Associació Valenciana Musicologia

La música y la transformación de la industria del espectáculo durante el periodo 1933-1935 en Valencia

Eduardo Arnau Grau
Pablo Ramos Ramos

Resum

La vida laboral dels músics durant la Segona República va estar marcada per una inestabilitat creixent derivada d'un canvi de model en la indústria de l'espectacle. La imparable expansió del cine sonor -que va començar a principis de la dècada de 1930- va portar, primer, a la desaparició dels músics que amenitzaven les sessions mudes i, després, a la conversió de molts teatres en cines. No obstant, diferents empresaris teatrals plantejaren tornar, durant la temporada 1934/1935, als espectacles escènics amb la finalitat de diversificar l'oferta cultural i ser més competitius.

Resumen

La vida laboral de los músicos durante la Segunda República estuvo marcada por una inestabilidad creciente derivada de un cambio de modelo en la industria del espectáculo. La imparable expansión del cine sonoro –que comenzó a principios de la década de 1930– llevó, primero, a la desaparición de los músicos que amenizaban las sesiones mudas y, después, a la conversión de muchos teatros en cines. Sin embargo, varios empresarios teatrales plantearon volver, durante la temporada 1934/1935, a los espectáculos escénicos con el fin de diversificar la oferta cultural y ser más competitivos.

Abstract

During the Second Spanish Republic (1931-1936) professional musicians plunged into a highly unstable context prompted by the radical transformation of show business. The unstoppable pace of sound-on-film throughout the 1930s led to the extinction of live music in cinemas in the first place, and then to the transformation of several theaters into cinemas. However bythe 1934/1935 season –and in a last attempt to change this discouraging music business outlook– many impresarios tried to urge the comeback of performing arts (theater and music genres). Their attempt to diversify the city's cultural offer and to become more competitive generated a renewed need for musicians and offered a temporary lifeline to the musical community.

1. LOS MÚSICOS PROFESIONALES EN LA VALENCIA REPUBLICANA

La Segunda República fue una época de grandes cambios para los músicos profesionales en España. La renovación de los modelos culturales -impulsada principalmente por la expansión del cine sonoro- y la creciente falta de apoyo institucional -derivada de las crisis económicas surgidas a raíz del octubre negro de 1929- fueron mermando poco a poco las oportunidades laborales del colectivo.

Valencia ofrecía en esa época una vida musical atractiva. Sin embargo, solo contaba con una formación profesional estable, la Banda Municipal, la cual, eso sí, ofrecía unas condiciones dignas de trabajo a sus componentes. Salvador Astruells afirma que los profesores de la Banda Municipal estaban mejor remunerados que cualquier trabajador industrial o agrícola (2003:104).

Hay que destacar que esta agrupación profesional no hubiese sido posible sin el caldo de cultivo que supuso el asociacionismo valenciano, especialmente las bandas de música y sus precedentes: los ateneos y círculos recreativos. Dichas entidades amateurs, además de promover una gran cantidad de actividades musicales y teatrales, crearon un público ávido de cultura, ya no solo en la capital sino también en poblaciones más pequeñas (Arnau y Gomis, 2010).

El Conservatorio, por su parte, también contribuyó enormemente al desarrollo de la cultura valenciana. Este daba empleo a las grandes figuras musicales de la época, las cuales ocupaban además puestos relevantes en formaciones como la Orquesta Sinfónica, la Orquesta de Cambra, el OrfeóValencià o la propia Banda Municipal. Dicha realidad hacía que el resto de músicos lo tuviera difícil, viéndose abocados a compaginar actuaciones en orquestas de teatro, con trabajos en cines, cabarets y music-hall, más alguna clase particular, amén de bolos ocasionales en bodas o funerales. De ahí que el contexto de la música culta estuviera totalmente entrelazo con aquel de la música ligera (Bueno Camejo, 1997:23).

La dureza del trabajo era innegable; así lo aseguraba el gerente del Teatro Apolo en 1934, Salvador Pordomingo: «hay que proteger a esa clase tan castigada de los profesores de orquesta, hundidos en la angustia más terrible en estos días de cine sonoro, de discos gramofónicos y de radios»1.

La aparición del cine sonoro había supuesto un duro varapalo para los músicos que amenizaban las sesiones mudas. No obstante, como señala José Ferriz en sus memorias, muchos de ellos todavía tocaban en pases sonoros hacia 1934, de ahí que el cine y el teatro lírico dieran empleo a casi todos los músicos de la Asociación Benéfica y Montepío de Profesores Músicos de Valencia (2004:47). La lógica búsqueda de una rentabilidad en taquilla por parte de los empresarios, sumado al avance de otros espectáculos como los toros y el fútbol (Peiró Barco, 2007:161), harían cambiar esta situación.

La paulatina degradación de las condiciones laborales del colectivo llevó a diversas protestas y paros durante los años previos a la Guerra Civil. En junio de 1934 se produjo una huelga nacional con el objetivo de mantener a las orquestas en los cines, cosa que ya no resultaba rentable. La propuesta de los músicos valencianos2, aunque esta se llevó a cabo primero en Sevilla, consistía en cobrar diez céntimos extra por entrada en todos los espectáculos musicales: zarzuela, ópera, revista, etc. La medida fue aceptada por el público aunque no se generalizó en toda España. Dicho acuerdo no fue más que un parche momentáneo, ya que en enero de 1935 se realizó un nuevo paro por los mismos motivos: «los profesores músicos se encuentran imposibilitados de actuar, merced a la adopción de los aparatos mecánicos, los cuales, sobre falsear el arte, ofrecen un obstáculo enorme a la vida de los profesionales».3

La Asamblea de Profesores Músicos, que se inauguró en Valencia el 17 de ese mismo mes, intentó solucionar el problema contando con la «atención de las autoridades»4, pero a falta de soluciones reales y de un acuerdo claro, las condiciones laborales de los músicos quedaron a merced de los intereses empresariales.

El empresario, por su parte, hacía lo que buenamente podía para que salieran las cuentas. El séptimo arte atraía a un espectro de público mayor y comenzaba a tener un papel protagonista en la industria del entretenimiento, hecho que preocupaba enormemente a los productores teatrales. El dramaturgo Ángel Lázaro analizaba la situación en *El Mercantil Valenciano*:

No es que la gente carezca de dinero para gastárselo en el teatro, no; los cines llenan de público en cuanto aparece la película que interesa. Hemos de buscar por otra parte las causas de que al teatro le falte esa masa compacta de espectadores capaz de sostener un día y otro, durante toda la semana, y con dos funciones diarias, el espectáculo teatral.5

En este sentido, las producciones de teatro y zarzuela intentaban buscar el equilibrio entre el público potencial, el precio de las entradas y el número óptimo de sesiones para rentabilizar el montaje.

Sin embargo, muchas veces había que ir más allá e intentar llamar la atención de los espectadores. Las sesiones populares servían como reclamo y ayudaban a rentabilizar una producción cuando esta empezaba a perder público. El Teatro Principal, por ejemplo, ofrecía en su «gran semana popular», en enero de 1935 6, butacas a 1,50 pesetas por un espectáculo cómico, cuando generalmente las entradas podían estar entre 3 y 4 pesetas. También el NostreTeatre realizaba matinés llamadas *dilluns democrátics* en las que se podía presenciar una sesión doble de teatro por el módico precio de 1 peseta en butaca y 0,40 en general.

En esta guerra de precios, la zarzuela seguía siendo el espectáculo más caro. Las entradas para dicho género se situaban por encima de las 2 pesetas, ya que había que pagar a músicos, cantantes y decorado. El precio de la butaca no dependía tanto del teatro en sí como de la compañía que producía el espectáculo, de ahí que las producciones de proyección nacional fueran más caras. Por ejemplo, los precios de las funciones que realizó la Compañía Lírica del Teatro Calderón de Madrid en el Teatro Apolo en 1934 eran de: 5 pesetas en palco platea y principal, 4 pesetas en patio y 3 pesetas en delantera patio.7 El espectáculo contó con el conocidísimo tenor Miguel Fleta en dos de las ocho funciones programadas, en las que se disparó el precio de la entrada: 12 pesetas en palco platea, 5 en palco principal y 4 en delantera patio. El teatro intentó ajustar el número de funciones de Fleta al público potencial que podía asistir, lo cual dio un muy buen resultado según la prensa.8

Ocasionalmente, se podían encontrar entradas de producciones de zarzuela sorprendentemente baratas. El Teatro Moulin Rouge, por ejemplo, ofrecía en marzo de 1934 una sesión doble, *El Barquillero* y *La del Soto del Parral*9, en la que la entrada costaba 1 peseta, precio seguramente acorde a la calidad de la producción.

2. LA AMENAZA DEL CINE SONORO

A lo largo de la Segunda República, muchas salas convirtieron al cine en el núcleo de su programación, algunas otras combinaron el séptimo arte con actuaciones ocasionales de zarzuela, variedades o teatro, mientras que una minoría optó por ofrecer únicamente teatro y lírica.

Hasta la temporada 1933/1934, Valencia contaba con una gran cantidad de teatros que proyectaban cine: Ruzafa, Eslava, Alkázar, Nostre Teatre, Casa de los Obreros, Olympia, Capitol, Suizo, Lírico, Tyris, Avenida, Gran Teatro, Metropol, Popular Cinema, Cinema Goya, Valencia Cinema, Actualidades Film, Condal y Doré. Aunque estos eran los más importantes, lo suficiente como para poder anunciarse en prensa, había otras salas más modestas que tenían una repercusión mínima en los periódicos.

Con la expansión del cine sonoro, los músicos que amenizaban las películas comenzaron a ser prescindibles. Sin embargo, la presión de este colectivo consiguió que la música en directo permaneciese en algunas salas, con actuaciones en los intermedios o ambientación de algunas cintas documentales. El director de orquesta José Feriz relataba en sus memorias que los cines de estreno proyectaban dos sesiones: la continua, que se prolongaba durante toda la tarde, y la numerada, que empezaba a las diez de la noche. En esta última un sexteto –dos violines, viola, violoncelo, contrabajo y piano– se encargaba de la ambientación musical. Los locales de reestreno, sin embargo, solo podían permitirse un tríoy algunos cines, principalmente los de extrarradio, tenían que conformarse con un pianista (2004:47).

A pesar de los enormes esfuerzos que se realizaron para prolongar esta situación, la poca rentabilidad que suponía para al empresario la presencia de músicos en los cines fue acelerando la progresiva desaparición de esta modalidad artística.

No obstante, la llegada del cine sonoro posibilitó una nueva forma de disfrutar de la música: las películas musicales. Como afirma Sánchez Vidal (1999:584) una de las características más destacables de la cartelera republicana fue el auge de los musicales y bailables, que conocieron un éxito sin precedentes. Por su parte, la industria cinematográfica nacional supo aprovechar bien esta situación. Así, la Compañía Industrial Film Española S.A. -CIFESA-, fundada en 1932, dio un impulso importante al género con títulos como *Nobleza Baturra* -1935- y *Morena Clara* -1936-, ambas dirigidas por Florián Rey y protagonizadas por la gran estrella de la época, Imperio Argentina.

3. LA BÚSQUEDA DE UN MODELO EMPREARIAL RENTABLE PARA LAS ARTES ESCÉNICAS

Como ya hemos dicho, la década de 1930 fue un periodo de cambios profundos en el modelo de gestión de la industria del espectáculo, siendo el más importante de ellos la conversión de muchos teatros en cines. Sin embargo, en los años inmediatos a la Guerra, el número salas dedicadas al nuevo medio había crecido tanto que muchos empresarios apostarían por el retorno a una cartelera escénica variada, en la que los espectáculos musicales serían determinantes.

En la ciudad de Alicante se produjo una problemática similar durante esa década. Como afirma Lloret i Esquerdo (1998:196), la agresividad con la que competían los diferentes cines obligó a los empresarios a abaratar los precios y a diversificar la oferta. Así, durante el decenio 1926-1936, se trató de paliar la pérdida de público con el aumento de los espectáculos musicales –en los que se incluían conciertos– y con la incorporación del teatro en valenciano, todo ello en un ambiente dominado por la expansión del cine sonoro.

Los principales coliseos valencianos, que pasamos a analizar a continuación, buscaron fórmulas con las que equilibrar el coste de las producciones con el número potencial de público que podía asistir. Así, durante el segundo bienio republicano, muchos de ellos encontraron modelos artísticos que, además de rentabilizar la cartelera, pasaron a ser su seña de identidad; el ejemplo más palmario es el del Teatro Ruzafa con el género de la revista.

Teatro Apolo

El Teatro Apolo, inaugurado como teatro en 1876 y situado en la Calle Don Juan de Austria, se convirtió en cine en la década de 1920. Sin embargo, a partir de la temporada 1934/1935, el Cine Apolo retomó su nombre original y volvió a programar espectáculos escénicos.

El cambio en la gestión que se produjo durante esa temporada, la empresa *Los Cuatro* tomaría las riendas de la entidad en junio de 1934, propició la vuelta, entre otros espectáculos, de la zarzuela. Salvador Pordomingo, director de la empresa gestora, afirmaba al inicio de la temporada: «los cines son lo que son y los teatros vuelven a resurgir, que hay público para todo».10

El comienzo de la temporada 1934/1935 fue toda una declaración de intenciones por parte de la nueva dirección: los hermanos dominicanos Eduardo y Elena Brito estrenaron, bajo la dirección de Leopoldo Gil y Ortiz de Zárate, la zarzuela cubana *La virgen morena*. Esa temporada, además, se pudieron ver revistas como *Peccata mundi*, *Peteta* o *Los insaciables* y zarzuelas de los maestros Sorozábal, Guerrero o Vives.

Pero si de captar público era de lo que se trataba, había un nombre que el Teatro Apolo no podía pasar por alto. El maestro Serrano había sido requerido al final de la temporada anterior para componer una zarzuela. Sin embargo, *La última bruja*, con libreto de Maximiliano Thous, se resistía a ver la luz. Este hecho ponía muy nerviosos a los encargados del teatro ya que, como aseguraba el crítico Caireles en el diario *Las Provincias*: «el estreno de una obra de Serrano es asegurar la eficacia de un reconstituyente contra la anemia de la taquilla. Es la realidad de varias temporadas espléndidas».11

La vuelta de las artes escénicas al Apolo conllevó apuestas aún más arriesgadas, como la contratación de compañías internacionales. Las pocas funciones que ofrecían los artistas extranjeros debían de ser rentables, así que su anuncio en prensa se hacía más notorio. Un buen ejemplo de ello es el espectáculo que, en octubre de 1934, ofreció la compañía de variedades de Harry Flemming. Este mezclaba fox-trots con números de blues, flamenco y acróbatas, estando amenizado por la Blue Birds Radio Orchestra, dirigida por el propio Flemming.12

Esta apuesta por la diversificación de la cartelera y por el repertorio lírico estuvo acompañada de una adecuación de los precios al bolsillo del espectador, ya que tales espectáculos encarecían normalmente las entradas. El Teatro Apolo optó además por las *matinés* a precios reducidos como forma de promoción. Por ejemplo, a finales de noviembre de 1934 se ofrecieron varias funciones de la compañía de Eduardo Brito a un precio de dos pesetas y media13, lo cual era bastante asequible para la época.

Por su parte, los músicos acogieron con esperanza esta diversificación de la cartelera, ya que conllevaba más ofertas de trabajo. Eso sí, para las producciones de gran calidad la competencia era enorme y encontrar un puesto en la orquesta del Teatro Apolo era difícil dada la enorme cantidad de músicos que se presentaban a las audiciones. El director de orquesta –y entonces violinista– José Ferriz cuenta en sus memorias que los músicos del teatro Apolo estaban pendientes de un hilo ya que los aspirantes de la orquesta eran cada vez más numerosos (1994:56).

Nostre Teatre

En un principio, el Nostre Teatre tenía como principal objetivo el desarrollo de las artes escénicas en valenciano. Tal como afirma Antonio Arias, esta sala «trató de llenar el hueco dejado por el Alkázar en 1932 por falta de público para las representaciones y actuaciones en valenciano, compartiendo ese espacio con el teatro Novedades» (1999:100).

Aunque la labor divulgativa de la institución se articulara principalmente en torno al teatro, la música también servía a este fin. La organización de conciertos de temática valenciana y de corte regionalista fue habitual durante los primeros años de la década de 1930. En este sentido, la música coral simbolizaba a la perfección la unión de un pueblo a través de la lengua que, en lo cultural, se veía amenazada por la prevalencia del castellano, hecho fácilmente constatable si observamos el idioma predominante en las zarzuelas y obras de teatro de autores valencianos. En febrero de 1934, por ejemplo, se organizó un concierto de «folklore vernáculo» a cargo de la Coral Normalista14 y la Orquesta Valenciana de Cámara bajo la dirección de los maestros Aldás y Gil, donde se pudo escuchar música de Manuel Palau, Vicente Asencio, Salvador Giner o Francisco Cuesta, entre otros.15

Durante los años anteriores a la Guerra Civil, los directivos del NostreTeatre vieron la necesidad de adaptarse a los cambios de modelo que se estaban produciendo en las carteleras valencianas, aunque ello significara abandonar la seña de identidad de la institución: el teatro en valenciano. Esta adaptación al gusto del público se concretó, durante la temporada 1934/1935, en el cambio de nombre del teatro. El diario *Las Provincias* recogía la noticia el8 de abril de 1935: «sabiendo la honda admiración que Valencia siente por su hijo predilecto […] no es extraño que la noticia de que Nostre Teatre va a rendir culto al ilustre maestro llamándose en lo sucesivo Teatro Serrano, haya producido en la ciudad verdadera alegría».16

Sin lugar a dudas, más que a un acto de sincera admiración hacia el autor, la maniobra respondía a un deseo de atraer a más público mediante el reclamo de la zarzuela. La sesión inaugural del rebautizado Teatro Serrano fue, igual que la del Teatro Apolo, otra declaración de intenciones: el propio maestro Serrano dirigió a Anita Barbarroja y a Vicente Simón, acompañados de las masas corales de la Sociedad el Micalet, en *La canción del olvido* y *La dolorosa*.

En esta vuelta al repertorio de zarzuela, sin embargo, el teatro Serrano no descuidó su atención a los autores valencianos, el mejor ejemplo de ello fue el reestreno, en abril de 1935, de *El ruiseñor de la huerta* de Leopoldo Magenti. La *première* de la obra había tenido lugar en Madrid en 1929 y desde entonces no se había vuelto a interpretar.17

Teatro Principal

El Teatro Principal era propiedad de la Diputación, aunque su dirección era cedida a un empresario que se encargaba de explotarlo como si se tratara de una compañía privada. Esta institución fue el buque insignia del teatro valenciano durante la Segunda República y la calidad de sus espectáculos era superior a la media; la prensa así lo reconocía:

La vida ciudadana precisa que haya teatros de muchas clases; se puede prescindir de bastantes de ellos, pero debe de haber siempre un coliseo donde el arte más depurado, de mayor elevación artística, tenga su refugio, para que la alta costura sea ofrecida a las gentes con toda pureza. Teatros de esta suerte deberían, además, estar subvencionados, como en todo el mundo sucede, así, ni faltaría la ópera, ni podrían escasear temporadas dramáticas de alto valor.18

A pesar de la calidad de los montajes que se presentaban, la falta de un apoyo financiero sólido por parte de las autoridades hacía imposible, entre otras cosas, una temporada regular de ópera.

El Teatro Principal ofreció la última temporada operística estable en 1929. Durante la Segunda República el género lírico por antonomasia desaparecería de las carteleras valencianas casi por completo (Galbis, 2002:655). Solo aparecería algún título de forma aislada, como una representación de *La Traviata* el 5 de abril de 1935, que en realidad no fue una producción operística *estricto sensu* sino un acto benéfico para la Asociación Valenciana de Caridad. La única oportunidad de disfrutar de este género en Valencia serían los festivales de verano que se celebraban en los Jardines de Viveros.

La dificultad de programar óperas jugó a favor del género nacional. La zarzuela, cuyas producciones eran más baratas y captaban más público, se hizo un hueco importante en el teatro Principal. Hay que destacar que en la temporada 1933/1934 no se representaron zarzuelas hasta el 9 de mayo, día en el que se inauguró la temporada lírica con la obra *Gondolera*, del maestro Balaguer.19 Sin embargo, durante el curso 1934/1935 la dirección del teatro intentó hacer una programación más homogénea, repartiendo las representaciones de zarzuela durante todo el año.

La opereta, por su parte, también tuvo su cuota en la programación del Teatro Principal. En el inicio de la temporada 1934/1935 pudo verse el debut de la Compañía de Operetas Vienesas que, con el tenor Tino Folgar y el actor alemán George Urban, representaron *El primo de las Indias*, de Hallen y Kunneke. De carácter cómico, esta obra ejemplificaba a la perfección la necesidad que tenían los empresarios de programar títulos que unieran elegancia y distracción, tanto es así que en las primeras funciones de la obra se registró un lleno absoluto del teatro.20

También es importante destacar que el Principal fue el único teatro que ofreció, durante la Segunda República, espectáculos de danza de calidad. La naturaleza de estos fue muy diversa: desde actuaciones de baile de carácter popular y nacional, como por ejemplo los recitales de Antonia Merced, «La Argentina», en enero de 1934[21], hasta grandes ballets extranjeros, como las dos sesiones organizadas por la Filarmónica y protagonizadas por los Ballets Rusos de Montecarlo, que cosecharon un éxito absoluto de público.22

La citada filarmónica, además de ayudar al desarrollo de la danza en Valencia, convirtió al Teatro Principal en escenario natural de la música *culta*. Aunque normalmente esta asociación presentaba conciertos de cámara y actuaciones de la Orquesta Sinfónica, también posibilitó la aparición de grandes formaciones de fuera de nuestra ciudad, como la Orquesta Sinfónica de Madrid o la Orquesta Lamoreaux de París.

En los años previos a la Guerra Civil , la Sociedad Filarmónica perdió un gran número de socios, debido, según su Junta de Gobierno, a «la crisis económica y a la inestabilidad política y social de carácter mundial» (Sapena, 2007:467). Aun así, durante la Segunda República se consiguió traer a las tablas del Principal a músicos tan destacados como Elly Ney -1931-, Zino Francescatti -1931-, Jacques Thibaud -1932 y 1936-, Claudio Arrau -1933-, Arthur Rubinstein -1933-, Fritz Kreissler -1934-, Alfred Cortot -1934-, Misha Elman -1934-, Gregor Piatigorsky -1934-, Wanda Landowska -1936- o Nathan Milstein -1936-.

La actuación de figuras internacionales generaba una gran expectación entre el público e hizo del teatro Principal una referencia a nivel nacional, aunque el mérito de la contratación corriera a cargo de la Filarmónica. Así, una de las actuaciones más aclamadas fue la que ofreció, en mayo de 1934, el violinista Fritz Kreisler junto a la Sinfónica de Valencia y al maestro Izquierdo: «extraordinaria expectación había despertado […] la venida a Valencia de Kreisler, el gran violinista considerado como el primero del mundo, y en verdad que no defraudó el gran artista vienés aquella expectación».23

Este concierto, como asegura José Ferriz en su autobiografía, fue el que más caro costó a la Filarmónica, ya que el caché de Kreisler era de cinco mil dólares, exigiendo el pago en esta divisa (2004:54).

Si hablamos de música culta no podemos pasar por alto un género que, aunque minoritario, también tuvo un hueco en la programación del Teatro Principal: la música coral. Los programas de dichos conciertos contaban con una importante cantidad de piezas de corte popular y de compositores nacionales. Tal es el caso de la actuación ofrecida por el orfeón “Cantigas d’Aterra” de A Coruña, el 2 y 3 de junio de 1934, o de la Masa Coral de Bucarest el 17 de abril de 1934.

Los orfeones valencianos también tuvieron su oportunidad en este espacio. Uno de los conciertos más importantes del segundo bienio republicano y que simboliza la buena etapa por la que pasaban tanto la Orquesta Sinfónica como el Orfeó Valencià fue la ejecución de la Novena Sinfonía de Beethoven, el 2 de julio de 1935. Para el concierto se contó con la dirección del músico alemán Heinz Unger. Este discípulo de Bruno Walter, expulsado de la Alemania nazi, llegó a Madrid en verano de 1935 y la Sociedad Filarmónica vio la oportunidad contratarlo. La soprano solista fue Carmen Andújar, mujer de Eduardo López-Chavarri Marco, y la crítica quedó entusiasmada con la primera representación que se hacía en Valencia de esta obra:

Sí, Unger ha exigido mucho […] con qué entusiasmo, y a las veces con cuánta paciencia no le han correspondido solistas, coro y orquesta. Así se ha llegado a esa ejecución verdaderamente maravillosa de la Novena Sinfonía que se recordará siempre en Valencia mientras haya afición a la música.24

Como podemos observar, aunque otros teatros incluyeran zarzuela o algún concierto aislado en sus programaciones, el Teatro Principal supo prestar especial atención a la música en todas sus formas. Esto hizo que la excelente promoción de músicos valencianos de la época, entre los que destacaron Garcés, Palau y López-Chavarri, tuviera difusión más allá de los muros del Conservatorio.

Teatro Ruzafa

Este teatro, situado en el actual Paseo de Ruzafa con la calle Colón, tuvo una posición privilegiada durante el primer bienio republicano, como bien manifiesta el maestro José Ferriz en sus memorias: «el teatro Ruzafa mantenía su hegemonía […] El Apolo alternaba con espectáculos de variedades, zarzuela y hasta revista con muchas dificultades y riesgos económicos» (2004:52).

Sin embargo, durante el último bienio republicano, el cambio de dirección y de modelo empresarial en los teatros ya consolidados, como el Nostre Teatre o el Apolo, conllevó un clima de enorme competitividad al que el Ruzafa tuvo que hacer frente con imaginación. De este modo, el progresivo retorno a las artes escénicas que se produjo durante la década de 1930 también afectó al Ruzafa. La sala optó por una cartelera de lo más diversa durante estos años, haciendo de las variedades su seña de identidad. Dicho género había desaparecido prácticamente de los teatros debido a la irrupción de los cabarets, en los que, para mayor placer del público, se podía beber alcohol.

La temporada 1934/1935, que comenzó con un espectáculo de ilusionismo, *Cómitre*25, sintetiza a la perfección el espíritu del teatro Ruzafa. A este espectáculo le siguió uno de variedades a cargo de Raquel Meller y muchos otros de parecida naturaleza, entre los que cabe destacar la revista *¡Mucho cuidado con Lola!*, que se presentó en mayo de 1935 y en cuya crónica se destacan las características que posibilitaron a este tipo de espectáculos la obtención de una gran cantidad de ingresos en taquilla:

Y claro, aquello no es Parsifal. Es lo otro: es lo que con el título de *¡Mucho cuidado con Lola¡* se presenta principalmente como espectáculo, para regodeo de la vista. Todo esto entre fastuosas decoraciones y con música frívola, pegadiza, alegre, jaranera, de ese popularísimo compositor internacional que es el maestro Padilla.26

José Ferriz confirmaba esta realidad en sus memorias (2004:57) al asegurar que este fue un teatro de revista, con representaciones ocasionales de zarzuela. Sin lugar a dudas, el nicho artístico que ocupaba el Ruzafa le hacía bastante competitivo, ya que la programación del resto de teatros no era tan ecléctica. Los espectáculos de variedades resultaban muy rentables: «espectáculo frívolo, y muy americano [comentaba *Las Provincias* sobre el montaje *Fantasio*] es innegable que ha merecido el aplauso del público y que ha de dar días de esplendor, por lo menos material, que ya es bastante, al Teatro Ruzafa».27

Teatro de la Libertad

El 28 de febrero de 2009 ardió uno de los teatros más emblemáticos de la ciudad de Valencia: el Teatro Princesa. Inaugurado en 1853, su primer nombre hacía referencia a la Princesa de Asturias, Isabel II. El carácter popular de la zona en la que se ubicaba –en la intersección de las calles Moro Zeit y Rei en Jaume del barrio del Carmen– hizo que el tipo de actuaciones que pasaban por su escenario fueran de naturaleza ligera: sainetes, zarzuelas y operetas (Cosme Ferrís, 2002:471). Como señala la profesora Francisca Ferrer Gimeno28, a principios del siglo XX su popularidad creció hasta convertirse en uno de los puntos de referencia para las nuevas compañías. Sin embargo, como pasaría con la mayoría de los teatros, con la llegada del cine sonoro se abandonó temporalmente el teatro y la zarzuela, dada la mayor carga económica que estos géneros suponían para la sala. Como rezaba un titular de 1924, la estrategia era clara: «Otro teatro convertido en cinematógrafo. Nos referimos al teatro de la Princesa, en la que tres señores, con un gran entusiasmo, se han confabulado para que muy pronto sea uno de los salones más frecuentados».29

Con el cambio de nombre durante la década de 1930, el rebautizado Teatro de la Libertad siguió centrando su programación en el cine, aunque teatro y zarzuela apareciesen de forma esporádica en su cartelera. Durante la temporada 1933/1934, por ejemplo, el público pudo ver zarzuelas como *La Generala* o *Juegos Malabares*, ambas del compositor Amadeo Vives, con un reparto encabezado por Amparo Alarcón y que contaba, entre otros, con Daniel Garrido, Rosario Ferrer o Eliseo Penadés. También se realizaban galas benéficas con gran afluencia de público en las que era habitual encontrar números de dicho género. En esa misma temporada, sin ir más lejos, destacó la velada en la que Anita Barbarroja y Adolfo Sirvent cantaron diversos números de zarzuela.30

Una vez que el mercado del cinematógrafo empezó a saturarse, muchos empresarios vieron la necesidad de regresar a los espectáculos en vivo. Sin embargo, la tarea de volver a convertir al Princesa en una referencia teatral era enormemente difícil, ya que la reforma que se hizo de la Plaza Emilio Castelar -actual Plaza del Ayuntamiento- en 1929 hizo que la actividad cultural de la ciudad pasara a concentrarse en las calles aledañas a dicha plaza, dejando a este teatro aislado del nuevo centro de Valencia.

El Teatro de la Libertad vivió episodios verdaderamente curiosos al tratar recobrar el prestigio perdido. José Ferriz relata en sus memorias (2004:55) que la junta directiva del Montepío de Profesores Músicos «consintió» que cómicos y músicos en paro gestionaran, sin consentimiento de ninguna autoridad dirigente, una temporada “experimental” en el antiguo Princesa. Se realizaron representaciones de zarzuela los sábados y domingos y la taquilla estuvo intervenida por los intérpretes, que gestionaban íntegramente la recaudación.

Al igual que pasó con el Teatro Apolo, la temporada 1934/1935 supuso una vuelta a los espectáculos en vivo en el Teatro de la Libertad. El gerente del teatro de la calle Rei En Jaume, Don Luis Ramírez, lo dejaba muy claro en una entrevista realizada por *Las Provincias* ante el inicio de dicha temporada:

– ¿Y el cinematógrafo, que alimentó tantos días de la última temporada?

– Yo le estoy bien agradecido, pero esta temporada he de volver a las luchas teatrales. No en balde se llama Teatro de la Libertad […] luego voy a dar a mi público teatro y a elegirlo libremente entre todos los géneros, sin despreciar oportunidad alguna.31

Entre esta variedad de géneros, la revista, o género *frívolo* como afirmaba el propio Don Luis Ramírez, también consiguió hacerse un hueco. Como se puede observar, la música formaba parte activa de la cartelera valenciana de la época, aunque predominaran los géneros de carácter más popular.

Teatro Alkázar

Situado en la Avenida del General Sanmartín, este teatro se inauguró el 6 de febrero de 1931. Debido a sus reducidas dimensiones, el Alkázar era conocido como «la bombonera» (Cosme Ferrís, 2002:447), lo cual dificultaba la realización de zarzuelas en dos sentidos. Por un lado, ante un aforo limitado, la rentabilidad de las producciones se dificultaba enormemente. Por otro lado, el tamaño del escenario no permitía grandes alardes escenográficos. Los medios de comunicación se hacían muchas veces eco de este problema. Una crítica a la zarzuela “Los cadetes de la reina” así lo describía: «el público salió complacido de las bonísimas intenciones de los artistas, que tenían que desenvolverse en un escenario no todo lo amplio que requieren estas obras».32

De entre los grandes coliseos valencianos el Alkázar era el que menos programación lírica ofrecía, centrándose en autores teatrales que aseguraban la rentabilidad de la taquilla: Jardiel Poncela, Hermanos Quintero o Paco Barchino, entre otros. Como afirma Antonio Arias (1999:100), la continua búsqueda de rentabilidad llevó a la dirección a plantearse un cambio radical en la naturaleza de los espectáculos que ofrecía y llegó a presentar, durante la temporada 1933/1934, sesiones de *taxi-girls*, es decir, una sala de bailes en la que los caballeros pagaban a estas chicas para bailar.

Durante la temporada 1934/1935, la nueva dirección empresarial de muchos teatros propició una renovación de la programación. El Alkázar, en concreto, cambió de manos en julio de 1934. Este caso fue especialmente llamativo porque el nuevo empresario era un autor dramático francés, que había trabajado durante muchos años en Francia y en América. Don Francisco Manenti, que llegó a la capital del Turia debido a los negocios de importación que tenía su familia33, planeó una programación de gusto francés que alternaba títulos de autores españoles y galos. Sin embargo, la oferta escénico-musical se vio debilitada en la nueva temporada.

Dancings y cabarets

Durante la Segunda República, el ámbito de la música culta se encontraba entrelazado con aquel de la música popular. Los músicos profesionales actuaban en uno u otro contexto según sus necesidades, de ahí que los dancings y los cabarets supusieran una oferta laboral nada desdeñable para el colectivo.

Durante la década de 1910, del tono descarado del Cuplé, o género ínfimo, se pasó al espectáculo de las variedades, mucho más decente y apto para todos los públicos. Las varietés y sus diferentes versiones, como la revista, eran organizadas en salas de teatro y fueron el referente en cuanto a espectáculos populares durante muchos años (Salaun, 1990). La fórmula de mezclar, entre otros géneros, canción y danza pronto se vería amenazada con la expansión del cine, derivándose esta clase de eventos a otros ambientes muchos más distendidos, y no aptos para todos los públicos, como fueron los dancings y los cabarets. Tanto es así que la programación de una velada de variedades en el Teatro Ruzafa en septiembre de 1934 sorprendía a la crítica por lo poco que se prodigaba ya este género en el teatro:«aquel arte varietesco que durante muchos años había llenado de algarera popularidad, y a la vez suntuosa prestancia, la atención de los públicos españoles y que sucumbió porque no pudo resistir el abordaje de las naves escandalosas y plebeyas del *cabaret* y del *music-hall*».34

Las salas más importantes fueron el Shangai, el Bataclán, el Eden Concert, el Dancing Alkázar y el Moulin Rouge. Ricardo Muñoz Suay (Arias, 1999:94), recuerda el ambiente que se vivía, en sus años de adolescencia, en el Bataclán y en el Eden Concert: «ya en la guerra, la UGT y la CNT ponían carteles en el primero de los locales [el Bataclán], en los que se decía *Camaradas, respetad a las artistas, que están trabajando*».

El ambiente “distendido” que podemos imaginar había en estos locales, también es señalado por López-Chavarri Andújar (1992:157), quien asegura que, ya iniciada la guerra, la UGT colocó un letrero al fondo del célebre Bataclán en el que se podía leer «las artistas son hijas del pueblo y deben ser respetadas».

Por la escena del Bataclán pasaron los mejores artistas del panorama varietesco de la época (Arias, 1999:95): Estrellita Castro, Miguel de Molina o una jovencísima Conchita Piquer, quien estuvo prácticamente toda la guerra en zona nacional. Otros artistas dignos de mención que pisaron las tablas de los diferentes locales valencianos en los años previos a la guerra fueron Paco Sans, Marilín Palanca, Carmencita Vallés, Olga Gastón, Mary Contetras, Fina Vallés, María Luisa Jiménez, Pilarín de la Peña, Maruja Tomás, Estrellita López o Gloria Navarro.

Estos locales siempre contaban con música en directo. Además, en alguno de ellos era posible escuchar jazz de forma habitual, como en el Shangai. En otros se podía asistir a espectáculos que no estaban directamente relacionados con las variedades, como en el Moulin Rouge, donde en varias ocasiones se programaron zarzuelas.35 Esta última sala era además la única sala de la que se escribían reseñas en los diarios.

4. CONCLUSIONES

Las páginas precedentes han servido para esbozar el contexto artístico que vivieron los músicos profesionales en Valencia durante el periodo 1933/1935. A lo largo de la década de 1930, la expansión del cine sonoro amenazó a este colectivo de dos formas. En primer lugar, haciendo de las orquestas que actuaban en las sesiones mudas algo innecesario. En segundo lugar, ejerciendo una competencia enorme con las salas de teatro, muchas de las cuales optaron por reconvertirse en cines.

Sin embargo, en la temporada 1934/1935, los principales coliseos valencianos pusieron en duda este modelo. La capital del Turia tenía durante esos años una cartelera cinematográfica muy extensa y muchos empresarios de teatro pensaron que la solución a esta enorme competencia pasaba por la diversificación de la cartelera y por la vuelta a los espectáculos escénicos.

De esta forma, el cine Apolo se reconvirtió en teatro y decidió centrarse en espectáculos de contenido musical, desde revistas hasta zarzuelas, llegando incluso a apostar por compañías internacionales. La estrategia del NostreTeatre y del Teatro Libertad fue parecida, situando a la zarzuela en el centro de su programación.

El teatro Principal, por su parte, se consolidó en el papel que había jugado durante toda la II República; a saber, presentar espectáculos de una calidad superior al resto de coliseos y en ámbitos muy diferentes, como en música coral, música de cámara y sinfónica, teatro, zarzuela de compañías nacionales o danza.

En un esfuerzo por diferenciarse de sus competidores, el teatro Ruzafa se centró en el género de la revista, aunque sobre la base de una programación muy diversificada. Esta necesidad por destacar del resto también caló entre los dirigentes del teatro Alkázar, que optaron por fomentar el teatro en lugar de los géneros musicales.

Por último, cabe destacar la oportunidad laboral que encontraron los músicos en los dancing y cabarets, los cuales contaban casi siempre con música en directo. Podemos concluir que, durante la temporada 1934/1935, la vuelta a los espectáculos escénico-musicales supuso un balón de oxígeno para el colectivo, al cual aguardaban años de gran dificultad por delante.

5. BIBLIOGRAFÍA

ARNAU, E. y J. C. GOMIS (2010): *Música i cultura a Tavernes de la Valldigna,* Mancomunitat de la Valldigna.

ARIAS, A. (1999): *La Valencia de los años 30,* Carena Editors, Valencia, Ayuntamiento de Valencia.

ASTRUELLS, S. (2003): *La Banda Municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*, Tesis doctoral, Universidad de Valencia, Departamento de Filosofía.

BUENO, F. C. (1997) *La historia de la ópera en Valencia y su representación según la crítica del arte: de la monarquía de Alfonso XIII a la Guerra Civil Española*, Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, Universidad de Valencia.

COSME, Mª D. (2008):*El teatro en la ciudad de Valencia. Reconstrucción de la cartelera valenciana (1936-1939),* Tesis de doctorado, Departamento de Literatura Española, Universitat de València.
FERRIZ, J. (2004): *Sesenta años de vida musical. Memorias,* Biblioteca de Música Valenciana, Valencia, Instituto Valenciano de la Música.
GALBIS, V. (2002): "Valencia", en *Diccionario de la Música Española e hispanoamericana*, vol. 10, Madrid, SGAE.
LÓPEZ-CHAVARRI, E. (1992): *Compositores valencianos del siglo XX,* Valencia, Generalitat Valenciana, Música 92.
LLORET, J. (1998): *El teatre a Alacant. 1933-1936,* Valencia, ConsellValencià de Cultura.
PEIRÓ, J. V. (2007) "El teatro popular en la Valencia capital de la República", en *Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo*, nº. 5, 2007, 160-168 .
SALAUN, S. (1990), *El cuplé (1930-1936), Madrid*. Espasa-Calpe.
SÁNCHEZ, A. (1999) "Espectáculos cinematográficos y electrónicos", en Amorós, Andrés y Díez Bosque, José María, *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Editorial Castalia, 543-559.
SAPENA, S. (2007): *La sociedad filarmónica de Valencia (1911-1945): origen y consolidación,* Tesis Doctoral, Universitat Politècnica de València. Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte, 2007.

NOTAS

1 «Ante la próxima temporada. Teatro Apolo», Rustán, *Las Provincias,* jueves, 6 de septiembre de 1934, 20177, p.5.

2 «El paro de los profesores de orquesta: la solución», *Las Provincias,* miércoles, 14 de noviembre de 1934, 20235, p.13.

3 «Asamblea de profesores músicos en Valencia», *Las Provincias,* viernes, 11 de enero de 1935, 20281, p. 3.

4 «Los profesores músicos. La Asamblea de Valencia», *Las Provincias,* viernes, 18 de enero de 1935, 20287, p.3.

5 «La crisis del teatro y su relación política y social», Ángel Lázaro, *El Mercantil Valenciano,* domingo, 11 de marzo de 1934, 22882, p.4.

6 «Sección de espectáculos», *Las Provincias,* sábado, 26 de enero de 1935, 20297, p. 5.

7 «Teatro Apolo. Gran Compañía Lírica del Teatro Calderón», *Las Provincias,* martes, 4 de diciembre de 1934, 20250, p. 3.

8 «Crónica teatral. Apolo: Miguel Fleta en Luisa Fernanda», *Las Provincias,* lunes, 15 de diciembre de 1934, 20262, p. 5.

9 «Espectáculos para hoy», *El Mercantil Valenciano,* 4 de marzo de 1934, 22876, p.2.

10«Ante la próxima temporada. Teatro Apolo», Rustán, *Las Provincias,* jueves, 6 de septiembre de 1934, 20177, p.5.
11 «La pesadilla musical de los empresarios», Caireles, *Las Provincias*, miércoles, 19 de septiembre de 1934, 20188, p.5.

12 «Crónica Teatral: Apolo, reaparición de la compañía de Harry Flemming», *Las Provincias,* jueves, 4 de octubre de 1934, 20201, p.5.

13 "Apolo. Temporada lírica a precios populares», *Las Provincias,* miércoles, 21 de noviembre de 1934, 20240, p.4.
14 La Masa Coral Normalista fue fundada en 1932 por el maestro Tomás Aldás y estuvo integrada, en un principio, por alumnos de ambos sexos de la Escuela Normal del Magisterio Primario de Valencia.
15 «Un concierto valenciano en NostreTeatre», *El Mercantil Valenciano,* Domingo, 18 de febrero de 1934, 22864, p. 4.
16 «Teatro Serrano», *Las Provincias,* jueves, 18 de abril de 1935, 20365, p.5.

17 «Crónica teatral. Serrano», *Las Provincias,* jueves, 25 de abril de 1935, 20372, p.5.
18 «Se inaugura la temporada de Primavera en nuestros teatros», *Las Provincias,* domingo, 12 de abril de 1936, 30374, p. 5.

19 «Principal: Inauguración de la temporada lírica», Mascarilla, *El Mercantil Valenciano,* jueves, 10 de mayo de 1934, 22924, p. 4.

20 «Crónica teatral. Principal: debut de la Compañía de Operetas Vienesas», *Las Provincias,* viernes, 28 de septiembre de 1934, 20196, p.16.

21 «Segundo concierto de danzas. Otro gran triunfo de «La Argentina«», *El Mercantil Valenciano,* sábado, 27 de enero de 1934, 22845, p. 7.

22 «Crónica teatral. Principal: Los Bailes Rusos», *Las Provincias,* miércoles, 22 de mayo de 1935, 20394, p.3.

23 «Sociedad Filarmónica», Fidelio, *El Mercantil Valenciano,* sábado, 19 de mayo de 1934, 22932, p.3.

24 «En la Filarmónica. La IX Sinfonía con coros», *Las Provincias,* miércoles, 3 de julio de 1935, 20129, p.4.
25 «Crónica teatral: Ruzafa», *Las Provincias,* miércoles, 19 de septiembre de 1934, 20188, p. 4.

26 «Crónica teatral: Ruzafa», *Las Provincias, viernes,* 10 de mayo de 1935, 20384, p. 15.

27 «Ruzafa. Reaparición del espectáculo Fantasio», *Las Provincias,* sábado, 8 de junio de 1935, 20408, p.5.

28 «La muerte de un teatro (1859-2009)» Francisca Ferrer, *Levante, el Mercantil Valenciano,* Lunes, 2 de marzo de 2009, edición digital.

29 «Otro teatro convertido en cine», *La Reclam Cine,* 20 de enero de 1924, año IV, 147, p.3.

30 «Anita Barbarroja», *El Mercantil Valenciano,* miércoles, 7 de febrero de 1934, 22854, p.5.

31 «Ante el inicio de temporada. Teatro de la Libertad», *Las Provincias,* miércoles, 12 de septiembre de 1934, 20183, p.5.
32 «Crónica teatral. Teatro Alkázar: compañía lírica», *Las Provincias,* domingo, 31 de marzo de 1935, 20348, p. 6.

33 «Ante la nueva temporada. Teatro Alkazar», *Las Provincias,* miércoles, 19 de septiembre de 1934, 20188, p. 5.

34 «Varietés en el Teatro Ruzafa», Caireles, *Las Provincias,* viernes, 28 de septiembre de 1934, 20196, p.16.
35 «Moulin Rouge: compañía de zarzuela Esteve Lorente», *El Mercantil Valenciano,* sábado, 3 de marzo de 1934, 22875, p. 7.