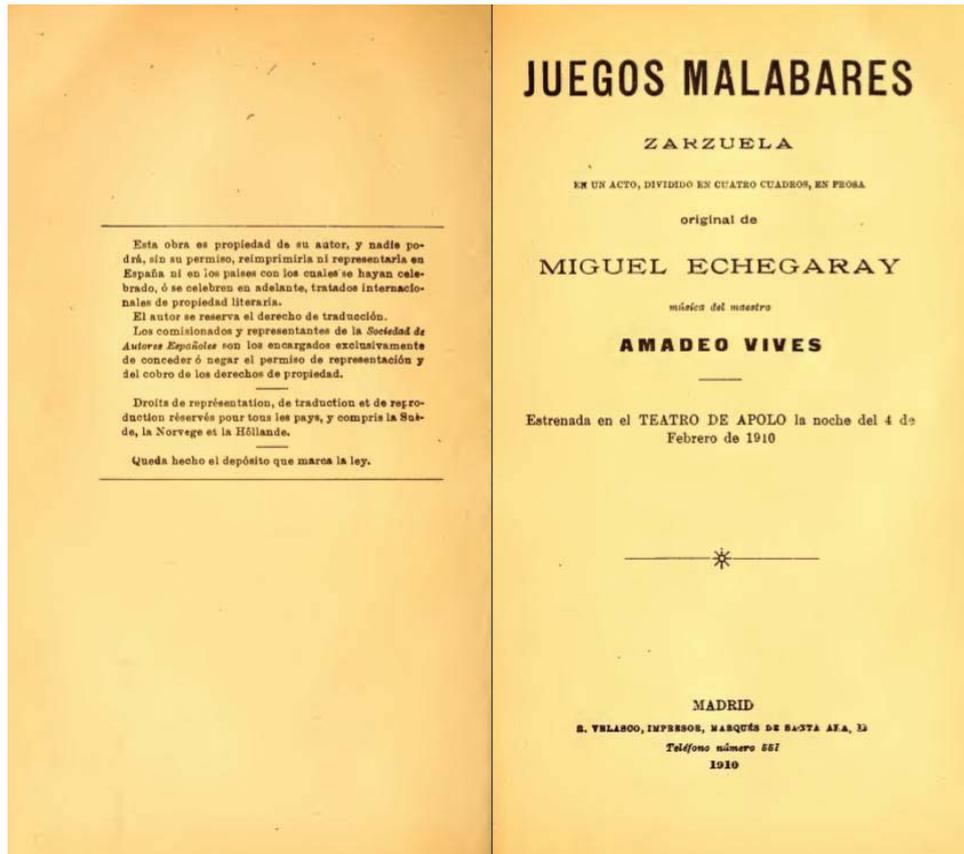
¹⁷⁰ Sainete lírico en un acto, dividido en tres cuadros, original y en prosa de Carlos Arniches con música del maestro Tomás L. Torregrosa. Estrenado en el Teatro de Apolo la noche del 25 de noviembre de 1898.

Martels (actor); Teodoro Merino (actor); Luis Quílez (actor); José Soriano (actor); Manuel Velasco (primer actor).

Los nombres que ponían título a los cuadros (1.º Pisto manchego!; 2.º En la Acera; 3.º A orillas del Pisuerga; 4.º En el Campo de Marte) daban cuenta de la localización local de la obra.

De la música se dice que es «alegre y retozona» con «números inspiradísimos», hecho que, unido a lo atractivo de los personajes (algunos sugestionados por personas reales, como es el caso de los trabajadores de *El Norte de Castilla*, sobre los cuales el crítico aconseja al director de escena, el señor Manuel Velasco, los vista con más propiedad), y a la ambientación en espacios vallisoletanos -y por tanto reconocibles y familiares para el público-, hacen suponer la magnitud del acontecimiento y el éxito del que gozarían obra, autores, teatro y compañía.

La zarzuela más representada por la compañía de Manuel Velasco fue *Juegos malabares*, en un acto y con cuatro cuadros, obra del escritor Miguel Echegaray y el compositor Amadeo Vives. Narra las historias y enredos amorosos de los trabajadores de un circo ambulante, fue representada, entre el 15 de octubre y el 4 de enero, hasta 29 veces en el teatro Zorrilla. Su estreno fue todo un éxito, al igual que lo fue en Madrid el 4 de febrero de 1910 en el Teatro Apolo. En cinco ocasiones se puso en escena entre septiembre y octubre de la temporada siguiente con la compañía de Bauzá-Puchol en el teatro Calderón, nueve más por la misma empresa en Lope entre octubre y enero y otras seis en el Salón Pradera con la compañía de Ballester.



II. 24. Libreto impreso de *Juegos malabares* (febrero 1910). University of North Carolina at Chapel Hill.

La siguiente obra más representada por esta compañía fue *Corpus Christi* con libreto de José Pastor Rubirá y música de Manuel Penella Moreno. Fue estrenada en febrero de 1909 en el Teatro Martín de Madrid, y en Valladolid se representó 17 veces desde el 25 de octubre hasta el 26 de diciembre de 1910. Según relata la crítica de *El Norte de Castilla*, venía precedida de gran éxito y las expectativas del público debieron quedar satisfechas tras la presentación por la compañía de Velasco:

Los teatros

ZORRILLA.—Estreno del drama lírico en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa, letra de don Pastor Rubira, música del maestro Penella, CORPUS CHRISTI

Teníamos excelentes noticias de esta obrita por el éxito alcanzado en otras poblaciones y anoche quedaron aquellas confirmadas en sentido plenamente favorable.

El público, algo indeciso en el primer cuadro, se entregó de lleno en el segundo, aplaudiendo ruidosamente la meritísima labor de la bella Caridad Alvarez, que demostró, además de sus buenas condiciones de cantante, ser una actriz dramática de mucho relieve.

En el mismo cuadro alcanzaron también muchos aplausos la señorita Pacheco y los señores Ibáñez, Velasco y Bodalo.

El intermedio musical del tercer acto, con la combinación de la banda militar, obtuvo, al terminarse, una gran ovación, y se repitió accediendo á las reiteradas instancias del público.

El último cuadro de Corpus Christi es una nota de color, muy interesante. El momento en que el anarquista se dispone á arrojar la bomba metida en el ramo de flores, — momento en que le sorprende su mujer, convenciéndole, al mismo tiempo que se oyen los acordes de la Marcha Real al paso del Santísimo,—es verdaderamente emocionante é hizo prorrumpir al público en estruendosas salvas de aplausos.

Fue necesario levantar el telón tres ó cuatro veces, aplaudiendo á los intérpretes de la obra, al director de la orquesta y á los pintores escenógrafos señores del Puerto y Sánchez.

Corpus Christi es una obra que será vista, seguramente, por todo el público vallisoletano. Floridor¹⁷¹.

*Juan sin nombre*¹⁷², *La marcha de Cádiz*, *La rabalera*¹⁷³ y *Las bribonas*¹⁷⁴ son algunas de las obras que, aunque con un número considerablemente menor de representaciones, destacaron en las carteleras, además de que se siguieron representando en la temporada siguiente por compañías y en espacios distintos. Este es el caso de la zarzuela cómica en un acto y tres cuadros en prosa de los libretistas Celso Lucio y Enrique García Álvarez, y los compositores Joaquín Valverde Sanjuán y Ramón Estellés, titulada *La marcha de Cádiz*¹⁷⁵, ambientada en un pueblo de Castilla. Fue representada once veces en la temporada 1910-11 y tres más en la siguiente en el Salón Pradera a cargo de la compañía de Ballester. Se trata de una suerte de parodia de la zarzuela en dos actos y nueve cuadros de Joaquín Valverde, Federico Chueca y libreto de Javier de Burgos titulada *Cádiz*, estrenada diez años antes que su sucesora.

En esa misma temporada pero en el Lope de Vega, es la compañía de Enrique Palacios la que actúa desde septiembre hasta febrero representando 42 zarzuelas distintas, entre las que destacan por su asiduidad en cartelera y número de representaciones *El país de las hadas*, *A. B. C.* y *El clown bebé*.

La primera es una revista de gran espectáculo, en un acto y cinco cuadros, en prosa y verso, de Perrín y Palacios y con música de Calleja. Presentada por primera vez en el Gran Teatro de Madrid el 29 de abril de 1910, estuvo en cartelera en Valladolid desde el 27 de diciembre hasta el 6 d febrero, y fue representada 26 veces. Su estreno resultó todo un éxito gracias a la interpretación de los artistas (cantantes,

¹⁷¹ *El Norte de Castilla*, 26/10/1910.

¹⁷² Episodio lírico-dramático en un acto, dividido en un prólogo y cinco cuadros, en verso y prosa, letra de Emilio G. del Castillo y música del maestro Enrique Reñé. Estrenado en el Teatro Martín de Madrid, la noche del 27 de septiembre de 1910.

¹⁷³ Zarzuela en un acto y tres cuadros, en prosa, original de Miguel Echegaray con música del maestro Amadeo Vives. Estrenada en el Teatro de la Zarzuela en la noche del 22 de marzo de 1907.

¹⁷⁴ Zarzuela en un acto, dividido en cinco cuadros, original de Antonio M. Viérgol con música del maestro Rafael Calleja. Estrenada en el teatro de Apolo, la noche del 10 de junio de 1908.

¹⁷⁵ Estrenada en el Teatro Eslava la noche del 10 de octubre de 1896.

cuerpo de baile), y al esplendor de los decorados del escenógrafo señor Torreadella¹⁷⁶, así como al llamativo vestuario. La orquesta fue dirigida por el señor Riva, y es descrita por el Floridor (crítico de *El Norte de Castilla*) como «juguetona y agradabilísima». En 1912 fue puesta en escena otras ocho veces por la compañía de Leopoldo Suárez en el Salón Pradera.

A. B. C., denominada como «fantasía cómico-lírica de gran espectáculo» en un acto y cuatro cuadros en verso y prosa, es obra de Guillermo Perrín y Miguel Palacios con música de Gerónimo Giménez. Fue compuesta en 1908 y estrenada el 12 de diciembre de ese año en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. Se representó veinticuatro veces en Valladolid entre noviembre de 1910 y enero del año siguiente. En la crítica publicada al día siguiente del estreno se especifican los títulos de los cuatro cuadros que la integraban: 1.º «La borrachera», 2.º «Arte, belleza y cuernos», 3.º «A orillas del Manzanares», 4.º «La canalización», escenificados con gran aparato y un lujoso decorado y vestuario.

El clown bebé representada durante los meses de octubre, noviembre y diciembre de 1910¹⁷⁷, fue puesta en escena hasta en 23 ocasiones, y se convirtió en otro de los grandes éxitos de la compañía de Palacios en el Teatro Lope de Vega. Sus autores son los libretistas Javier de Burgos y Luis Linares Becerra y los compositores Joaquín Candela Ardid y Arturo García Goncerlián. De esta obra se dice en *El Norte de Castilla*:

Los teatros

LOPE DE VEGA.—Estreno de la comedia lírica, original de Javier de Burgos y Luis Linares Becerra, música de los maestros Candela y Goncerlián, EL CLOWN BEBÉ. [...] Se trata de un melodrama alegrado por un intermedio de circo—pantomima taurina, en que los señores Guillén y Bretaña, hechos unos verdaderos clowns, hacen destornillar de risa al público.—La nota dramática predomina casi absolutamente en la obra, que se desarrolla entre titiriteros y domadores, en el pintoresco ambiente del circo. [...] F.¹⁷⁸.

Otras obras que proporcionaron buenos ingresos y éxito a la compañía del Lope fueron *El día de Reyes*¹⁷⁹, *El que paga descansa*¹⁸⁰, *El puñao de rosas*, *El húsar de la*

¹⁷⁶ Véanse págs. 55 *supra* y 126 *infra*.

¹⁷⁷ Había sido estrenada en el madrileño Teatro Martín la noche del 6 de septiembre de 1910.

¹⁷⁸ *El Norte de Castilla*, 25/10/1910.

¹⁷⁹ Apropósito en un acto, dividido en tres cuadros original de Manuel Moncayo con música del maestro Manuel Penella, estrenado en el Teatro de Apolo el 28 de diciembre de 1907.

¹⁸⁰ Juguete cómico-lírico en un acto y en prosa original de Antonio Lopez Monis con música de Luis Foglietti, representado por primera vez en el Teatro de Eslava la noche del 17 de junio de 1910.

*guardia*¹⁸¹, *Sangre gitana*¹⁸², *El cabo primero*¹⁸³ y *El guante amarillo*¹⁸⁴. Entre estas destaca el caso de la zarzuela de costumbres andaluzas *El puñao de rosas*, con libreto de Ramón Asensio Más y Arniches y música de Chapí, estrenada en octubre 1902 en el Teatro Apolo de Madrid, se representó en Valladolid once veces entre los meses de septiembre, octubre, noviembre y diciembre. La parodia de esta obra es la zarzuela cómica *El cuñao de Rosa*, obra de los libretistas Gabriel Merino y Antonio Candela y el compositor López Torregrosa, y fue escenificada los días 12 y 13 de noviembre en el mismo teatro siempre a continuación de la original.

En la temporada de 1911-12 la obra que se erigió como mayor éxito de la compañía de Bauzá-Puchol fue *El amor que huye*, una comedia en un acto y tres cuadros original de Julio Pardo (escritor vallisoletano) y música de Tomás López Torregrosa¹⁸⁵. Se representó diecisiete veces, pese a que la impresión del crítico de *El Norte de Castilla* no demostrase entusiasmo alguno por la obra:

Los teatros

LOPE DE VEGA

[...] Porque *El amor que huye* tiene sus tendencias, hábilmente mezcladas con una abundancia de chistes que, en más de una ocasión, provocaron los aplausos del público. El autor fue llamado á escena repetidas veces al final de cada cuadro. [...] En resumen, que *El amor que huye* es una obra de última hora que durara algún tiempo en los carteles. X. ¹⁸⁶.

El sainete lírico en un acto y tres cuadros titulado *El chico del cafetín*, sainete lírico en tres cuadros¹⁸⁷ con música de Rafael Gómez Calleja y libreto de Ángel Torres del Álamo y Antonio Asenjo y Pérez, estuvo en cartelera en quince ocasiones. En la crítica que Floridor escribe al día siguiente del estreno aparece una dura crítica hacia los periodistas que se lanzan a escribir libretos, además de una definición del sainete que se ajusta a las características que según él, una obra de este tipo ha de poseer:

¹⁸¹ Zarzuela en un acto, dividido en tres cuadros de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios, con música de Gerónimo Giménez y Amadeo Vives. Estrenada en el teatro de la Zarzuela, la noche del 1º de octubre de 1904.

¹⁸² Zarzuela en un acto, original de Pedro Navarro Barragán y el compositor vallisoletano José Aparicio.

¹⁸³ Zarzuela cómica en un acto y cuatro cuadros, en prosa, de Carlos Arniches y Celso Lucio con música del maestro Fernández Caballero. Estrenada en el teatro de Apolo, la noche del 24 de mayo de 1895.

¹⁸⁴ Humorada lírica en un acto y tres cuadros original de José Jackson Veyán y Jacinto Capella, con música de los maestros Giménez y Vives. Estrenada en el teatro Cómico, la noche del 5 de octubre de 1906.

¹⁸⁵ Estrenada en el teatro de la Gran Vía, el 28 de marzo de 1911; según la edición del libreto (Madrid: imprenta de Primitivo Fernández, 1911) esta obra fue representada en los principales teatros de América del Sur, por el primer actor Rogelio Juárez.

¹⁸⁶ *El Norte de Castilla*, 07/10/1911.

¹⁸⁷ Estrenado en el Teatro de Apolo la noche del 15 de abril de 1911. Véase pág. 110 *infra*.

Los teatros

LOPE DE VEGA

[...] Aunque quisiera oficiar de querido compañero en la prensa no tendría ocasión de hacerlo, porque el público, único juez en estos pleitos entre periodistas que son autores y periodistas que son revisteros teatrales, dió anoche fallo sancionando favorablemente el triunfo de los primeros.

Es decir, que el revistero teatral, quisiese cariñosamente morder a sus «queridos compañeros en la prensa» no podría darse esa satisfacción por la razón que dejamos apuntada.

El chico del cafetín es todo un sainete, de sabor castizo, de alegría madrileña, de estilo llano y corriente, el estilo de la tierra castellana. [...] Floridor¹⁸⁸.

Por último, la zarzuela cómica del escritor Gregorio Martínez Sierra y los compositores Rafael Calleja Gómez y Gerónimo Giménez titulada *La suerte de Isabelita*¹⁸⁹, se representó doce veces obteniendo muchos aplausos tanto por la obra en sí como por la labor de los artistas, muy en especial de la señora Marín que encarnó el papel protagonista y a quién Floridor elogia de forma muy entusiasta.

El Salón Pradera se inaugura como teatro en febrero de 1912 con la compañía de Leopoldo Suárez la cual ocupa este nuevo espacio hasta abril de ese mismo año. Entre las zarzuelas que programa destaca *Anita la risueña*, una zarzuela cómica en dos actos del consolidado grupo de libretistas Serafín y Joaquín Álvarez Quintero y reputado compositor Amadeo Vives, representada catorce veces¹⁹⁰. Fue estrenada en el Teatro Apolo en noviembre de 1911, por lo que apenas transcurren unos pocos meses hasta que llega a Valladolid. B. critica que la música no está a la altura del libreto, el cual es en dos actos en vez de en uno como acostumbran a ser este tipo de zarzuelas:

Los teatros

SALÓN PRADERA

[...] El mejor elogio que de Anita la risueña podemos consignar, es el decir que pueda desde luego ocupar un lugar preeminente dentro del teatro de los Quinteros.

Un nuevo cuadro andaluz, lleno de color y vida, y una nueva colección de admirables tipos de pura cepa quinteriana. [...] La música de Vives desmerece bastante del libro, sobresaliendo algo un intermedio del primer acto, cuya ejecución valió una ovación al maestro Torres. B.¹⁹¹.

El siguiente título que de más éxito gozó es *La novela de ahora*, una «aventura cómico-lírica casi real» en un acto y seis cuadros¹⁹², representada durante diez días en el

¹⁸⁸ *El Norte de Castilla*, 26/11/1911.

¹⁸⁹ Estrenada en el Teatro de Apolo de Madrid, en la Fiesta del Sainete el 5 de mayo de 1911.

¹⁹⁰ Había sido estrenada en el Teatro de Apolo de Madrid, el día 23 de diciembre de 1911.

¹⁹¹ *El Norte de Castilla*, 10/03/1912.

¹⁹² Estrenada en el Teatro de Apolo de Madrid el 28 de diciembre de 1911.

«teatro del Campo», obra del libretista Manuel Moncayo y el compositor M. Penella Moreno, estrenada en el Teatro de Apolo en diciembre de 1911.

Los teatros

SALÓN PRADERA

[...] Escrita esta obra para el público optimista, de inocentes, no ha de añadirse que toda ella se desarrolla en un perpetuo disparate, en el que las gansadas y supergansadas se suceden sin tregua. [...] La música responde perfectamente al libro, siendo la mayor parte de ella arreglo y adaptación de otras partituras que gozan popularidad.

A los méritos, ya suficientes, que para triunfar reúne La novela de ahora, tenemos que añadir lo bien interpretada que fue por la compañía Suárez. [...] B. ¹⁹³

Entre abril y mayo de 1912 (temporada de Pascua) fue la compañía de Ballester la que ocupó el Salón Pradera -solo este espacio y Zorrilla abrieron sus puertas durante esa temporada, hecho del todo extraordinario-. Pese a su corta estancia hubo dos obras de su repertorio que destacaron muy por encima del resto en cuanto a presencia en la cartelera con quince representaciones cada una: *El fresco de Goya*¹⁹⁴ y *El príncipe Casto*. La segunda se trata de una zarzuela cómica en un acto, dividido en seis cuadros, original de Arniches y García Álvarez, música Joaquín Valverde Sanjuán, estrenada en febrero de ese año en el Teatro Apolo de Madrid. El estreno vallisoletano obtuvo mucho éxito gracias en parte a la labor de la compañía y especialmente a la dirección del señor Ballester, quien es elogiado y ovacionado por su papel dentro de la obra.

Un examen de los datos antes provistos revela que la distancia temporal que existía entre los estrenos absolutos -que tenían lugar en Madrid- y su llegada a la capital pinciana solía oscilar entre los seis meses y el año en el caso del género chico. Su forma de producción viene condicionada por la voracidad consumidora del público en el teatro por horas. Aunque también se pusieron en cartel obras ya conocidas por los vallisoletanos la mayoría eran estrenos, pues estos constituían un gran atractivo para la audiencia. La misma dinámica se advierte para las operetas españolas, mientras que en el caso de las extranjeras el tiempo que transcurre desde su estreno hasta su llegada a los escenarios españoles es mayor debido a que suelen tratarse de versiones adaptadas al castellano que se retrasan en su llegada por motivos geográficos evidentes, a los que se une lo que conlleva el proceso de adaptación al español (formato en el que solían presentarse habitualmente).

¹⁹³ *El Norte de Castilla*, 02/03/1912.

¹⁹⁴ Sainete lírico en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa, original de Arniches, García Álvarez, Domínguez y Valverde. Estrenado en el teatro de Apolo la noche del 22 de marzo de 1912.

A modo de conclusión, cabe advertir al lector que las obras que en este epígrafe se han tratado han sido escogidas en base a un criterio reduccionista -pues lo ideal hubiese sido dedicar unas líneas a todos los títulos programados- aunque necesario dada la ingente cantidad de obras representadas en estos años, mediante el cual se ha centrado la atención en aquellas que o que por lo extraordinario de su representación o por el elevado número de funciones resultan ilustrativas para la presentación del panorama escénico-musical del Valladolid en esos años.

IV. RECITALES Y CONCIERTOS: MÚSICA INSTRUMENTAL Y VOCAL

IV. 1. Orquesta Sinfónica de Madrid

El teatro Calderón fue escenario de conciertos de entre los que destacan los realizados anualmente por la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por Enrique Fernández Arbós, que en sus ciclos de giras por la península solía incluir, por estos años, una visita a Valladolid entre finales de abril y principios de mayo.

Esta orquesta surgió en 1903 tras la disolución de la Sociedad de Conciertos, y fue en un principio dirigida por Alonso Cordelás, quien intentó traer a las nuevas costumbres de consumo de música sinfónica con la articulación en «dos partes, que se celebrarían en día festivo a las tres de la tarde y no se admitiría la repetición de ninguna de las obras»¹⁹⁵, propuesta que no cuajó y que acabó derivando en que se institucionalizara las nueve y cuarto como hora de comienzo. Cordelás no era muy del agrado de la crítica, y en 1904 se propone como director titular de dicha orquesta a Fernández Arbós.

La Orquesta Sinfónica de Madrid se presenta bajo la batuta de Arbós el 16 de abril de 1905, celebrando una serie de cinco conciertos en el Teatro Real, que lograron un gran éxito. El primero de ellos ofreció obras de Weber —obertura de *Der Freischütz*—, Elgar —estreno de *Dorabella*—, Listz —*Los preludios*, poema sinfónico—, Tchaikowsky —*Cuarta sinfonía*—, Wagner —*Idilio de Sigfrido*—, Grétry —estreno de *Cephal y Procris*—, concluyendo el programa con la obertura de *Tannhäuser* de Wagner¹⁹⁶.

Es en 1906 cuando la orquesta dió su primer concierto fuera de la ciudad sede trasladándose a Granada con motivo de las fiestas del Corpus. Ese mismo año tuvo lugar el primer intento de interpretar Wagner bajo la batuta de su hijo Sigfrido Wagner, quien iba a dar unos conciertos en Cataluña. Las condiciones para la organización del concierto eran demasiado arriesgadas y finalmente el proyecto no llegó a realizarse, y no fue hasta 1911, con la creación de la Asociación Wagneriana, tras el estreno de *Tristán e Isolda*¹⁹⁷ en el Teatro Real, cuando este compositor se hace un hueco en el panorama orquestal madrileño, lo cual explicará la constante presencia de este autor en las actuaciones vallisoletanas que aquí se tratan. Para los conciertos de provincias se

¹⁹⁵ Carlos Gómez Amat y Joaquín Turina Gómez, *La Orquesta Sinfónica de Madrid: noventa años de historia* (Madrid: Alianza, 1994), 41.

¹⁹⁶ Ramón Sobrino, «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): 160.

¹⁹⁷ Drama musical en tres actos y en alemán de Richard Wagner. Fue estrenada en el Königliches Hof- und Nationaltheater de Múnich.

trasladaban unos ochenta músicos, mientras que para los de Madrid y Barcelona, la plantilla orquestal se exhibía al completo.

En 1911 sus actuaciones tuvieron lugar los días 6 y 7 de mayo, y lo numeroso de los anuncios sobre su llegada resultan muy indicativos de lo excepcional que resultaba dicho acontecimiento para la ciudad.

LA ORQUESTA SINFÓNICA
Acontecimiento musical
De primer orden puede calificarse el que representa para la cultura vallisoletana los dos conciertos magnos anunciados por la Orquesta Sinfónica de Madrid, para los días 5 y 6 del actual.
A avivar los deseos de la afición vallisoletana contribuyen las excelentes noticias que de la excursión de la Sinfónica vienen recibíendose.
Esta ha empezado su *tournee* por Murcia, Cartagena y Alicante, en cuyas poblaciones dejó imperecederos recuerdos. Hoy, 3, dará en Madrid un gran concierto de gala que seguramente ha de ser el más importante de los festejos que se hacen en honor de los congresistas agrícolas.
Los periódicos de Levante traen reseñas copiosas de los inmarcesibles lauros alcanzados por la Sinfónica y derrochan el elogio en honor de los ilustres músicos que la forman.
El público de Valladolid, que ya les admiró en los dos años anteriores, encontrará seguramente nueva ocasión de aplaudirles, añadiendo a oír las más geniales creaciones de los grandes maestros, como Beethoven, Wagner y Bach, y para mayor atractivo, que para los nuestros ha de ser exquisito refinamiento, figuran en el programa números escogidos de los vallisoletanos maestros Saco del Valle (don Arturo), Manzanares y Arregui, cuya fama está ya consagrada por los triunfos alcanzados.
Este gran aliciente, y los éxitos cada vez más notables que obtiene la eminente orquesta, traerán a los dos conciertos próximos gran concurrencia de aficionados, para quienes las dos fiestas anunciadas van a ser dos acontecimientos ruidosos.

II. 25. «LA ORQUESTA SINFÓNICA. Acontecimiento musical». *El Norte de Castilla*, 04/05/1911.

El repertorio está formado por composiciones de «grandes maestros» como Bach, Beethoven, Berlioz, Tchaikovsky, Mendelshon, Wagner y obras de autores locales como Saco del Valle, Manzanares o Arregui. Ambos conciertos se dividieron en tres partes de las cuales la primera solía comenzar con una obertura e incluir poemas sinfónicos, la segunda se correspondía con una sinfonía, y la tercera finalizaba con Wagner -un día con la marcha de *Los maestros cantores de Nuremberg* y al día siguiente con la «Cabalgata de las Walkyrias» de la primera jornada del festival escénico *El anillo del nibelungo*. Un cálculo aproximado de los tiempos revela que cada parte tendría una duración de unos cuarenta minutos, a lo que habría que añadir los dos descansos -que se deduce se harían- de, al menos, unos quince minutos. En definitiva, todo el concierto duraría unas dos horas y cuarenta y cinco minutos, un lapso

prolongado si lo comparamos con las rutinas temporales de consumo para este tipo de espectáculos hoy en día.

Primer concierto
Primera parte.—1.º Carnaval, ópera, Dvorak.—2.º S. herzo de *El sueño de una noche de verano*, Mendelssohn.—3.º *Francesca de Rimini*, fantasía sobre un episodio de *La divina comedia*, Tscháik w ky.
Segunda parte.—Séptima sinfonía en fa, Beethoven. I Poco sostenuto. Vivace. II Allegretto. III Scherzo. IV Final. Allegro molto.
Tercera parte.—1.º Poema sinfónico, premiado en el concurso del Estado, correspondiente al año 1910, Arregui.—2.º *El buque fantasma*, ópera, Wagner.—3.º Los maestros cantores, fragmentos, Wagner. a) Preludio del acto tercero. b) Vals de los aprendices. c) Marcha.

Segundo concierto
Primera parte.—1.º *Rienzi*, ópera, Wagner.—2.º *La Damnation de Faust*, Berlioz. I Minu-tto des Foillets. II Vals de las Sifides.—3.º Fragmentos de la ópera *Excelsior*, Saco del Valle. a) Introducción y escena de la despedida. b) Bailable.
Segunda parte.—Quinta sinfonía, Tschalkowsky. I Andante. Allegro con anima. II Andante cantabile. III Vals. Allegro moderato. IV Final. Andante maestoso. Allegro vivace.
Tercera parte.—1.º *Pedro Abelardo*, poema, Menzingers.—2.º a) Coral va lado, de la Cantata op. 146. b) Preludio de la Cantata 29, Bach.—3.º *Cabaleta de las Wakyrias*, Wagner.

II. 26. «La Orquesta Sinfónica. PRÓXIMOS CONCIERTOS. Primer concierto». *El Norte de Castilla*, 29/04/1911.

II. 27. «La Orquesta Sinfónica. PRÓXIMOS CONCIERTOS. Segundo concierto». *El Norte de Castilla*, 29/04/1911.

El concierto de hoy
 He aquí el programa del primer concierto:
Primera parte.—Sinfonía inacabada, Schubert. Allegro moderato. Andante.—Preludio y muerte de Yseo (*Tristán é Yseo*), Wagner.
Segunda parte.—Quinta sinfonía en do menor (op. 67), Beethoven. I. Allegro con brio. II. Andante con moto. III. Scherzo.—Allegro.—Presto.
Tercera parte.—Concierto de Brandenburgo en sol mayor, Bach. Allegro moderato. Adagio. Allegro.—Rapsodia en fa, Listz.

El de mañana
 El programa del concierto de mañana domingo es el siguiente:
Primera parte.—La flauta encantada (ópera), Mozart.—Largo religioso (solo de violín, por el señor Francés), Haendel.—Leonora (ópera número 3), Beethoven.
Segunda parte.—Sexta sinfonía (pastoral), Beethoven.—Allegro (sensaciones gratas que se experimentan ante la paz de los campos). Andante (escena junto al arroyo). Scherzo (fiesta de aldeanos. Tempestad). Allegretto (alegría y reconocimiento de los aldeanos, pasada la tormenta).
Tercera parte.—Suite en si menor (para flauta ó instrumentos de arco), Bach.—Overtura. Polonesa. Badinerie (solista de flauta, señor González). Marcha fúnebre de *El oasis de los dioses*.—Tannhauser (ópera), Wagner.

II. 28. «La Orquesta Sinfónica. El concierto de hoy». *El Norte de Castilla*, 27/04/1912.

II. 29. «La Orquesta Sinfónica. El de mañana». *El Norte de Castilla*, 27/04/1912.

Al confrontar los anteriores programas con los del año siguiente, cuyos conciertos tuvieron lugar los días 27 y 28 de abril, se puede apreciar que la extensión de estos es similar, sin embargo el programa está constituido por obras todas de «grandes compositores» y no se producen incursiones a piezas de creadores locales. Del escrutinio de las cuatro propuestas de repertorio se concluye que había una cierta predilección por interpretar números de óperas de Wagner tanto en la primera como en la tercera parte, sinfonías de Beethoven para la segunda, y reservar Bach para el principio de la tercera parte. Hoy en día los conciertos orquestales suelen organizarse en

base a la cronología de las obras o bien en función de su extensión relegando las más extensas para el final, sin embargo aquí no parece seguirse ni uno ni otro criterio, aunque el orden en la organización si parece comportar un misma pauta.

Para los conciertos celebrados en 1912 se repartieron programas explicativos, mientras que el año anterior no se menciona nada al respecto:

Programas explicativos
Esta noche y mañana, al entrar al teatro, se repartirán á los concurrentes unos elegantes *carrels*, con los programas de los dos conciertos y unas breves notas explicativas de las obras que se ejecutarán.

II. 30. «La Orquesta Sinfónica. Conciertos explicativos». *El Norte de Castilla*, 27/04/1912.

IV. 2. Cuarteto «Francés»

También en formato de grupo de cámara Valladolid tuvo la oportunidad de escuchar a uno de los mejores cuartetos de su tiempo. En marzo de 1911 llegan al Calderón el Cuarteto «Francés» integrado por los violinistas Julio Francés y Odón González, Conrado del Campo a la viola y al violonchelo Luis Villa. Esta agrupación había surgido en 1903 con integrantes de la entonces Sociedad de Conciertos -después Orquesta Sinfónica de Madrid- por iniciativa de Conrado del Campo, y se mantendría inalterada hasta 1919, cuando, «con la incorporación del pianista Joaquín Turina, pasa a llamarse Quinteto de Madrid»¹⁹⁸.



Il. 31. De Izquierda a derecha: Julio Francés, Odón González, Conrado del Campo y Luis Villa. Fundación Juan March, *Conrado del Campo* (mayo 2015).

De entre los cuatro componentes iniciales destaca, por su labor compositiva, pedagógica e interpretativa, Conrado del Campo, cuya producción camerística, pese a ser de gran relevancia para el panorama musical español del siglo XX, no tuvo más repercusión en su tiempo que la de su difusión a través de ejecuciones en espacios menores y de ámbito muy reducido.

¹⁹⁸ Antonio Iglesias, «Conrado del Campo», monografía 4, *ORCAM*: 9, http://www.orcam.org/media/docs/4_conrado_delcampo.pdf

Su cuarteto —*Caprichos románticos*— es una obra de hermoso impulso romántico engranado ya en una espléndida madurez de oficio. Hacer «poemática» la tradicional severidad del cuarteto es una bella hazaña a la que no es lejana la influencia de Strauss y el cromatismo «expresivo» de Franck, pero el acento es absolutamente personal y no sin cierto carácter de autoconfesión, de experiencia vivida en realidades y ensueños. Lo que no fue canción se hace hondo lirismo en la introducción, que pasa de un ambiente de ensoñación violentamente interrumpido para volver al clima inicial. El segundo tiempo logra en su disposición tradicional —scherzo amplio con trío— y es en su base un verdadero alarde de sonoridades aéreas mientras que el trío central supone reposo meditativo¹⁹⁹.

Al igual que la Orquesta Sinfónica, realizaban una visita anual a la ciudad pinciana, con la singularidad de que en 1912 en vez de actuar el Teatro Calderón con los dos conciertos (como acostumbraban) lo hicieron en el Círculo de Recreo y un solo día. Resulta extraño que, dada la repercusión de estas funciones y el numeroso público que ansiaba escuchar al cuarteto -datos que se conocen gracias a las informaciones aportadas en prensa sobre los precios de las localidades (que oscilaban entre las ocho pesetas y cincuenta céntimos) y su rápida venta-, se realizase el segundo año dicha actuación en las instalaciones del *Círculo* a las que, es de suponer, solo podrían acceder los socios (y familiares).

El domingo 12, á las nueve de la noche, ejecutará el siguiente programa:
Primera parte.—Cuarteto en *si* bemol (K.V. número 459), Mozart; allegro vivace assai, menuetto moderato, adagio, allegro assai.
Segunda parte.—Sonata en *fa* sostenido menor, para piano y violín (primera vez), J. Manzanares; allegro enérgico, romanza, andante maestoso, allegro apasionato.
Tercera parte.—Cuarteto en *do* mayor, para instrumentos de arco (op. 59, número 3), Beethoven; andante con motto, allegro vivace, andante con motto, quasi allegretto, menuetto grazioso, allegro motto.
 El lunes 13 interpretará las siguientes

El lunes 13 interpretará las siguientes obras:
Primera parte.—Cuarteto en *re* (op. 18, número 3), Beethoven; allegro con motto, adagio, scherzo, presto.
Segunda parte.—Intermedio del cuarteto en *si* bemol, J. Such; nocturno, B. Rodin; scherzo del cuarteto en *re*, Franck; allegro assai (final), Smetana.
Tercera parte.—Quinteto en *la* mayor, para piano e instrumentos de arco, (op. 18), Dvorak; allegro ma non tanto, (Dunka-Elegia) andante con motto, scherzo, molto vivace, (final) allegro.

II. 32. «EL CUARTETO 'FRANCÉS'. Conciertos en Calderón». *El Norte de Castilla*, 09/03/1911.

II. 33. «EL CUARTETO 'FRANCÉS'. Conciertos en Calderón». *El Norte de Castilla*, 09/03/1911.

¹⁹⁹ Fundación Juan March, *Música de cámara de la Generación de los Maestros* (mayo 1984): 23-24.

NOTAS ARTÍSTICAS

El Cuarteto Francés

Esta tarde, á las seis y media, dará un concierto en el Círculo de Recreo el notable Cuarteto Francés.

La admirable agrupación, ya tantas veces aplaudida en Valladolid, ejecutará el siguiente programa:

Primera parte.—Cuarteto (op. 18, número 1).—Allegro con brio, Scherzo, Adagio, Allegro.—Beethoven.

Segunda parte.—Canzoneatt, Mendelssohn; Menuetto, Schubert; Andante y Scherzo, del primer cuarteto.—Chapí.

Tercera parte.—Trío piano, violín y cello.—Bolero, Habanera, Seguidillas gitanas.—T. F. Arbós.

La junta del aristocrático casino merece grandes felicitaciones por la organización de esta fiesta.

II. 34. «NOTAS ARTÍSTICAS. El Cuarteto Francés». *El Norte de Castilla*, 16/04/1912.

Cuartetos de Beethoven en los tres programas, uno de Mozart, un quinteto de Dvorak (con la participación de Jacinto R. Manzanares), un trió de Arbós, una sonata de Manzanares y obras más breves de Mendelshon, Schubert, Borodin, etc. Resulta llamativo el que se interpreten las obras completas en el caso de los cuartetos de Mozart o Beethoven, y no para el de Chapí o toda la segunda parte del concierto del segundo concierto en 1911 con J. Such, Francis, o Smetana, en los que se ejecutan selecciones de movimientos, es posible que escogiesen aquellos que fuesen más reconocibles para la audiencia. La *Sonata para violín y piano* de Manzanares constituye todo un acontecimiento para la ciudad pues se trata de su última obra compuesta y un estreno absoluto. La interpretó el mismo autor al piano y el líder del cuarteto al violín:

vitas musicales como estas?

En los tres tiempos de la sonata, se revela la vigorosa inspiración de Manzanares y la perfección de su técnica. El allegro es brioso y noble; la romanza un prodigio de poesía y de delicadeza; de pasión lo es el tiempo final, acaso el más inspirado, como es el primero el más perfecto y el segundo el de más transparente y sugestivo poder de expresión.

Ejecutada la obra primorosamente por su autor, en el piano, y por Francés, en el violín, el público, al final de los primeros tiempos, prorrumpió en aplausos estruendosos, y al final tributó á Manzanares ovación tan formidable como merecida. Pocas veces hemos visto aplaudir con tal entusiasmo. Cinco veces hubo de salir á recibir las entusiastas aclamaciones, el joven compositor, que es uno de los músicos españoles que con más talento, ahínco y éxito cultivan el divino arte, sin preocuparse más que del arte mismo.

II. 35. X. Y. Z. «Los teatros. CALDERÓN». *El Norte de Castilla*, 14/03/1911.

IV. 3. Orfeones, rondallas y tunas

El 18 de diciembre de 1911 tuvo lugar una fiesta obrera organizada por la sección vallisoletana de «La Unión Ferroviaria». La velada alternó la representación de *El poeta de la vida*²⁰⁰, *Molinos de viento*²⁰¹ y *El chico del cafetín*²⁰² -a cargo de la compañía de Enrique Palacios- con la intervención del Orfeón Socialista y su rondalla dirigido por el maestro Tasio, y la rondalla del Orfeón Pinciano dirigida por Antonio Rodríguez, de quienes se sabe interpretaron el pasodoble *Banderillas al quiebro*, la *Retreta austríaca* de Béla Keler y, como bis, un *Potpourri de aires nacionales*. Según la crítica/crónica escrita por Cornuda, el acontecimiento fue todo un éxito y «Las ovaciones fueron verdaderamente delirantes»²⁰³.

Ya en marzo del año siguiente se da otra actuación en dicho espacio organizada por el Orfeón Pinciano y «Escuela Artística», en la que estos, junto con la rondalla, toman parte dirigidos por David Valdivieso²⁰⁴. El programa del concierto se muestra a continuación:

El programa es el siguiente.
Primera parte.—Presentación del orfeón y su rondalla, pasodoble por la rondalla, composición musical por el orfeón, *La praviana* por el cuadro Morcillo.
Segunda parte.—Romanza por la señorita Julia García, romanza por el tenor señor Gutiérrez, socio activo del orfeón; polonesa por la señorita García, romanza por el orfeonista Santos Cid, ambos acompañados al piano por el subdirector don Francisco Morrós; alegre risop por la masa coral; luto, potpourri de aires nacionales, por la rondalla.
Tercera parte.—*Las codornices*, sorteo de los regalos hechos por el Ayuntamiento, gobernador civil y Diputación provincial, jota por el orfeón, jota ejecutada por la rondalla.

Il. 36. «Notas teatrales. Velada musical». *El Norte de Castilla*, 23/03/1912.

La inexactitud con la que se refieren al repertorio resulta del todo llamativa. A excepción de las referencias a *La praviana*²⁰⁵ y *Las codornices*²⁰⁶, el resto del programa se define en términos de «una romanza», «polonesa», «pasodoble», «jota» de manera que se especifica el género musical pero no la obra en sí, y solo en la crónica publicada

²⁰⁰ Zarzuela con libreto de Antonio Martínez Viérgol y música de Rafael Calleja Gómez.

²⁰¹ Véase pág. 82 *supra*.

²⁰² Véase pág. 96 *supra*.

²⁰³ Cornuda. «EN LOPE DE VEGA. FIESTA OBRERA». *El Norte de Castilla*, 19/12/1911.

²⁰⁴ Al frente de la dirección desde el 22 de marzo de 1911.

²⁰⁵ Comedia en un acto y en prosa original de Vital Aza. Estrenada en el Teatro Lara el 8 de febrero de 1896.

²⁰⁶ Juguete cómico en un acto y en prosa de Vital Aza. Estrenado en el Teatro Lara en noviembre de 1882.

el 24 de marzo se menciona que la polonesa que se cantó era la de *El barbero de Sevilla* («Me llaman la primorosa»). Es posible deducir que el resto de obras se tratasen de números extraídos de obras lírico-dramáticas particularmente célebres, exitosas o populares. También es interesante la mención a los solistas Julia García²⁰⁷, el señor Gutiérrez²⁰⁸ y Santos Cid²⁰⁹, acompañados al piano por el subdirector del orfeón, el señor Francisco Morrós.

De la Rondalla Alfonso-Victoria se tiene constancia a través de algunas noticias de *El Norte de Castilla* como la publicada el 21 de febrero de 1911 a raíz de unas serenatas que esta agrupación -constituida por «simpáticos jóvenes» dirigidos por Antonio Rodríguez-, dieron en los Círculos de la Victoria, Conservador y Mercantil. En dicha sección también se anunció su participación en los entreactos de *La princesa de los Balkanes*²¹⁰ que se representaba ese mismo día en el teatro Zorrilla.

A los dos días se publicaba en el periódico la noticia de otra intervención en el Círculo Liberal de la ya mencionada rondalla, en la cual se destacan las intervenciones de Ascensión Lafuente (bandurria) y Angelita Sánchez (guitarra) como solistas. De la rondalla La Armonía se hace constar que obtuvieron importantes beneficios gracias a las dedicaciones de serenatas:

La aplaudida rondalla «La Armonía» obsequió a los señores don Enrique Gavilán, don Bernardo Bión, don Francisco Zarandona, señoritas Asunción y Esperanza Pimentel y don Tomás Mattossi, dueño del café Suizo, habiendo sido obsequiados con importantes donativos, como igualmente por el alcalde don Cesáreo M. Aguirre.

Il. 37. «Noticias». *El Norte de Castilla*, 23/02/1911.

Dicha agrupación también interviene para amenizar los intermedios de la función celebrada a beneficio del aficionado Rufino López el 21 de mayo de 1911 en la Sociedad de Declamación *Cervantes*. En una de estas actuaciones tomaron parte los señores Mariano Gómez («bailador»), Valentín Moreno («tocador») y Juan Gutiérrez («cantador»). Además se representaron *La Dolores*²¹¹ y *El contrabando*²¹².

²⁰⁷ Tiple vallisoletana que se une a la compañía de Leopoldo Suárez el 28 de febrero de 1912 y que goza de gran éxito entre el público.

²⁰⁸ «Socio activo del orfeón».

²⁰⁹ «Orfeonista».

²¹⁰ Véase pág. 83 *ut supra*.

²¹¹ Dada su homonimia pudo tratarse tanto del drama en verso como del drama musical; véase n. 81 *ut supra*.

²¹² Zarzuela dramática con música de José Serrano y libreto de José Fernández Pacheco.

La Tuna de Coimbra visitó la ciudad de Valladolid y actuó en el Lope de Vega el 25 de febrero de 1911. Fue recibida por representantes de varias facultades de la Universidad de Valladolid, la Tuna Escolar Vallisoletana y la banda del Hospicio. El evento estuvo compuesto de intervenciones musicales a cargo de dicha agrupación, y la representación de dos obras de teatro (*El comendador Alejo*²¹³ y *La fuerza bruta*²¹⁴), con la colaboración en la última de los artistas de la compañía de Enrique Palacios en el Lope.

vallisoletanas.
Primera parte.—1.º Marcha. 2.º Presentación de la Tuna por un alumno de la Universidad de Valladolid. 3.º Himno académico (Medeiros). 4.º Serenata morisca (Chapl). 5.º Fra'j Cipressi (Sartori). 6.º ¡Viva nuestra presidenta! (pasodoble).
Segunda parte.—1.º Representación del sainete en un acto y en prosa, arreglado al español por los estudiantes portugueses Leite Junior y Amancio de Alpoim, *El comendador Alejo*.—Reparto: El Senador, Vaz Sarafana; El Marqués de las Moras, Caldeira Coelho; El Comendador, A. Ideas; Armando, F. Maldonado; Federico, Correia Ribeiro; Criado, A. Botelho; máscaras, criados, etc.
Tercera parte.—1.º Coisas, por el tuno A. Ideas. 2.º Guitarradas y fados, por varios tunos. 3.º Representación de la comedia en un acto y dos cuadros, original de don Jacinto Benavente, *La fuerza bruta*, interpretada por estudiantes de esta Universidad, con la cooperación de artistas de la compañía del teatro.—Reparto: Neil, señora Cachavers; sor Simplicia, señorita Méndez; Mme. Henri, señora Delgado; Mme. Richard, señora Vicente; Diana, señorita Marín; Berta, señorita Ramos.
Cuarta parte.—1.º Serenata oriental, (Gongloff). 2.º Rapsodia de fados, (Wenceslao Pinto). 3.º La Bal Feerique, (P. Ribeiro). 4.º Viva Valladolid, (Pinaheiro).

II. 38. «La Tuna de Coimbra. El concierto de esta noche». *El Norte de Castilla*, 25/02/1911.

²¹³ Se desconoce la autoría del título.

²¹⁴ Comedia en un acto y dos cuadros de Jacinto Benavente. Data de 1908.

IV. 4. Banda de Isabel II

La actividad de la Banda de Isabel II fue, sin lugar a duda, una de las más prolíficas de la ciudad. Se han encontrado continuas referencias a intervenciones tanto en los bailes anuales de carnaval como en actuaciones ocasionales y, por supuesto, en los conciertos diarios que ofrecía con la llegada del verano en el templete del Campo Grande y en el de la Plaza Mayor.

Estas intervenciones eventuales tuvieron lugar, por ejemplo, en el Salón Pradera con la celebración de una función a beneficio de la Cruz Roja Vallisoletana el 5 de mayo de 1911, que dio comienzo con la interpretación de «una sinfonía»²¹⁵. El 19 del mismo mes -también a beneficio de la anterior institución- participaron conjuntamente con monologuistas y el tenor vallisoletano Daniel García Prieto, que ejecutó una romaza -sin identificar- acompañado por el pianista Manzanares. En la misma línea se encuentra la velada celebrada el 12 de febrero de 1912 en el mismo salón con motivo de una función patriótica, en la cual se sucedieron zarzuelas, monólogos cómicos, poesías y «couplets» -cuyos títulos se desconocen- interpretados por Blanca Suárez²¹⁶.

Notas teatrales

Función patriótica

La organizada en favor de las familias de los muertos y heridos en la campaña de Melilla, se celebrará pasad mañana, miércoles, en vez del viernes, como se pensaba, en el Salón Pradera.

Las localidades pueden adquirirse, desde hoy, en la librería de Montero.

Dado el entusiasmo de los jóvenes estudiantes y alumnos de la Academia, encargados de organizar la fiesta, y el fin que con ella se persigue, es de esperar que los resultados han de ser altamente satisfactorios.

He aquí el programa de la función:

- 1.º El juguete cómico *Chateau Margaux*, desempeñado por la compañía Suárez.
- 2.º Monólogo cómico *La buena crianza ó tratado de Urbanidad*, por el alumno don Martiniano Mayorga Paredes.
- 3.º Lectura de poesías.
- 4.º Couplets cantados por la señorita Blanca Suárez.
- 5.º *La tragedia de Pierrot*.

El teatro estará elegantemente adornado.

En los entreactos, la banda de Isabel II interpretará escogidas composiciones.

La función dará principio á las cinco y media de la tarde.

II. 39. «Notas teatrales. Función patriótica». *El Norte de Castilla*, 12/02/1912.

²¹⁵ Forma de referirse a una obra con carácter de obertura.

²¹⁶ Tiple de la compañía de Leopoldo Suárez.

También con motivo de la celebración del festival escolar que tuvo lugar el 14 de junio de 1912 en el Salón Pradera, la banda colaboró acompañando a los niños en la interpretación del himno -se desconoce de cuál se trataba- como colofón del evento. En este tomaron parte también los pianistas Jacinto R. Manzanares y Eugenio Fernández, el violinista José Aparicio, el señor T. Aparicio, el señor de Pablo y la arpista Isabel del Barco, además de proyectarse películas cinematográficas, a las que siguieron intervenciones de José M^a Cossío con unas notas explicativas del concierto, unas palabras de Ricardo Allué y un discurso del «delegado regio» señor Aguirre.

En cuanto a los conciertos de verano protagonizados por la banda del regimiento, se inserta aquí una crónica de septiembre de 1912 en la que se destacan los números más sobresalientes de sus intervenciones musicales. Por motivos obvios de extensión que sobrepasan los objetivos y posibilidades de este TFM, no es posible hacer un análisis exhaustivo del repertorio, por eso se han añadido en forma de anexo los programas de todos los conciertos de verano a cargo de esta banda.

IV. 5. Otros recitales

También en Calderón tuvieron lugar conciertos de menor empaque como el celebrado el 23 de octubre de 1910 por el violinista vallisoletano Julián Jiménez²¹⁷ y la pianista Marthe Leman. El programa que interpretaron estuvo compuesto por obras para piano solo de Chopin, Dubois, Listz y dúos de violín-piano de Paganini, Ledeur, Saint-Saëns y Sarasate.

Teatro de Calderón
GRAN CONCIERTO
Mañana domingo, á las nueve de la noche, se celebrará un magnífico concierto musical por el distinguido violinista vallisoletano Julián Jiménez, con el concurso de la notable pianista Mlle. Marthe Leman, primer premio del Conservatorio de París.
Damos á continuación el programa que ha de servir para la velada y que, como verán nuestros lectores, comprende delicadas y difíciles composiciones musicales:
Primera parte.—1.º (a) preludio, (b) wals, (c) balada; F. Chopin; ejecutado al piano por Mlle. M. Leman.—2.º (a) concierto allegro y andante), *Mezzelashon*; (b) motuo perpetuo, Paganini; Julián Jiménez y mademoiselle M. Leman
Segunda parte.—3.º (a) *Scenes hongroises*, D. Ledeur; (b) prelude, Saint Saëns; Julián Jiménez y Mlle. M. Leman.—4.º (a) *Les aveilles*, Th. Dubois; (b) *Rhapsodia húngara*, Liszt; Mlle. M. Leman.—5.º (a) *serenade*, Drdla; (b) jota aragonesa, Sarasate; Julián Jiménez y Mlle. M. Leman.
El magnífico piano, con el que prestará su concurso al señor Jiménez la notable artista Mlle. Marthe Leman, ha sido cedido galantemente por don Sebastián Garrote Sapela.

II. 40. «Teatro Calderón. GRAN CONCIERTO». *El Norte de Castilla*, 22/10/1910.

La figura de Jacinto R. Manzanares es otra de las pizas clave para comprender la actividad camerística vallisoletana, pues desarrolló su carrera profesional como pianista, compositor y pedagogo. En tanto que intérprete cabe destacar su intervención en solitario en la Velada literaria-musical en honor a Beethoven que celebró el Ateneo el 19 de noviembre de 1910. El señor Vicente Gay -presidente del Ateneo- dio un discurso sobre la figura de Beethoven y su labor creadora, tras una breve presentación del Ricardo Allué. A continuación Manzanares interpretó la *Sonata n.º 8* («Patética») y *Sonata n.º 14* («Claro de Luna»), a las que siguieron unas poesías de Ilera Medina y un epílogo de Allué.

²¹⁷ Virgili afirma que Jiménez, tras su debut en el Calderón, no vuelve a actuar en la ciudad hasta 1913; Virgili, *La música en Valladolid...*, 215. Sin embargo es dos años antes (en julio de 1911) cuando este violinista vuelve a presentarse ante el público pinciano, concretamente en el Salón Pradera. Véase pág. 117 *infra*.

El señor R. Manzanares

Las dos bellísimas sonatas de Beethoven, á que se refiriera la notable disertación del señor Gay, fueron interpretadas al piano, por modo admirable, por don Jacinto Ruiz Manzanares, maestro compositor de mérito extraordinario, para quien huelgan los elogios porque son en Valladolid bien conocidas de todos sus altas dotes de artista.

Bajo sus dedos ágiles, el teclado se rinde sumiso; y él, con el brío y la delicadeza propios de su temperamento artístico, le arranca magistralmente todo su musical tesoro. Anoche en la interpretación de la «Patética» y «Rayo de luna», estuvo Manzanares insuperable.

Al final de cada tiempo oyó entusiastas aplausos y al terminar la «Patética» prolongada ovación.

II. 41. «ATENEO DE VALLADOLID. Velada en honor de Beethoven. El señor Manzanares». *El Norte de Castilla*, 20/11/1910.

El 3 de febrero del año siguiente la «Sección de Literatura y Bellas Artes» de la misma institución organizó una velada en la cual la parte literaria constó de la lectura de las poesías del «joven escritor» Pérez Camarero titulada «La princesa de los ojos de ensueño» y la del señor Ilera Medina «Almas heroicas», además de la *couserie* «Al amor de la lumbre», de Ricardo Allué. El concierto fue protagonizado por Manzanares, quien dio a conocer sus composiciones (*Andaluza, Día de asueto, Oriental y Scherzo*), la arpista Isabel del Barco, que interpretó *Prière* de Hauselmans y *La mariposa* de Oberthür, y el violinista José Aparicio y el violonchelista Juan Nolla (aficionado) que en conjunción con Manzanares ejecutaron un *Trio* de Beethoven (no se especifica cuál). A este evento fueron invitados tanto ateneístas y allegados como los socios del Círculo Mercantil (y sus familias).

El 3 de marzo de ese mismo año tuvo lugar, también en el Ateneo, un concierto en el que, además del ya conocido Jacinto Manzanares, tomó parte el tenor Leovigildo Benito. Juntos interpretaron números de *Lohengrin, Mefistófeles* y *Tosca*. El 28 de ese mismo mes se celebró una «velada íntima», es decir, para ateneístas y familiares, en los salones compartidos con el Círculo Mercantil, en la cual tocaron Manzanares, Nolla, Aparicio y cantaron el tenor García Prieto y el señor Muñiz. En la crónica del día siguiente se menciona que la señorita María Piquer, tiple que formaba parte del elenco de la compañía que en esos momentos actuaba en Zorrilla, acudió a la velada e interpretó algunas obras.

VELADA INTIMA
 Anoche se improvisó en el saloncillo del Ateneo una velada íntima, á la que concu- rrieron bastantes socios y las familias de al- gunos de ellos.
 Se hizo música. Tocarón primorosamente los señores Manzanares, Nolla y Aparicio, y can-aron con exquisito gusto los señores García Prieto y Muñiz.
 La bella y notable tiple de Zorrilla, seño- rita María Piquer—que con su linda her- mana y su señora madre, asistió á la fiesta, desfilando á atenta invitación—lució sus singulares dotes de cantante en diversas composiciones, y fué ovacionada repetida y calurosamente.
 La artística fiesta resultó agradabilísima.

II. 42. «Ateneo de Valladolid. VELADA INTIMA». *El Norte de Castilla*, 29/03/1911.

En julio de 1911 el Salón Pradera se convirtió en escenario para el recital ofrecido por Manzanares y el violinista vallisoletano Julián Jiménez²¹⁸. La repercusión de dicho evento fue tal por la admiración del público hacia conocidísimo pianista y compositor y la expectación que Jiménez despertó ya que «los pocos que le han escuchado dicen que ha venido de París hecho todo un *virtuoso*»²¹⁹. El repertorio estuvo compuesto de la *Sonata* de Jacinto R. Manzanares; *Balada y polonesa*, de Vieuxtemps; *Romanza* de Svendsen; *Canzonetta*, de D'Ambrosio; *Sonata para violín y piano*, de Beethoven; y *Souvenir*, de Didla. Un programa extenso y ambicioso que atrajo a numeroso público:

Comenzará á las siete de la tarde y cons- tituirá seguramente una brillantísima *mat- née*, pues los socios de la naciente «Filar- mónica» asistirán en pleno y sabido es que entre ellos figura todo lo más distinguido, por su posición y por su cultura, de nuestra capital.

II. 43. «NOTAS MUSICALES. Un concierto». *El Norte de Castilla*, 11/07/1911.

El éxito que obtuvo Jiménez fue memorable, ya que en junio del año siguiente protagonizó un concierto en el Círculo Liberal en el que interpretó *Romanza andaluza* y *Aires Bohemios* de Sarasate, «Aria» (cuarta cuerda)²²⁰ de la *Suite orquestal n.º 3 en re*

²¹⁸ Véase pág. 115 *supra*.

²¹⁹ «NOTAS MUSICALES. El concierto de esta tarde». *El Norte de Castilla*, 19/07/1911.

²²⁰ Probablemente se tratase del arreglo que hizo el violinista August Wilhelmj a finales del siglo XIX para violín y piano, en el que baja la melodía una octava para poder tocar todo el aria en la cuerda de sol (cuarta cuerda).

mayor, BWV 1068 de Johan Sebastian Bach, acompañado por el profesor de piano Eugenio Fernández²²¹.

No es hasta abril de 1912 cuando se vuelve a encontrar una referencia a otra velada en el Ateneo en la que la música corre a cargo del pianista Ignacio Gabilondo²²² y el violinista Octavio Díez Durruti.



Il. 44. «Ateneo de Valladolid. Velada artística». *El Norte de Castilla*, 10/04/1912.

En este punto cabe mencionar la inexactitud que predomina a la hora de consignar las obras que forman el repertorio. Es habitual la presencia de referencias a «un trío», «impromptu» o «preludio», y su autor. Se desconoce si este rasgo característico en los anuncios de veladas en estos espacios viene determinado por el desconocimiento por parte de la prensa de la información exacta, ya que como se consigna en la ilustración anterior se trató de una velada «improvisada», o si se trata de una omisión decidida por el redactor.

Otro prometedor violinista llamado Celso Díaz se dio a conocer el 10 de mayo de 1912 en la misma institución en un Concierto-Baile. Fue acompañado por Manzanares, y a instancias del público ambos hubieron de tocar dos bises, de los que se menciona que uno era una composición a ritmo de jota obra del joven violinista. Una

²²¹ «Don Eugenio González [sic] compuso numerosas obras para piano, para violín y piano o para cuarteto de cuerda; como también escribió música religiosa, para voces y órgano o para voces solas». Barrasa Urdiales, *Ambientes musicales...*, 25.

²²² Ignacio Gabilondo (1889-1927), estudió en Valladolid con Jacinto R. Manzanares. En Madrid completó los estudios de piano, que perfeccionó después en París. Fue fundador y vocal de la Sección de Bellas Artes del Ateneo de su ciudad natal. Juan Bautista Varela de Vega, «Gabilondo, Ignacio», en *DMEH*, s.v. Dicha fuente afirma que Gabilondo se presentó en Valladolid en 1914 en un concierto realizado el 3 de febrero de ese año, sin embargo el dato aportado más arriba demuestra que fue en 1912.

vez finalizado el concierto dio comienzo el baile, y aunque hoy en día pueda resultar extraordinario este tipo de formatos híbridos que suponen una evidente vulneración de las demandas liminares de la teatralidad canónica (al transformar al auditorio desde su papel de espectador del concierto a protagonista del baile posterior), en la época no resultaba en absoluto inhabituales. La dualidad del acontecimiento proporcionaba entretenimiento para toda una tarde, una forma de consumir ocio y cultura que solo la burguesía «desocupada» podía permitirse, mientras las clases sociales más populares acudían a las funciones por horas de teatros, cinematógrafos y salones por la baratura de sus precios y por el diseño mismo de sus dinámicas fruitivas, adaptadas a los espacios de asueto de las rutinas laborales cotidianas.

V. VARIÉTÉS

Durante la segunda mitad del siglo XIX, desde el alboroto causado por las *suripantas* de los Bufos madrileños de Arderius y culminado por artistas como Augusta Bergé o Pilar Cohen, se empieza a consolidar un tipo de espectáculo que perdurará hasta los 30' del año siguiente, el *género ínfimo*, nombre que comenzó a aplicarse tras el estreno de la obra homónima de los hermanos Álvarez Quintero, Joaquín Valverde y Tomás Barrera en el Teatro Apolo de Madrid en 1901:

Fue todo un símbolo porque su título ha sido usado muy frecuentemente para designar una especie de subgénero que, desde luego, no existe, pero con el que sin duda se pretende definir a una serie de subproductos teatrales que se consideran de escaso valor. Son obras de menores exigencias canoras y dramáticas y de peores músicas, en las que realidades periféricas se imponen a la propia música. Hay que considerarlo simplemente como un producto epigonal del género chico, pero simbólicamente representa el aviso del deterioro de los sistemas anteriores. Una serie de fórmulas de teatro lírico, definibles por nuevos ingredientes como lo visual y la exhibición del cuerpo femenino -el «género piernográfico»- hicieron su aparición. El género chico fue erosionado por una serie de variantes líricas que siguieron o acompañaron al género ínfimo: la varieté, la revista de espectáculo y la opereta, que no eran sino una contaminación del género chico con influencias externas [...]²²³.

La realidad es que el género ínfimo, protagonizado por esa *sicalipsis*²²⁴ tan moralmente cuestionada por los críticos más conservadores, estaba completamente inserto en la dinámica espectacular, y acabó por adentrarse en el circuito de las variedades que se programaban en cinematógrafos y salones en los que estas funciones

²²³ Emilio Casares Rodicio, «Zarzuela», en *DMEH*, s.v. Véase pág. 79 *supra*.

²²⁴ Véase lo que P. Arregui escribe sobre los posibles orígenes de la palabra *sicalipsis*: «Sobre el origen del término *sicalipsis* existen diversas explicaciones: la tradicional, proporcionada por Álvaro Retana [*Historia del arte frívolo* (Madrid: Editorial Tesoro, 1964)], apunta a que la voz proviene de un cartel barcelonés en que un empresario importante había trastocado la palabra "apocalíptica" empleada para describir a la picardía de una obra que iba a estrenarse. Otra versión refiere como Ramón Sopena, editor barcelonés, al preparar la publicación ilustrada de un *Portfolio del desnudo*, encomendó los pies de las reproducciones y el lanzamiento publicitario a Feliz Limendoux, rogándole que fuera "algo fuera de serie, algo que no se hubiera hecho nunca, algo sicalíptico..."; también en este caso parece que Sopena quiso decir apocalíptico y el lapsus fue aprovechado como señuelo en la propaganda del volumen publicitado como "la quinta esencia de la sicalipsis... nada más sicalíptico como esta obra cumbre" [Augusto Martínez Olmedilla, *Los teatros de Madrid. Anecdotario de la farándula madrileña* (Madrid: José Ruiz Aonso, 1947): 283-300]. Pero, [sic] pero como asegura Serge Salaün "quizá no sea la única explicación. En los últimos años del siglo XIX algunas cantantes francesas que actuaban en las *varietés* lo hacían con tanto frenesí y tanta gesticulación que les valió el calificativo de *epilépticas* (...). Podría ser entonces que el infortunado director catalán se confundiera con tantas palabras exóticas y pintorescas, para dar a luz el sabroso *sicalíptico* que, a falta de mayor precisión lexical (...) se aplicará profusamente a todas las manifestaciones osadas que pululan en los escenarios españoles de entonces [*El cuplé: 1900-1936* (Madrid: Espasa-Calpe, 1990): 126-127]. No obstante, como también recoge Salaün, se buscó una etimología "académica" al vocablo, de manera que Juan Corominas hace derivar la palabra del griego *sycon* (higo o vulva) y *alepseis* (nombre verbal que significa untar, frotar, excitar), raíz que retoma la RAE desde 1984. Resulta curioso que la Real Academia definiese *sicalipsis* en 1927 —la primera vez que el término es aceptado oficialmente— como 'pornografía' y que desde el '84 la moderase para quedarse únicamente como "malicia sexual" o "picardía erótica" [RAE 1927 y 1984: ad voc.]» P. Arregui, «Intrahistoria material...», 1769-1770.

se alternaban con proyecciones de películas: «Las variedades alternaban números visuales y cantados junto con circo, malabarismo, mimo, hipnotizadores, baile y canción, y están concebidas esencialmente para un público masculino [...] La parte fundamental de las variedades era la canción, que pasa a las cupletistas del momento frecuentemente desde las obras más famosas del género ínfimo [...]»²²⁵.

El cuplé se desarrolla entre 1900 y 1936, y su origen no resulta del todo claro pues en él confluyen «el género chico en sus diversos tipos (sainete, revista, zarzuela en un acto, etc.), la canción de variedades (sobre todo el *couplet* francés y la *canzonetta* italiana) y la canción española del s. XIX, que recogió muchos elementos de los que había sido la tonadilla escénica española del s. XVIII»²²⁶.

Los espectáculos de varietés programados en Valladolid entre 1910 y 1912 son una realidad imposible de abarcar en este TFM pues excede tanto sus pretensiones como sus posibilidades. Bajo el término varietés se encuentra toda una variedad de espectáculos misceláneos compuestos por una sucesión dramáticamente inarticulada de unidades performativas que podían comprender cupletistas, acróbatas, magos, grupos musicales, forzudos, adiestradores de perros, escapistas, etc. Por ello se ha decidido atender únicamente a aquellas cuyo principal portador expresivo fuera la música, a sabiendas de que la presencia musical podía ser un trasfondo constante incluso en aquellas exhibiciones centradas en demostraciones físicas, capacidades motrices, trucos de prestidigitación o juegos de habilidad. No es demasiado profusa la información que se da en *El Norte de Castilla* sobre los números constituyentes de este tipo de espectáculos, de hecho en buena parte de las ocasiones ni siquiera se especifica en qué consiste exactamente cada una de las intervenciones que nutrían sus programas. Esta dificultad ha funcionado como segundo filtro de selección, de suerte que los artistas que más adelante se tratarán están insertos en una red de actuación muy amplia que ha posibilitado su localización en bibliografía complementaria.

La mayoría de los nombres resultantes tras los dos escrutinios realizados responden al perfil de lo que ya por entonces empezaba a conocerse como *vedette*: «La gran atracción para estos espectáculos -'solo para hombres'- parte de la oferta de posibilidades contemplativas bellas e incitantes -al gusto del momento- mejor si están reforzadas por una gracia expresiva [,] mímica adecuada, voz agradable y clara, al desgranar un texto -preferible con sal y pimienta- enmarcado en una música fácil y

²²⁵ Casares Rodicio, «Zarzuela», en *DMEH*, s.v.

²²⁶ María Baliñas, «Cuplé», en *DMEH*, s.v.

pegadiza. Y si encima se baila un tango con molinete y tres repiques, el desiderátum»²²⁷.

En el caso vallisoletano, tanto el Salón Pradera como el Novelty (antes denominados cinematógrafos) albergan este tipo de espectáculos que se programan desde las seis o las siete a diario y desde las tres de la tarde en días festivos, hasta una hora indeterminada. Este horario no explícito de fin hace suponer que las actuaciones de última hora estarían reservadas para aquellas más «subidas de tono», o por lo menos, en ellas se haría más evidente la picaresca y sugestión de las artistas. Algunos de los nombres que destacaron en el panorama del Valladolid entre 1910 y 1912 fueron Amalia Molina, Carmen la Africanita, Luisa y Pilar Bigné, Raquel Meller, La Sevillita, Matilde de Aragón, Mary Jolette, , etc. También actuaron bailarinas como Amparito Medina o las Hermanas Cheray; grupos de canto y danza como Valencia, Les Florence Mecherini; Los hijos del Pilar (formado por cantantes e instrumentistas); e intérpretes solistas como Remedios Sanchís (mandolinista).

En septiembre de 1910 se presenta la Bella Furor (también conocida como la «reina de la jota») en el Cinematógrafo Pradera, junto con su compañero de espectáculos Quintito Guerra. Esta es ya conocida por el público vallisoletano pues, como se dice en prensa «fué acogida con el mismo gran afecto y entusiasmo que en otras temporadas», y Quintito «entusiasmó de tal modo a la concurrencia que tuvo que repetirles [los cuplés] infinidad de veces»²²⁸.

La Bella Diana se presenta el 17 de septiembre de 1910 en el Salón Novelty y se sabe que encandiló al público por «la novedad de sus cuplés, y la manera de cantarlos»²²⁹. También las hermanas Luisa y Pilar Bigné debutaron allí el 29 de octubre. La primera, en 1908, tuvo la idea de hacer los cambios de vestuario delante del público tras un tul que «protegía» de las miradas del respetable. El 14 de octubre llega a Valladolid la primera de las grandes cupletistas, Raquel Meller, de la cual se aporta muy poca información en el periódico. Es una de las escasas artistas de este género que triunfó más en el extranjero que en España.

Amalia Molina, en un principio dedicada también al baile, con el tiempo se fue especializando en la canción de aires flamencos que acompañaba con las castañuelas. Debutó en Madrid en el Salón Actualidades, donde fue recibida con grandes ovaciones.

²²⁷ Barrera Maraver, *Crónicas del género chico*, 143.

²²⁸ «FERIAS Y FIESTAS. LOS CINES», *El Norte de Castilla*, 18/09/1910.

²²⁹ *Ibidem*.

Pronto tuvo que ampliar repertorio, se trasladó al «Gran Vía» de Barcelona donde llegó a cobrar 60 pesetas diarias. También se presentó en otras capitales españolas como Sevilla hasta que por fin, en 1908, se decidió a embarcarse para La Habana y de ahí, al año siguiente, a México, desde donde llegaría a Valladolid en 1910, donde debuta el 2 de noviembre de ese año. El evento resultó de tal magnitud que el periódico dedicó una columna entera a presentarla, tras muchos años de ausencia en los escenarios de la ciudad, y a describir su llamativo espectáculo, entre cuyos atractivos contaba con una serie de fondos nuevos pintados por el escenógrafo Torrebadella²³⁰.

EN EL SALÓN PRADERA

Amalia Molina

Esta noche, en la sección de las siete, debutará en el elegante teatro del Campo Grande, la encantadora artista Amalia Molina.

La admirable intérprete de las canciones populares españolas, después de una larga excursión por la América latina, fructífera en triunfos, vuelve á Valladolid donde dejó recuerdos gratísimos.

Aún no se ha olvidado la función de despedida, en el ya desaparecido cine de Pradera, en que tan enorme fué la concurrencia y tanto el entusiasmo, que hubo que dar después de las doce de la noche una nueva función, para que no se quedaran sin oír y aplaudir á la linda artista los muchos centenares de espectadores que lo deseaban.

Y es lógico este éxito estupendo y esta conquista de las simpatías y la admiración de todo el público, del distinguido y del popular, porque Amalia Molina posee el arte sin igual de interpretar las canciones andaluzas, poniendo en ellas todo el sabor castilés que requieren y limpiándolas con delicadeza exquisita del dejo un poco grosero que suelen tener.

Y además canta con gusto insuperable y dá á sus canciones una riqueza de sentimiento que encanta.

Y es, para completar su figura artística, una mujercita fina, graciosa, lindísima y de una elegancia natural, mezcla de desgaire popular y de empaque señoril, que recuerda la de aquellas majas de Goya que parecen duquesas disfrazadas de mozas de barrio.

Esta noche, el debut de Amalia Molina será en el Salón Pradera un acontecimiento. Anoche se habían vendido ya muchas butacas y palcos para la sección de las siete y para la noble de última hora.

Para la presentación de la gentil cantatriz, se estrenará una bellísima decoración pintada por el notable escenógrafo señor Torrebadella.

II. 45. «EN EL SALÓN PRADERA. Amalia Molina». *El Norte de Castilla*, 02/11/1910.

En el recién estrenado Salón Pradera hace su aparición esta eminente artista, en una estancia de un mes en la que actuó diariamente obteniendo un éxito tras otro, que dejaron tras de sí un incondicional cariño por parte del público vallisoletano. Tal fue así que al año siguiente vuelve a aparecer en la cartelera del «Teatro del Campo», en esta ocasión desde mediados de septiembre hasta el 5 de noviembre con decorados

²³⁰ Véanse págs. 55 y 95 *supra*.

realizados en esta ocasión por el celeberrimo pintor teatral Muriel, que utilizaba para contextualizar el nuevo repertorio mucho más amplio que incluía obras de cada provincia «[...] canta, además de sus aires andaluces, jotas aragonesas y valencianas, chotis, hasta sardanas, todo ello con su gracioso ceceo andaluz»²³¹.

Salón Pradera

Amalia Molina apareció anoche de nuevo ante nuestro público.

Viene más linda, más artista, más delicadamente sugestiva que nunca. Está muy bien de voz; y derrocha el tesoro musical de su garganta, en las clásicas canciones andaluzas—á las que dá un encanto de exquisita poesía, de que ella nada más tiene el artístico secreto—y en bellísimas composiciones escritas para ella por notables músicos y que son dechado de casticismo, gracia y sentimiento.

En unas y otras despertó la gentil cantatriz el caluroso entusiasmo del público. Amén de las granadinas y las marlanas, y todo el repertorio clásico, cantó Amalia Molina con arte sumo, una bellísima canción moruna «Fátima», el «Tango del le-re-lé», que en Madrid ha hecho popular, «El pregón de las aceitunas», que es delicioso, y otras muchas novedades más, siendo cada una motivo de que la concurrencia ovacionase á la encantadora artista.

Lució ésta una serie de trajes y pañolones de Manila deslumbradora. No cabe más elegancia, ni más riqueza, ni más arte: el de zingara es admirable, precioso el de manola... Y vestida de mozuelo andaluz, vendedor de aceitunas, está monísima la graciosa cantatriz.

El decorado de Muriel es verdaderamente suntuoso.

Fué, en fin, el debut de Amalia Molina una fiesta brillantísima. El teatro estaba, en las dos funciones, atestado, y en butacas y palcos vimos á innumerables damas de lo más distinguido de la buena sociedad.

Il. 46. «LA FERIA DE SEPTIEMBRE. Los teatros. Salón Pradera». *El Norte de Castilla*, 15/09/1911.

Por su parte, las Hermanas Castilla llegan al Salón Pradera el 11 de enero de 1911 y son presentadas como «notabilísimas musicales Hermanas Castilla; artistas que á su grandísimo mérito artístico, unen la belleza, la elegancia y la distinción»²³². En cuanto al repertorio que interpretaron solo se hace referencia en una ocasión a que ejecutan obras de autores españoles, de Schubert, Gounod y autores austriacos. El programa es estilísticamente muy variado con piezas de aires castizos muy del gusto de la época junto con otras conocidas de autores consagrados y muy probablemente las de procedencia «austriaca» se tratasen de arreglos de números de operetas que poco a poco iban llegando a los escenarios españoles. No es la única vez en que se aprecia este transvase de obras de un género de espectáculo a otro, pues de la mandolinista Remedios Sanchís, la cual debuta el 22 de enero de 1912 en el Salón Pradera, se sabe

²³¹ Máximo Díaz de Quijano, *Tonadilleras y cupletistas: historia del cuplé* (Madrid: Cultura clásica y moderna, 1960), 41.

²³² «TEATRALERÍAS», *El Norte de Castilla*, 11/01/1911.

que interpretaba *Fantasia de El conde de Luxemburgo*, cuya opereta homónima llevaba escenificándose casi a diario en Valladolid desde el 28 de noviembre de 1910.

La hermosa Remedios Sanchis, elegantísima, ejecutó en la mandolina difíciles partituras, entre ellas la fantasía de *El conde de Luxemburgo*, que cada día es más aplaudida.

II. 47. «Noticias». *El Norte de Castilla*, 06/02/1911.

Tras Pilar Oliver, que actúa en ese mismo salón desde el 29 de enero hasta el 9 de febrero, y deñeita a la concurrencia con coplas andaluzas, el 28 de mayo llega Mary Jollette a los escenarios vallisoletanos, quien es presentada como «cantante cosmopolita», es decir, interpretaría obras de procedencia extranjera.

El debut de la gentil cantante *Mary Jollette*, constituyó un éxito para ésta. De voz fresca, bien timbrada y dicción clara y correctísima, pone esta bella artista en sus canciones una distinción especial, muy del agrado del público selecto que la aplaudió.

II. 48. «Noticias. NOTAS TEATRALES». *El Norte de Castilla*, 29/05/1911.

No obstante, el éxito de esta artista es eclipsado por el número que lleva a cabo el Dueto Canela, integrado por Paz García y *el Canela*, de quienes se llega a decir que constituyen la actuación más sobresaliente, aparte de Amalia Molina, del Salón Pradera. A ella se la describe como todo un portento vocal: «La voz de ella, por su extensión y agradabilísimo timbre, para sí la querrían muchas primeras tiples de zarzuela», y a él como un gran actor cuya «vis cómica y gracia de él, merece igualmente ser envidiada por muchos que como primeros actores figuran también en nuestros teatros»²³³.

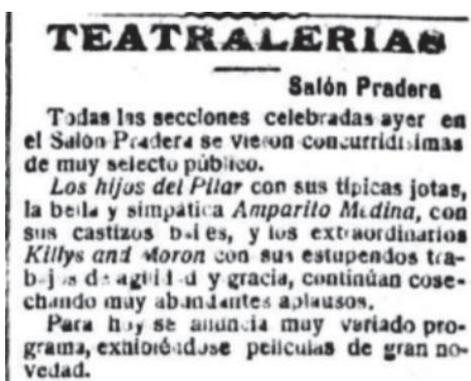
Matilde de Aragón es otra cupletista que debutó en ese salón en julio del mismo de una forma un poco accidentada, ya que los nervios debieron jugarle alguna mala pasada: «En la sección de las ocho, hizo su debut Matilde de Aragón, bella y elegante cupletista, a quien el público dispensó benévola acogida, que será aún más favorable cuando en actuaciones sucesivas actúe la gentil artista libre del miedo -natural en un debut- que anoche la dominaba».²³⁴ Ya en enero de 1912 hizo su presentación la bella Zelima, que estuvo actuando desde noviembre de 1911 en el salón del Campo Grande. El 7 de enero del año siguiente, en una velada que se celebró en la Sociedad de Declamación Pérez Galdós a beneficio del actor vallisoletano Emilio González, la

²³³ «Noticias. NOTAS TEATRALES», *El Norte de Castilla*, 31/05/1911.

²³⁴ «TEATRALERÍAS. Salón Pradera», *El Norte de Castilla*, 09/07/1911.

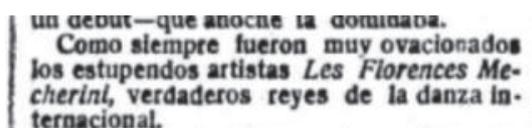
cupletista cantó algunas piezas acompañada del maestro Zamora, tras interpretarse el drama *Juan José*²³⁵.

Entre las bailarinas destacaron algunas como Ideal Gloria en noviembre de 1910 sobre el escenario del Cinematógrafo Novelty, donde llamó poderosamente la atención por su espectáculo con danzas orientales. El 7 de enero de 1911 en el Pradera debutó Carmen la Africanita (bailarina), otra de las artistas más sobresalientes que estaba cosechando grandes éxitos por cuantos teatros visitaba por la geografía española, y que volvió en noviembre de ese mismo año. Isabel Espinosa actuó en el Salón Novelty durante el mes de febrero de 1911 y era conocida como la «reina del bolero» a quien siguieron Amparito Medina durante mayo del mismo año en el Salón Pradera, donde ejecutaba sus bailes castizos, y la «notable bailarina» La Napolitana en julio.



II. 49. «TEATRALERIAS. Salón Pradera». *El Norte de Castilla*, 07/05/1911.

Hasta el momento, los performers de los que se ha hablado eran aquellos que actuaban en solitario o en parejas, sin embargo también en formato de grupo hubo quienes destacaron. Ese es el caso de Los hijos del Pilar, conjunto integrado por cantantes e instrumentistas cuyos trabajos estaban dedicados a interpretar y cantar jotas en el Salón Pradera a lo largo de mayo de 1911. Dos meses más tarde llegaban a la cartelera del mismo salón Les Florences Mecherini con sus bailes internacionales que tanto gustaban al público, y en agosto el grupo de danzas y cantos llamados los Valencia.



II. 50. «TEATRALERIAS. Salón Pradera». *El Norte de Castilla*, 09/07/1911.

²³⁵ Obra de teatro en tres actos de Joaquín Dicenta, fue estrenada el 29 de octubre de 1895 en el Teatro de la Comedia de Madrid.

Por último, cabe hacer una pequeña reflexión sobre el proceso mediante el cual se constituye el repertorio de las cupletistas que, como el lector habrá podido suponer, debía ser bastante prolijo y heterogéneo. Pese a lo prácticamente inexistente de la información acerca de los cuplés que estas artistas cantaban, sí se sabe que una parte importante estaría constituida por piezas extraídas de títulos pertenecientes al género chico más sicalíptico, operetas y revistas. En algunas críticas a obras estrenadas en Valladolid, como *La corte de Faraón*, se dice que «un intermedio, el garrotín y los cuplés—estos muy especialmente—son lo mejor de la música: ya la popularidad había consagrado estos números. ¿Quién no les sabe y les tararea a cada paso?»²³⁶. Estas palabras son la prueba de que los números más sobresalientes de estas obras en seguida eran extendidos como la pólvora por toda España en forma de espectáculos de variedades, con lo que además de formar parte del bagaje musical de unas intérpretes, que los difundían y popularizaban, consiguiendo que el estreno de los títulos -ya conocidos por su cuplés previamente- generase un alto grado de expectación. En cuanto a «lo sicalíptico» de algunas obras y números procede mencionar títulos como *La carne flaca*²³⁷ o *Las bribonas*²³⁸ de evidente carácter erótico, ejemplos reseñables de esa invasión de lo ínfimo dentro del género chico que utilizaba siempre como señuelo el elemento femenino y sobre todo su cuerpo, considerablemente explotado por autores, directores de compañías y los propios artistas²³⁹.

Ya se había apuntado antes el alto grado de sicalipsis que poseía el género ínfimo y del que se valió el cuplé, en el cual entraban en juego voz, decorados, vestuario, gestualidad y físico. Aunque todos estos elementos formaban parte del mismo entramado espectacular no todos ellos poseían igual importancia para lograr el éxito, es decir, era posible mantenerse en las tablas aún careciendo de talento musical si se lograba suplir este con el resto de ingredientes, lo que denota un predominio de la visualidad, de los componentes plásticos y kinésicos, así como del efectismo escénico que no hace sino continuar la línea de transformación de lo canónico preceptivo (que afectaba tanto a la substancia espectacular cuanto al patrón receptivo factual) ya iniciada a finales del siglo anterior²⁴⁰.

²³⁶ X. Y. Z. «Los teatros. Lope de Vega», *El Norte de Castilla*, 08/10/1910.

²³⁷ Humorada lírica de Carlos Arniches, Jackson Veyán y el compositor Vicente Lleó.

²³⁸ Zarzuela de Antonio Martínez Viérgol y Rafael Calleja Gómez.

²³⁹ Véase pág. 50 *supra*.

²⁴⁰ Rivera, «El hecho escénico en Valladolid...», 377-378.

A pesar de haber casos conocidos como el de Amalia Molina que explotó como nadie los decorados y la indumentaria en sus espectáculos, en buena parte de las ocasiones es la exhibición del cuerpo femenino -con más o menos sutileza- el recurso de atracción más empleado.

VI. CONCLUSIONES

En el examen exhaustivo de *El Norte de Castilla* la búsqueda y localización de las informaciones han permitido el cumplimiento del objetivo principal de este trabajo, consistente en ofrecer una visión a un tiempo global y pormenorizada del ambiente musical vallisoletano entre 1910 y 1912 a través del mencionado periódico, para lo cual ha sido necesario alcanzar los objetivos secundarios resumibles en la realización de la lectura e interpretación de los datos escrutados y la elaboración de una cartelera de espectáculos escénico-musicales y tablas temáticas con la información relativa a recitales y conciertos y espectáculos de varietés. La cifra de fichas creadas para la plasmación de datos hemerográficos con referencias escénico-musicales, que continúa la labor iniciada en el TFG, ha ascendido a 3.111 asientos relativos al periodo de dos años en los que se centra esta investigación (de 1910 a 1912).

Lo amplio del objeto de estudio ha permitido corroborar lo que una de las conclusiones del TFG adelantaba de forma somera en lo referente a la prolija actividad artística y cultural existente en Valladolid. Se trata de una ciudad de provincias con un amplio abanico de posibilidades de ocio y consumo cultural en teatros, cinematógrafos, salones, cafés, círculos, asociaciones y en la misma calle.

En cuanto a los géneros lírico-dramáticos, sin perder de vista la diversidad de denominaciones que reciben, los más habituales son los de carácter cómico/bufo, entre los que cabe destacar -tanto por el número de obras, como por la repercusión que ello tiene en prensa- los que, además, son de carácter sicalíptico. También cabe mencionar lo excepcional que resulta la presentación de un estreno absoluto de la obra *Aquí y en Valladolid*, ya que lo habitual es que las compañías trajesen su repertorio elegido según hubiesen triunfado en Madrid. Resulta significativa la presencia de operetas extranjeras tanto en versión original como adaptadas textual y musicalmente, y la creciente aparición de operetas de factura española con compañías dedicadas *ex profeso* a este género. También destaca la episódica presencia de ópera con seis títulos distintos y opera cómica en versiones italianas.

Acerca de las cuestiones que derivan de la interacción social en el proceso espectacular y la recepción del público, procede señalar la relevancia que dichas referencias adquieren en este trabajo para el desarrollo de un discurso dialógico entre el reflejo de la dimensión artística y la social, escudriñando los procesos de intercambio entre representación, auditorio y crítico. En este sentido ha quedado de manifiesto la hegemonía de parámetros extra-artísticos que, desde presupuestos empresariales, condicionaban en buena medida la oferta y el consumo musical de la ciudad. Un

consumo cultural abiertamente identificado con el ocio (o mejor los ocios de las diversas capas sociales) que mediatiza la imbricada red de interrelaciones entre los diversos agentes involucrados en el hecho musical vallisoletano, de suerte que las estrategias comerciales y los públicos potenciales no sólo están íntimamente ligados entre sí, sino que resultan completamente interdependientes.

En el ámbito de los recitales y conciertos destaca la presencia anual de agrupaciones tan reputadas a nivel nacional como lo son la Orquesta Sinfónica de Madrid y el Cuarteto «Francés». Así mismo, la considerable frecuencia con la que se celebran conciertos en espacios menores de asociaciones culturales da buena cuenta de la avidez espectacular del Valladolid de esa época a través de los cuales es posible reconstruir la difusión y recepción de compositores e intérpretes tanto de primer nivel como de aficionados y estudiantes, y poner de manifiesto la actividad musical que se desarrollaba en las bandas, tunas, rondallas y orfeones de la ciudad.

La red de artistas de varietés con espectáculos musicales era considerablemente amplia con cupletistas de primer orden cuyas actuaciones constituían verdaderos acontecimientos locales, en los que se daba a conocer un repertorio que incluía tanto el género canción (regionalista española, italiana y francesa), como piezas extraídas de títulos lírico-dramáticos que pervivieron a lo largo de los años como cuplés independientes.

Demostrada la prodigalidad de las manifestaciones musicales en la ciudad es reseñable la ratificación de un interesante entramado de artistas locales que desarrollan sus carreras tanto en la ciudad como en otras localidades de España y el extranjero, así como la asiduidad con la que, en el caso de las compañías lírico-dramáticas, entraban a formar parte de estas como colaboradores esporádicos como estrategia empresarial de reclamo para con el auditorio.

En conclusión, se puede afirmar la pertinencia de los estudios hemerográficos como medio de elaboración de un discurso coherente y completo sobre el ambiente musical del Valladolid de esos años, a través de un amplia gama de posibilidades analíticas en las que entra en juego el carácter interdisciplinar del proceso escénico.

Este trabajo constituye una continuación y ampliación de mi TFG, aunque también un punto de partida para investigaciones futuras en ciclos posteriores, pues aunque ha sido posible revelar una visión más o menos completa del ambiente musical, el ámbito cronológico podría ser ampliado y el objeto de estudio comprender aquellos aspectos que en esta investigación se ha optado por dejar al margen.

VII. ANEXOS

