QUADRÍVIUM
REVISTA DIGITAL DE MUSICOLOGIA
12
(2021)

Associació Valenciana MUSicologia
ISSN: 1989-8851
Dipòsit Legal: V-476-2011

Compositoras valencianas y teatro lírico popular en el primer tercio del siglo XX

Isabel Ferrer Senabre
Investigadora independiente

RESUM
Partint de l'anàlisi hemerogràfica i documental, aquest treball analitza les contribucions al teatre líric de caràcter popular escrites per compositores valencianes durant el primer terç del segle XX. En el transcurs d'aquests anys, gèneres com ara la sarsuela, el cuplet o la revista gaudiren d'una gran assistència de públic i d'ells emergiren bona part dels èxits musicals de l'època. Tant en valencià com en castellà, foren espectacles de consum massiu que emplenaren els coliseus de la ciutat, executats per companyies professionals, semi-professionals o fins i tot d'aficionats. El text aborda qüestions relatives a les dinàmiques de composició femenina d'aquests gèneres en interacció amb l'anàlisi de les xarxes socials del moment prenent les obres de Dolores Soriano Raga, Elena Faus Faus, Ethelvina-Ofelia Raga Selma, Matilde Caturla Masiá i Lola Vitoria Tarruella. A més de completar el catàleg de les compositores, se suggereix que l'accés a la composició de teatre líric fou un indicatiu d'una certa professionalització i integració en els cercles de producció cultural que movien algunes de les iniciatives teatrals més reeixides del moment a la ciutat. Simultàniament, l'article s'interessa per entendre quines foren les condicions de desenvolupament professional de les compositores així com es fa esment a algunes de les dificultats d'anàlisi posterior.
Paraules Clau: Dones compositores; Teatre líric popular; Sarsuela, Sainet; Revista; Feminisme, Escena local.

RESUMEN
Partiendo del análisis hemerográfico y documental, este trabajo analiza las contribuciones al teatro lírico de carácter popular escritas por compositoras valencianas durante el primer tercio del siglo XX. En el transcurso de estos años, géneros como por ejemplo la zarzuela, el cuplé o la revista disfrutaron de una gran asistencia de público y de ellos emergieron buena parte de los éxitos musicales de la época. Tanto en valenciano como en español, fueron espectáculos de consumo masivo que llenaron los coliseos de la ciudad, ejecutados por compañías profesionales, semi-profesionales o incluso de aficionados. El texto aborda cuestiones relativas a las dinámicas de composición femenina de estos géneros en interacción con el análisis de las redes sociales del momento tomando las obras de Dolores Soriano Raga, Elena Faus Faus, Ethelvina-Ofelia Raga Selma, Matilde Caturla Masiá y Lola Vitoria Tarruella. Además de completar el catálogo de las compositoras, se sugiere que el acceso a la composición de teatro lírico fue un indicativo de cierta profesionalización e integración en los círculos de producción cultural que movían algunas de las iniciativas teatrales más exitosas del momento en la ciudad. Simultáneamente, el artículo se interesa por entender cuáles fueron las condiciones de desarrollo profesional de las compositoras, así como se comentan algunas de las dificultades de análisis posterior.
Palabras Clave: Mujeres compositoras; Teatro lírico popular; Zarzuela, Sainete; Revista; Feminismo, Escena local.

ABSTRACT
Based on press and documentary analysis, this paper analyses the contributions to popular lyric theatre written by Valencian women composers during the early 20th century. Over these years, genres such as zarzuela, *cuplé* and revue enjoyed large audiences, and from them emerged some of the greatest musical hits of that time. Whether in Valencian or Spanish, they were mass-consumption shows that filled up the city's theatres, performed by professional, semi-professional or even amateur companies. The text addresses questions relating to the dynamics of composition of these genres written by women in interaction with the analysis of the social networks by taking the works of Dolores Soriano Raga, Elena Faus Faus, Ethelvina-Ofelia Raga Selma, Matilde Caturla Masiá and Lola Vitoria Tarruella. In addition to completing the catalogue of women composers, it is suggested that access to lyric theatre composition was indicative of a certain professionalisation and integration into the circles of cultural production that moved some of the most successful theatrical initiatives of the time in the city. At the same time, the article is interested in understanding the conditions of professional development of women composers, and discusses some of the difficulties for further analyses.
Keywords: Women composers; Popular and lyrical theatre; Zarzuela, *Sainete*; Revue; Feminism, Local scene.

RECEPCIÓ / RECEPCIÓN / RECEIVED: novembre 2021 / noviembre 2021 / November 2021
ACCEPTACIÓ / ACEPTACIÓN / ACCEPTANCE: desembre 2021 / diciembre 2021 / December 2021

Introducción

Gracias al impulso de los movimientos feministas, actualmente presenciamos un periodo de revisión de las actividades musicales donde participaron las mujeres, con el objetivo de visibilizarlas, pero también de contrarrestar imaginarios colectivos a menudo identificados con lo masculino. En este sentido, tienen especial relevancia social las aportaciones sobre mujeres compositoras, un cometido que ha permitido la incorporación de figuras femeninas a la narrativa histórica de una de las profesiones musicales con un valor simbólico mayor.

La tarea minuciosa y necesaria de visibilización de mujeres que se dedicaron a la escritura musical ha tenido numerosos beneficios, pero también ha puesto de manifiesto algunos contrapuntos, como por ejemplo la propia utilización de la etiqueta *mujer* o *mujeres* como categoría de análisis historiográfico, el carácter eurocéntrico de aquello que entendemos como «compositora», una falta de problematización de las metodologías empleadas para estudiarlas, las formas con las cuales se ha llevado a cabo la articulación del debate entre la historia «particular» y la «universal», o la centralidad del binomio autor-obra ante otros terrenos musicales con una presencia femenina mayor (cf. Cascudo y Aguilar Rencel, 2013; Palacios, 2013; Ramos, 2010). En consecuencia, repensar las categorías y metodologías sobre las cuales construimos la historia de la música es una de las demandas de la musicología feminista, deconstruyendo los mecanismos patriarcales de la historiografía tradicional y situando el género como una categoría central en el análisis de las prácticas sonoras.

En cualquier caso, es innegable que la incorporación de trabajos sobre compositoras resulta capital a distintos niveles. Primeramente, para contrarrestar la invisibilidad a la cual han sido sometidas. En segundo lugar, para vertebrar una memoria que permita articular una genealogía y evitar la sensación permanente de excepcionalidad (Campos Fonseca, 2014; Hernández-Romero, 2021); en este sentido, parece superada la controversia sobre la prioridad de estudiar mujeres «comunes» o mujeres «excepcionales», un debate en el seno de la historiografía también presente en el caso del análisis de mujeres y música (Zavala, 2009: 211). Y, finalmente, porque permite profundizar en el estudio del género como un espacio de poder también dentro de la creación musical y todo su entramado social.

Así, partiendo del análisis hemerográfico y documental, este trabajo analiza las contribuciones al teatro lírico de carácter popular de compositoras valencianas durante el primer tercio del siglo XX. En el transcurso de esos años, las obras que se incluyeron dentro de géneros −desde las zarzuelas hasta las revistas, pasando por los sainetes con música−, disfrutaron de una gran asistencia de público y de ellas emergieron buena parte de los éxitos de la música en boga de aquel momento. Tanto en valenciano como en castellano, fueron espectáculos de consumo masivo que llenaron los coliseos de la ciudad, tanto si se ejecutaban por parte de compañías profesionales, semiprofesionales o, incluso, de aficionados. Hay que tener en cuenta que en esta época las porosidades entre aquello culto y aquello popular eran más evidentes que las construcciones que hemos hecho posteriormente, con producciones y personalidades que fluían entre todas las escenas. Por lo tanto, para formar un relato alternativo a la narrativa canónica alrededor de la música es interesante también focalizar en dichos formatos.

Así, este texto aborda cuestiones relativas a las dinámicas de composición femenina para los citados géneros musicales, teniendo en cuenta la interacción con las redes sociales, a partir de las obras de Dolores Soriano Raga, Elena Faus Faus, Ethelvina-Ofelia Raiga Selma, Matilde Caturla Masiá y Lola Vitoria Tarruella. Además de completar el catálogo de las compositoras, se sugiere que el acceso a la composición de teatro lírico popular fue un indicativo de cierta profesionalización e integración en los círculos de producción cultural que movían algunas de las iniciativas teatrales más exitosas del momento en la ciudad de València. Simultáneamente, el artículo se

interesa por entender cuáles fueron las condiciones de desarrollo profesional de las compositoras durante los años veinte y treinta así como se hace mención a algunas de las dificultades en el momento de analizarlo.

Mujeres y composición en el entorno valenciano de principios de siglo XX

Se considera que el primer tercio del siglo XX fue un momento de eclosión de la actividad de las mujeres en el ámbito cultural, una realidad que fue en paralelo a las modificaciones en la consideración social y política de los sujetos femeninos que se consolidaría con la llegada de la Segunda República española. Estos avances también cristalizaron en algunas de las profesiones de la esfera musical. Así, buena parte de los espectáculos escénicos se construyeron alrededor de las *performances* femeninas en el mundo del cuplé y otros géneros afines, un modelo que acabaría trasladándose al cine. De hecho, se ha señalado la relevancia e independencia de las celebridades cupletísticas y operísticas del momento, facilitando así referentes femeninos alternativos a las narrativas hegemónicas (Anastasio, 2009; Martínez, 2020).

Aun así, el protagonismo de cariz masivo de las cantantes no fue en paralelo al de las instrumentistas, aunque es una afirmación que pide muchos matices. Hasta hace no demasiado tiempo se había considerado que la educación musical de las mujeres, especialmente la práctica instrumental del piano, formaba parte del conjunto de actividades que las normas de urbanidad del siglo XIX juzgaban apropiadas para el género femenino, siempre como algo ornamental. Si bien en muchos casos sí que se siguió esta línea, varias investigaciones empiezan a desmontar la generalización fácil de este arquetipo.

En primer lugar, Labajo (1998) ha cuestionado la idea que la educación musical femenina de ámbito privado fuera solo accesoria, sino al contrario: el piano en el espacio doméstico abrió nuevas posibilidades laborales para las mujeres de clase media, las cuales encontraron en la docencia de las academias privadas una salida profesional solvente y socialmente aceptada. En segundo lugar, Hernández-Romero (2019), en su estudio sobre los inicios del Conservatorio de Madrid a mediados de siglo XIX, desmonta la concepción que la educación musical de ámbito formal fuera mayoritariamente masculina. De hecho, se localiza una profusa presencia femenina desde los orígenes del centro educativo, con reconocimiento de las mujeres músicas dentro y fuera de la institución. Además, la participación de las mujeres en el mundo musical fue en aumento progresivamente en el transcurso de la centuria decimonónica, como demuestran los cada vez más numerosos estudios −véase, por ejemplo, Garrigosa (2019). Por lo tanto, si bien la situación estaba lejos de ser igualitaria a nivel profesional, la educación musical permitió a las mujeres acceder al espacio laboral en determinadas circunstancias.

En València, la coyuntura en el último cuarto de siglo XIX fue un reflejo de este panorama. Fontestad (2006: 268) ha constatado como en 1879-1880, curso de nacimiento del Conservatorio de València, las mujeres representaron el 54% de las matrículas; dieciséis años más tarde, este porcentaje aumentó hasta un diáfano 76%. Además, otras escuelas de música complementaban las enseñanzas oficiales, como por ejemplo la Escuela Normal de Maestras o los entornos asociativos (Fontestad 2006: 56, Clares y Micó, 2014). Ahora bien, a diferencia del colectivo masculino y como ocurrió por todas partes, el estudio musical y su desarrollo profesional posterior, para las mujeres, se acotaba por otras vías: se censuraba el acceso a determinados instrumentos o disciplinas de estudio, se limitaba o precarizaba la profesionalización o se apoyaba el abandono del mundo laboral con el matrimonio. También en el caso valenciano, además del canto, el instrumento mayoritario de práctica femenina fue el piano, aunque a partir de la década del 1910 se empiezan a encontrar mujeres que realizan estudios de violín o guitarra, consiguiendo algunas de ellas una carrera exitosa.

En cuanto a la creación musical escrita, en las revistas valencianas se hablaba, aunque en de forma bastante limitada, de la existencia y actividad de compositoras de otras latitudes. La prensa se hizo eco, por ejemplo, de la muerte de Augusta Holmes en 1903, o resaltó la interpretación de obras en Alcoy de la compositora francesa Cécile Chaminade en 1906.[1] A medida que avanzó el siglo empezaron a aparecer crónicas −no siempre positivas− sobre las obras de compositoras nacionales de renombre, como por ejemplo María Rodrigo −el 1916 se escenificó en València su zarzuela *Diana la cazadora* y más tarde visitaría la ciudad−, María de Pablos, Adela Anaya o Ònia Farga.[2]

En el caso de las compositoras valencianas, la presencia a las clases de composición regladas fue testimonial pero no por eso inexistente, como tampoco lo fue su presencia en otras asignaturas −armonía o estética de la música−, que es lo que se desprende después de un vistazo sumario a las actas del Conservatorio de València. La prensa de la ciudad de principios de siglo recibió con buen tono la incursión en la composición de Desamparados Chavarría y Amalia Martínez en 1906 y 1907.[3] Desafortunadamente, la primera falleció prematuramente y de la segunda se pierde el rastro. Estas dos compositoras pertenecieron a la misma generación −la de las nacidas alrededor de 1880− que otras surgidas en el ámbito alicantino, como por ejemplo Antonia González Simpson (1886-?) o Emerinda Ferrari Gonzálvez (1887-1950), figuras que actualmente conocemos mejor gracias a las aportaciones de los trabajos de Lacruz (2017). Los resúmenes biográficos de estas compositoras nos advierten que, si bien en algunos casos la creación musical femenina sí que se centró en obras de pequeño formato, a medida que progresó el siglo XX también trabajaron en producciones que precisan una infraestructura interpretativa más grande.

Así mismo, de forma similar que otras zonas, las revistas valencianas destinadas al público femenino publicaron partituras para piano escritas por mujeres, a pesar de que, por lo que se conoce hasta ahora, de una forma escasa. Fue el caso de la compositora emergente Lolita Izquierdo Jiménez (véase *Ilustración 1*), alumna del Conservatorio y colaboradora del semanario *Letras y Figuras*, quien el 1911 publicó el vals *Mí primero*.[4] Perteneciente a una familia militar de alto rango, actualmente no hay más datos sobre su trayectoria vital.

[1] *Las Provincias*, 31/01/1903; *Heraldo de Alcoy*, 30/06/1906.
[2] María Rodrigo aparece en numerosas ocasiones: la del estreno de la zarzuela al teatro Princesa se narra en *Las Provincias*, 09/02/1916; Ònia Farga (*Las Provincias*, 16/02/1928); María de Pablos (*El Pueblo*, 22/02/1930 y 09/03/1930); Adela Anaya (*La Correspondencia de Valencia* 19/10/1927 y 06/05/1931; *El Pueblo,* 07/07/1932; Heraldo de Castellón 07/07/1932; *Diario de Alicante* 09/08/1932).
[3] Una reseña de Dolores Chavarría se encuentra en Lacruz (1917) y Amalia Martínez aparece en *Las Provincias*, 21/12/1907.
[4] *Letras y Figuras,* 30 (26/08/1911).

Ilustración 1: Acto de apertura del curso 1911-1912 del Conservatorio de València. Fotografía de las alumnas premiadas el año anterior. *Letras y Figuras*, 44 (02/12/1911). Fondo: Biblioteca Valenciana.

Centrándose en las composiciones dedicadas a la escena −una de las principales fuentes de ingresos de los compositores de aquel tiempo−, y a diferencia otros ámbitos geográficos peninsulares (cf. Campos-Fonseca, 2014), hasta el momento en la zona estudiada no se han localizado composiciones musicales escénicas escritas por mujeres antes de la primera década del siglo XX. Aun así, a partir de aquí aparecen incursiones en el terreno de la zarzuela, destacando la producción de la compositora villenera Lola Vitoria Tarruella. Según explica Val (2021), Tarruella escribió un total de nueve zarzuelas, siendo también en algunas la libretista.

Sobre la que parece la primera de estas zarzuelas, *María Rosa*, estrenada en Alicante en marzo de 1909, la prensa de la ciudad expresó opiniones positivas, como han destacado sucesivos trabajos (Aracil, 2021; Navarro, 2018). No obstante, una lectura más atenta de las críticas periodísticas aporta información alrededor de cómo se construían los discursos de las categorías «mujer» y «compositora» aplicadas al ámbito de la dramaturgia musical del momento:

> Anoche se verificó en este coliseo el estreno de la zarzuela dramática en un acto y tres cuadros titulada «María Rosa».
>
> La letra y la música son originales de una distinguida señora de Villena, que con denuedo y bizarría impropias de su sexo, se lanza por la escabrosa y difícil senda del arte teatral. Tales arrestos y energías deberían tener imitadores, porque ya es hora que la mujer abandone un rutinario pernicioso y enervante para en inteligencia y comprenda que para algo posee un cerebro y condiciones intelectuales superiores á las del hombre cuando de desarrollar asuntos en que la pasión y el sentimiento se ponen de manifiesto.
>
> Reciba la autora de «María Rosa» nuestra más cordial enhorabuena por la feliz iniciativa y decisión que ha tenido al prescindir de prejuicios anticuados y dedicar su inteligencia al hermoso arte del teatro.[5]

Hay que recordar que la crítica musical es un elemento capital a través del cual se legitiman o condenan prácticas musicales asociadas al género; las valoraciones que se muestran, siempre construidas sobre los códigos culturales del momento, configuran los significados socialmente compartidos para cada uno de los roles (Palacios 2021: 14-16). Así, en la crónica citada se puede ver, entre los elogios a la fuerza y rebeldía de la compositora, que el autor

[5] *Heraldo de Alicante*, 01/04/1909.

juzgaba conveniente la composición musical femenina para evitar comportamientos en las mujeres que consideraba ociosos, siempre y cuando esta creación musical versara sobre temáticas relacionadas con las emociones de cariz pasional. Una opinión, en su lectura en clave positiva, que si bien restaba integrada en los discursos de género de aquel momento, estaba alejada totalmente de la neutralidad y modelaba aquello que se quería considerar pertinente o desaconsejable para cada género. De hecho, las ideas del crítico del *Heraldo* se acoplaban bien al ideal de mujer respetable en los años previos a la Primera Guerra Mundial. Un ideal que consideraba que las mujeres, a partir de un marco conceptual basado en una diferencia esencial que las dotaba de autoridad superior en cuestiones sentimentales, debían tener un papel relevante en cuanto a todo aquello relativo a la educación social (Llona, 2017: 108-109).

Por su parte, otro de los críticos que valoró la mencionada zarzuela de Tarruella expresó su perplejidad −que devendría también en paternalismo a medida que avanzaba la crónica− por el hecho de tener que juzgar la creación de una mujer:

> Créeme lector: al cojer [sic] la péñola para exponer en unas cuartillas mi opinión leal y franca sobre la obra estrenada anoche, siento un sudor frío y un no se qué por todo el cuerpo, que me hace dudar de mi mismo,
>
> Y el caso no es para menos. Por primera vez en mi vida periodística, me veo obligado a judgar el trabajo de un ser de distinto género que el mío. Y he aquí mi apuro, puesto que hagan lo que hagan, aunque mal hecho estuviera, cuantas pertenecen al sexo débil, para un servidor… ni de perlas.[6]

Así, el conjunto de textos sobre *Maria Rosa* de Tarruella compartieron algunos de los rasgos con que se calificó las obras otras compositoras de teatro lírico que llegarían unos años después, como por ejemplo María Rodrigo (cf. Lorenta, 2021), caminando a menudo entre la mencionada cortesía masculina, reconocimientos sinceros, elogios por el hecho de haber roto convencionalismos y una supuesta «excepcionalidad» de las mujeres compositoras. Así mismo, también como hizo la compositora madrileña, Tarruella no permaneció inactiva ante las palabras de la prensa. De una forma elegante, agradeció a los rotativos la buena acogida mediante una carta transmitida por su primo. Más allá de la presencia de este mediador familiar, del escrito destaca el uso recurrente de la palabra «autor» para definirse a sí misma y se muestra a favor de aumentar la complicidad con el público.[7]

En cualquier caso, las apariciones en los diarios de sucesivas obras y personalidades en esta década de 1910 también sirvieron para caminar hacia cierta naturalización de la presencia pública de las compositoras. La nueva coyuntura se apreció en las posteriores crónicas de otra de las zarzuelas de Tarruella, *¡Mí Granada!*, estrenada a Madrid en 1918 (véase *Ilustración 2*). Como no era el primer estreno de la compositora, los periodistas pudieron acogerse menos cómodamente a convencionalismos, pero no por eso se ahorraron los comentarios habituales.[8]

En resumen, sin abandonar el marco de la excepcionalidad, el cambio de coordenadas a finales de la década de 1910 y la presencia de figuras públicas como por ejemplo María Rodrigo o Lola Vitoria Tarruella hacen pensar en un contexto más favorable para la dedicación a la composición de música para géneros escénicos en relación con la vida cultural del momento.

---

[6] *Diario de Alicante*, 01/04/1909.
[7] *El Pueblo* (Alicante), 14/04/1909.
[8] *El Sol* (Madrid), 01/06/1918; *La Época* (Madrid) 01/06/1918.

Una escena de la zarzuela en un acto "Mi Granada", libro del Sr. González del Castillo, música de la señora doña Dolores Victoria de Giner, estrenada en el Teatro Cómico

Ilustración 2: Escena de la zarzuela *Mí Granada*, de Tarruella. *Mundo Gráfico*, 23, 05/06/1918.
Fondo: Biblioteca Nacional de España.

Teatro popular en valenciano: la participación de Dolores Soriano Raga

La figura de Dolores Soriano Raga ha sido resaltada fundamentalmente por ser la autora de la música del primer himno en el València Club de Fútbol (1924). Más allá de este dato −que hasta no hace demasiado había pasado bastante inadvertido−, los trabajos más extensos sobre la compositora los debemos, por un lado, al religioso Vicente Tena, quien escribió una reseña biográfica y recogió parte de su obra para su biblioteca de compositores valencianos. Por otro lado, Raquel Lacruz se encargó de ampliar su perfil profesional para la exposición *Compositoras valencianas* de la Federación de Bandas (2017). De la vertiente profesional de Soriano, a grandes rasgos, se menciona que fue durante más de cincuenta años profesora de la Escuela Municipal de Música de València. En cuanto a la faceta compositiva, se informa que tiene numerosas obras pertenecientes a los géneros de las marchas y los pasodobles y a obra vocal de pequeño formato. No había hasta este momento, por lo tanto, ninguna referencia a música escénica.

Con el ánimo de completar su perfil biográfico y contextualizar la inclusión en su catálogo de las obras que nos ocupan, podemos decir que hay constancia que Soriano nació en la ciudad de València en 1896.[9] Su formación musical tuvo lugar en el conservatorio de la ciudad, donde, entre los años 1907 y 1914, recibió clases de solfeo, piano, historia y estética de la música.[10] La primera aparición que tenemos de la compositora en prensa la encontramos en mayo de 1914 cuando participó como cantante acompañada de piano en un acto benéfico organizado por «las damas valencianas de la Protección de Intereses Católicos» en homenaje al arzobispo Victoriano Guisasola, celebrado al conservatorio de València. La dirección y acompañamiento musical corrió a cargo del profesor de música José García Solà.[11] Probablemente, Soriano actuaba en calidad de estudiante. La narración del acto, siguiendo un procedimiento habitual en la época, hacía distinciones entre la procedencia social

[9] Archivo Municipal de València, Padrón Municipal; *Levante,* 16/05/1974.
[10] Archivo del Conservatorio Superior de Música de Valencia, Libro de actas d exámenes del Conservatorio de València (1879 a 1883; 1907 a 1914).
[11] *La Correspondencia de Valencia,* 24 y 26/05/1914.

de las participantes, clasificándolas entre «señoritas» con nombre y apellidos, y las anónimas «obreras», que cantaron detrás las primeras. Más adelante, a finales de mayo del 1916, Soriano aparece cantando en un homenaje a Enric Granados en la Sala Beethoven de València en presencia de las hijas del compositor catalán, justo antes de la actuación de una joven promesa del piano de aquel momento: Amparo Iturbi.[12]

Según las informaciones de los rotativos, fue dos años más tarde, cuando Soriano contaba con veintidós años, que empezó su carrera como compositora. Y lo hizo con un cuplé, un género en boga en aquel momento. La pieza breve fue escrita inicialmente como número musical perteneciente a la obra de teatro *Valensia de dia*, con libreto de Josep Peris Celda, estrenada en el salón Novedades el 4 de marzo del 1918. La prensa informaba de la presencia de la música: «Contiene la partitura musical del cuplé '¡Mut...! ¡Mut!'».[13] La obra disfrutó de cierto éxito que le permitió estar en cartel más de un mes, seguramente espoleada por ser la segunda parte de la exitosa *¿Voleu llum? O Valensia a fosques* ('¿Queréis luz? O Valencia a oscuras'), estrenada unos meses antes, obra del mismo Peris Celda pero que no contaba con números musicales.

Del mismo modo que su predecesora, *Valensia de día* era un sainete que narraba de forma prototípica las vicisitudes de los habitantes del centro histórico de la ciudad después de las escaseces económicas producidas por la Primera Guerra Mundial. La obra contenía, ya casi llegando a la última parte, un cuplé que aparecía en escena haciendo uso de una situación habitual del momento: la narración de un invidente que se ganaba la vida cantando o explicando romances. Soriano eligió para el mismo una música en tiempo de habanera, que funcionaba especialmente bien gracias a un teatral «mut, mut» colocado sobre la dominante a distancia de octava después de una nota larga. Reproducimos unos inspirados primeros versos que pronto pasarían a la memoria popular: «Si el Marqués de Campo tornara a la vida / i vera València, com ha canviat / segur que diria, / torneu-me a la fossa / perquè és preferible estar soterrat» ('Si el Marqués de Campo volviera a la vida / y viese València, como ha cambiado / seguro que diría, / retornadme a la fosa / porqué es preferible estar enterrado').

De la obra se imprimieron dos ediciones: una más austera, donde se incluía una fotografía del autor del argumento, y una segunda, mucho más vistosa, que adjuntaba fotografías de la escenificación, la dedicatoria correspondiente y una fotografía −con igualdad de condiciones que el autor de la letra− de Soriano, autora de la música (véase *Ilustración 3*).

[12] *Las Provincias*, 03/05/1916.
[13] *El Pueblo*, 05/03/1918.

Ilustración 3: Portada de *Valensia de día* (1918). Fuente: fondo Bas Carbonell, Biblioteca Valenciana.

Si bien la obra de teatro no ha destacado entre las de su género, el éxito del cuplé parece que fue afortunado. Sin descartar que algún elemento musical de la pieza fuera ya popular antes de la escritura llevada a cabo por Soriano, al poco tiempo del estreno hay constancia de versiones con una letra diferente para ser cantadas de forma informal, una práctica muy habitual en aquel momento. Es el caso, por ejemplo, que encontramos en el libro de fiestas del pueblo cercano de Massanassa, donde se lee una adaptación popular de la letra del cuplé.[14] Posteriormente, la popularización y anonimización del cuplé −es decir, la pérdida de referencias a la composición de Soriano pasando a la tradición oral− acontecería tan rápida hasta el punto que, seguramente sin saber el origen, otra compositora diez años más joven que Soriano, Ethelvina-Ofelia Raga Selma, recogería los versos hacia el año 1950 como una muestra del folclore popular de la zona.[15] Incluso ha estado posible encontrar muestras que han llegado por esta cadena oral ya durante el siglo XXI. Por último, la tarea de localización bibliográfica de la partitura, cuando todavía no había constancia que la composición había ido a cargo de Dolores Soriano, tampoco ha sido sencilla puesto que, a diferencia del autor del texto de la obra teatral, a los registros de catalogación se había obviado el nombre de la autora de la música.

En cualquier caso, a pesar de esta popularización del cuplé, parece ser que Soriano no continuó implicada de forma continua en la composición de música para la escena, como mínimo de forma profesionalizada. Sus siguientes

[14] *La Terreta* (Massanassa), 2, 1918, Ayuntamiento de Massanassa, fondo Biblioteca Pública Municipal de Massanassa.
[15] Institut Valencià de Cultura, fondo Ethelvina Raga Selma, caja 23.

obras son dos pasodobles dedicados a los toreros Rosario Olmos y Manuel Martínez, encargados por peñas de aficionados taurinos (1923),[16] y la que ha acontecido su creación más conocida: el pasodoble considerado el primer himno del València CF, una entidad deportiva que en aquel tiempo contaba con solo cinco años de vida. El estreno tuvo lugar en el acto de bendición de las nuevas banderas del club el 21 de septiembre de 1924, interpretada por la que la prensa denominó «Unión Musical de nuestra Ciudad» y una «masa coral» perteneciente a la Sociedad Coral El Micalet. No hay constancia de los motivos que llevaron a Soriano a escribir este pasodoble ni tampoco si fue un encargo. Aun así, si bien en aquel tiempo el fútbol todavía no atesoraba la repercusión de hoy en día, el hecho que Soriano propusiera o accediera a realizar la composición reflejaría cierta voluntad de recorrido compositivo así como que la compositora acumularía reconocimiento público previo. El hecho que fuera estrenada en un acto oficial de la entidad o la posterior publicación de la obra y remisión a la prensa, junto con los encargos que recibía por parte otras entidades asociativas, remarca la visibilidad en la ciudad de la compositora.[17]

También gracias a la profusa narración del acto es posible saber que en aquel tiempo Soriano ya había accedido al que sería su principal trabajo de profesora en la escuela municipal de música de la ciudad. Sin embargo, no abandonó del todo la composición, aunque con una dedicación puntual. Así, volvió al género de la música popular escénica con *¡Chófer, al Novedades!* (1925), una revista breve con libreto de José María Juan García y protagonizada por el actor Manuel Taberner, estrella local del teatro en valenciano de la época. La pieza se estrenó de nuevo en el teatro Novedades el 18 de diciembre de 1925 y se mantuvo en cartel un par de semanas (véase *Ilustración 4*). En ella, Soriano escribió una ilustración musical cupletística para voz de mujer a tiempo de fox-trot.[18]

La repercusión de la obra no fue del todo intrascendente. En un artículo aparecido posteriormente, donde se criticaba la poca calidad de los estrenos teatrales en la capital valenciana −entre otras, por la gran cantidad de obras que se llevaban a cabo− se cita *Chófer* como una de las piezas de referencia donde muchos autores noveles tendrían que acudir para disponer de influencias eficaces y se menciona al autor del libreto Juan García como un escritor de referencia.[19] Aun así, no se conserva la partitura ni tampoco hay más apuntes sobre la escritura musical de Soriano en esta pieza.

[16] *El Pueblo*, 06/02/1923; *Diario de Valencia*, 23/05/1923. En cuanto a la vida personal, un año más tarde, el 1924, la encontramos imponiendo un lazo a la bandera de la banda de Sant Marcel·lí que había confeccionado ella misma para celebrar las fiestas de las fallas (*Las Provincias*, 18/03/1923).

[17] *La Correspondencia de Valencia*, 07/09/1924; *El Pueblo*, 17/09/1924, *La Correspondencia de Valencia*, 22/09/1924, *Las Provincias,* 21/09/1924 y 23/09/1924; *La Correspondencia de Valencia*, 08/08/1925.

[18] *La Correspondencia de Valencia*, 05/06/1928; *El Pueblo* 26/12/1925, 22/12/1925, 27/12/1925, 29/12/1925, 30/12/1925, 31/12/1925, 01/01/1926, 03/01/1926, 05/01/1926, 06/01/1926, 11/02/1926, 04/03/1926.

[19] Manuel Pérez Rodrigo: «Una campaña muy justa en favor del teatro valenciano», *Las Provincias,* 28/12/1926.

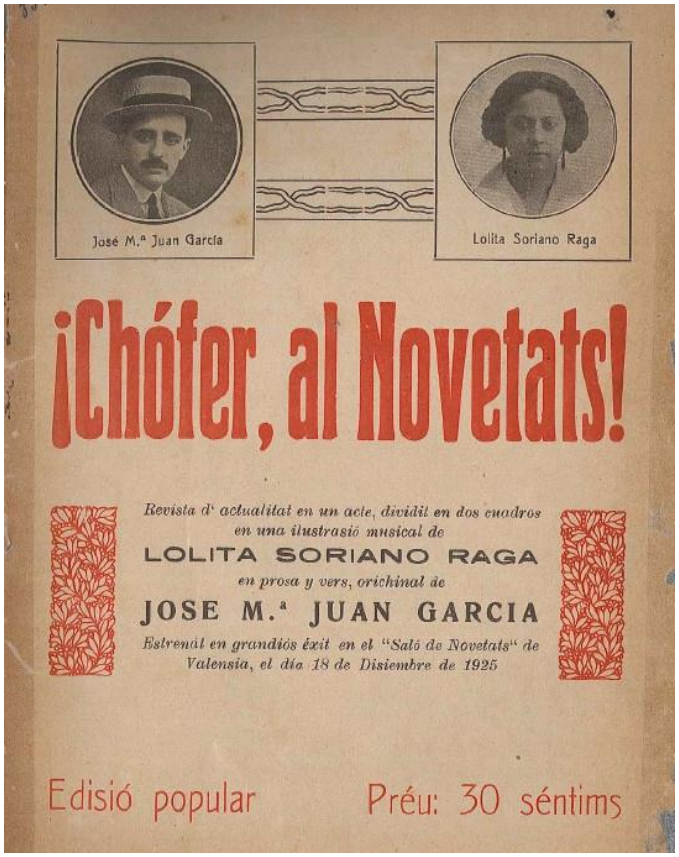

Ilustración 4: Portada de *¡Chófer, al Novedades!* (1925). Fuente: fondo Bas Carbonell, Biblioteca Valenciana.

A pesar de esto, a través del análisis de la pieza así como algunos datos que aparecen al libreto podamos hipotetizar sobre el entorno de composición. En primer lugar, *¡Chófer, al Novedades!* podría ser una adaptación a la valenciana de *Chófer, al Palace*, estrenada en Barcelona el 1920 y adaptada al castellano para la escena madrileña con el título *Chófer, al Rosales*. Si bien no sabemos si Soriano tuvo acceso a estas obras, es innegable que, del mismo modo que en *Valensia de dia*, la compositora controlaría los códigos del género escénico ligero del momento.

En segundo lugar, de una forma u otra, la participación de Soriano en este estreno nos indica que se movía entre los círculos y espacios destacados del teatro lírico popular valenciano de aquel momento. El libretista José María Juan, aunque no disfrutó de la fama otros autores, fue todo un especialista en el género de variedades, como demuestran sus escritos en prensa. Terceramente, el Novedades era el espacio escénico donde se representaban buena parte de los estrenos de teatro lírico popular en valenciano, gracias al empujón de Matías Belloch, el empresario que regentaba este teatro desde el 1918 y a los hijos del cual va dedicada la obra. Por último, como hemos dicho, la pieza estuvo protagonizada por algunos de los artistas locales con más fama en ese género.

En cualquier caso, a partir de la década del 1930, la presencia de Soriano a los rotativos se reducirá notablemente, encontrándola vinculada al ámbito religioso.[20] Así mismo, el resto de su obra conservada es posterior a la Guerra Civil. En opinión de Lacruz (2017: 9), el cambio de régimen político habría condicionado la tipología y el contenido de la obra de Soriano, «por lo cual en su haber cuenta con multitud de marchas militares de exaltación, música patriótica, himnos religiosos, canciones españolas y pasodobles, entre otros» (traducción de la autora). Además de la composición y la docencia, durante los primeros años del franquismo hay noticias de su participación en

[20] «En el convento de Trinidad», *La Correspondencia de Valencia*, 5/10/1930.

diferentes actos, como por ejemplo dirigiendo un grupo de Coros y Danzas en un concurso dentro de la Semana del Frente de Juventudes, celebrado en el Teatro Apolo.[21] Hay constancia, también, que fue monja seglar y que se la consideraba una mujer avanzada a su tiempo por su independencia.[22]

En este sentido, el caso de Soriano enlaza con algunas de las dificultades, ya expuestas por especialistas como por ejemplo Campos-Fonseca (2011), en la hora de articular un recorrido profesional pero también personal de la obra y el contexto de estas compositoras, un hecho que se acentúa si tenemos en cuenta el marco del primer franquismo. El resto de la obra de Soriano, como comenta Lacruz, estuvo guiado por la tarea pedagógica y, como tantas otras compositoras, con una producción limitada al pequeño formato. Con todo, «tal vez sea la compositora más antigua de que hay constancia a los archivos de la Banda Municipal de València y la que más obras de autoría tiene a la mencionada» (traducción de la autora) (Lacruz 2017: 9).

Elena Faus Faus y la revista *Bésame*

Con los datos disponibles hasta ahora, aproximarse al perfil biográfico de Elena Faus resulta complicado.[23] La carencia de información de cariz administrativo, así como ciertas inconsistencias en su trayectoria vital, si tenemos en cuenta la documentación de la prensa de la época, generan algunas dudas alrededor de su figura. Según las informaciones aparecidas, encontramos a una niña llamada Elena Faus que parece ser que se formó musicalmente en el entorno del mundo asociativo valenciano a través de la «Rondalla Obrera» de la Sociedad Instructivo Musical homónima hacia 1913. Así, con la rondalla de la mencionada agrupación, la niña Faus actuó en el Centro Republicano de Alfafar junto con su hermana Isabel en una velada en la cual, además del concierto, tuvieron lugar discursos de entidades relacionadas con el republicanismo progresista.[24] En cambio, cuatro años más tarde, también formando dúo de piano y bandurria con su hermana, participó en Algemesí en un acto de los conservadores jaimistas. En el mismo acontecimiento, el periódico anotó que «la señorita Elena Faus pronuncio un elocuentísimo discurso, en el que atacó al liberalismo que rige en España. Una estruendosa ovación ahogó las últimas palabras de la simpática oradora».[25]

Después de estas dos apariciones hay que esperar trece años para contar con más datos. En este caso, se identifica a una Elena Faus dedicada a las tareas de composición musical, puesto que se la cita formando parte del elenco de compositores que preparaban la programación para la temporada del Teatre Regional del año 1926. Esta participación, de confirmarse, sería un dato significativo, ya que el Regional fue una iniciativa de talante colectivo (cf. Bojó, 2021), que aglutinó a diferentes personalidades del ámbito literario, musical y escénico, y que indicaría cierta disposición a la hora de incorporar presencia femenina, aunque en una proporción ínfima respecto a los homólogos masculinos.

A diferencia de Dolores Soriano, de quien en las décadas mencionadas no hay localizadas declaraciones en prensa, Elena Faus manifestó un auto-reconociendo en tanto que compositora entusiasta para teatro lírico, así como también como libretista. En un artículo que se titula «Lo que preparan nuestros autores», en el cual se demandaba

[21] *Levante*, 21/05/1943.
[22] *Levante*, 11/04/2005.
[23] A pesar de la participación laboral en el entorno de la ciudad de València, no he sabido encontrarla en los padrones de 1903 ni de 1924. Fondo: Archivo Histórico Municipal de Valencia.
[24] *El Pueblo*, 25/02/1913.
[25] *Diario de Valencia*, 20/01/1917.

a varios compositores que trabajaban para las obras teatrales en valenciano, ella respondió:

> Sí señor, sí que preparo algo. No he podido resistir la tentación al enterarme que ha de inaugurarse el Teatro Regional.
>
> Tengo *La vespra de la Verge*, comedia en verso, y *El tonto de la panolla*, en prosa, con libro y música mía, y *Tirali que encara vola*, de Gayano Lluch. Para los teatros que se cultive nostra parla tengo *Un sabater radiomaniátic*. Y para mi admirado Manolo Taberner, que no quiero que se haga viejo sin que me estrene algo, le reservo un apropósito en verso titulado *Soc un chaval*.
>
> Esto es lo que llevo entre manos; pero como todo lo que sea para engrandecer a mi querida terreta me parece poco, pongo a disposición de los escritores libretistas todas las corcheas que a tropel invaden mi cerebro para formar melodías que, aunque malas, no faltarán en ellas el ambiente de nuestra huerta y el sabor del arròs en fesols y naps porque saldrán del corazón de una valenciana y estarán escritas a la sombra del Micalet.[26]

Desafortunadamente, de todo este corpus de obras no se ha podido localizar más informaciones. Según dicta la programación del periódico de un mes después, sería *La Víspera de la Virgen* la única que pasó a formar parte de la programación del Teatre Regional, pero se desconoce en la actualidad si se llegó a estrenar. Tampoco se puede valorar si el factor género tuvo peso en esta ausencia final. En cualquier caso, una muestra que reafirmaría su vinculación con el equipo del Regional es la participación en la revista *Teatro Valensià*, firmando un escrito en verso que los editores incluyeron en la primera página de un número especial en homenaje a Rafael Gayano Lluch, el director de la iniciativa del Regional, también a finales de 1926.[27]

Dos años más tarde de esta vinculación, en noviembre de 1928, Faus apareció dirigiendo de forma «competente» las representaciones de dos zarzuelas en lo Centro Instructivo de Socorros de Benicalap, en una función benéfica.[28] Este hecho constata, una vez más, como el mundo asociativo valenciano fue un espacio donde algunas mujeres desarrollaron de forma amateur o semi-profesionalizada las facetas de composición o dirección que les eran vetadas en terrenos más profesionalizados.

El final de los años veinte también acogió la propagación de la revista como género escénico de moda y la compositora no fue ajena a esta corriente. Bajo la autoría del nombre de Elena Faus Faus al fondo de SGAE se conserva el registro de entrada de obras con nombres muy típicos de la época y el contexto del mundo de los espectáculos de variedades: *Polvera parisien*, *Mí sport*, *La paja del negro*, *Allá en Cubita* o *Los descuidos de Paca*. Lamentablemente, solo ha pervivido el guion de la partitura de una de ellas, titulada *Bésame* (véase *Ilustración 5*). No hay datos que constaten su estreno en un teatro, pero sí que estaba anunciada la emisión en las ondas radiofónicas de la Peña Radio el 9 de mayo de 1929 desde los estudios de la mencionada emisora situados al Ateneo Mercantil de València, con la interpretación de la compañía de la tiple Pepita Gil.[29]

Bésame no tiene un argumento continuo, sino que se trata de una acumulación de cuadros encabezados por una protagonista femenina acompañada por dos cuerpos de baile −uno femenino y uno masculino− y una orquestina de cuerdas, clarinetes, cornetines, trombones y batería. Estructurada en dos actos, la revista empieza con un preludio, seguido de un fox, un vals lento y un charlestón; el segundo acto incluye un danzón cubano, un tango, un pericón, un fox, y un chotis para acabar en tiempo marcial. En cuanto a la temática y los textos, cumplen los rasgos que definirían al género de la revista según la síntesis que hace Montijano (2009: 1310-1311): un espectáculo

[26] *El Pueblo*, 03/09/1926.
[27] *Teatro Valensiá*, 14/09/1926.
[28] *El Pueblo*, 06/11/1928.
[29] *La Correspondencia de Valencia*, 08/05/1929.

con intención de superficialidad, que incluye partes dialogadas y otras musicales, de talante cómico e incluso grosero, con estructura de cuadros sueltos, lucimiento del cuerpo de las mujeres artistas, diversión y ritmos populares. Un ejemplo de todo esto es un extracto de la letra del primer y segundo números, denominados «Los licores» y «Sidral-Jaz» [sic]:

Yo soy el Chanté
Yo soy el Coñac
Yo soy el Vermut
Yo soy el Champañ [...]

Soy la sensación de un gran placer
porque es lo mejor beber
como el ideal de una ilusión
enciende de amor el corazón [...]

Soy la cocaína
que da a morfina
la alegría de vivir
yo soy la esencia de amor
soy la esencia del sueño feliz [...]

Como todas las mujeres
tengo un juguetito
que me brinda sus placeres
sin con el juego un ratito.
Es el jaz un juguetito muy fácil de manejar
pues que lo a nuestro antojo y placer me suele dar.

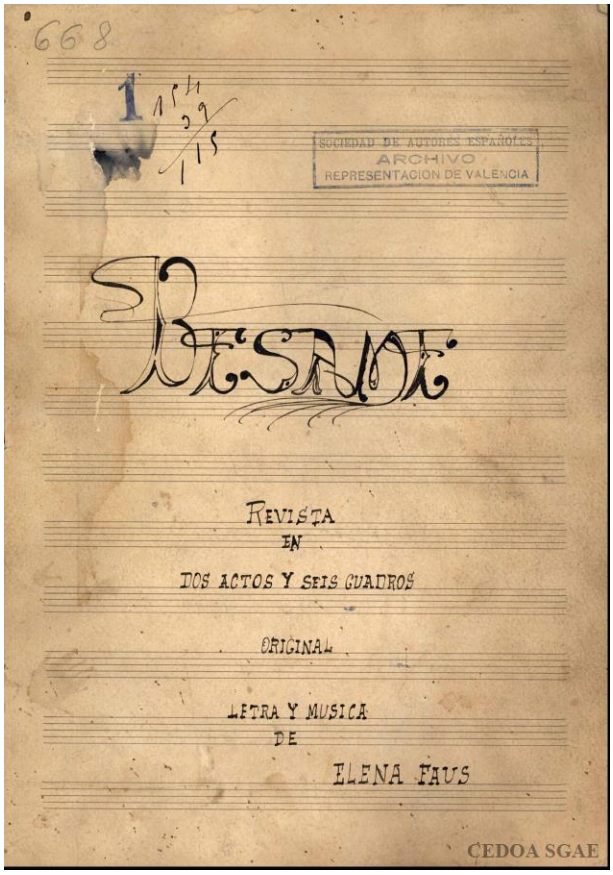

Ilustración 5: Portada de *Bésame* (1929). Manuscrito. Fondo: CEDOA-SGAE.

A pesar de estos datos, la prensa no reflejó ninguna actividad más de Elena Faus hasta el 1932, cuando aparece dirigiendo en el teatro Moulín Rouge la revista de su autoría *Hacen falta hombres*.[30] A partir de ese momento se pierde la pista. Así, el caso de Faus, con unos restos documentales y una presencia pública fragmentarias e inconexas, ejemplifica algunas de las dificultades a las cuales nos enfrentamos cuando tratamos de recomponer la

[30] *El Pueblo*, 27/11/1932.

trayectoria de aquellas mujeres compositoras que tuvieran que trabajar a menudo en el margen de los círculos y focos musicales principales.

Las zarzuelas de Ethelvina-Ofelia Raga Selma y de Matilde Caturla Masiá

De una forma u otra, la existencia de referentes próximos y la visibilidad de la cual disfrutaron algunas compositoras a nivel internacional influirían en las nuevas generaciones de mujeres estudiantes de música, en un contexto integrado en las nuevas coordenadas sociopolíticas de los años veinte y treinta. Entre otros muchos factores, la experiencia femenina en el ámbito urbano estuvo mediatizada por los cambios en los modelos de mujer considerados aceptables después de la Primera Guerra Mundial, que posibilitaron el acceso a un mayor número de profesiones a la vez que negociaban otras bases deseables para la feminidad del momento, como por ejemplo la religión (Llona, 2017: 110-115).

Probablemente, este fue el trasfondo con el cual tuvieron lugar las tempranas proyecciones profesionales compositivas de Ethelvina-Ofelia Raga Selma (Catarroja, 1911 - Madrid, 2005). Compositora prolífica, con una vida creativa intensa en diferentes campos musicales y literarios −se pueden leer más detalles a los imprescindibles trabajos de Lacruz (2008 y 2018)− cuando contaba con diecinueve años compuso dos zarzuelas, datadas al inicio de la década de 1930. Unos hitos que ella mismo remarcaba en el propio currículum y que son una muestra tanto del espíritu profesional convencido de la compositora como de la vitalidad de la cual disfrutaba el género lírico popular en aquel tiempo.[31]

La primera de las zarzuelas, de la cual no se ha conservado ni la partitura ni el libreto −escrito por Antoni Ortells− llevaba por título *Deu mil duros* ('Diez mil duros'), y fue estrenada también bajo el paraguas del mundo asociativo en la Sociedad La Protectora de València, seguramente a cargo de aficionados al género y estudiantes de música.[32] Un año más tarde Raga y Ortells repitieron la gesta, ahora en un entorno más profesionalizado, con la zarzuela *Yo soc ton pare* ('Yo soy tu padre'). La obra se estrenó el 18 de octubre de 1931 en el teatro Novedades de Burjassot. Se ha perdido la partitura, pero he localizado una copia incompleta del libreto, editado por la Imprenta Saguntina, probablemente conservado gracias a un ejemplar depositado a la SGAE para su registro.[33]

El argumento de *Yo soc ton pare* se sitúa a una huerta idílica y se centra en los conflictos habituales de una pareja de recién casados. Algunos de los momentos que se escogió musicar resultan interesantes porque describen situaciones musicales corrientes en aquella época, como los dúos amorosos típicos de las operetas, el canto de aficionados en los teatros de entidades asociativas o la asistencia masculina a las salas de fiesta más innovadoras de la ciudad. Destaca también la presencia de narrativas, compartidas con canciones que han acontecido «tradicionales», que describen −y censuran− preocupaciones del momento, como las relaciones prematrimoniales y embarazos no deseados. Es, pues, un trabajo de cierta envergadura para una compositora muy joven.

Coetáneas a la obra de Raga son las piezas escénicas musicales de la compositora Matilde Caturla Masiá. Nacida en Alicante en marzo de 1907 en una familia acomodada, estudió en Madrid y, de vuelta en su ciudad natal, ejerció como concertista ocasional de piano hasta que se casó con el médico Rafael Rodríguez Buades, quien moriría a

[31] Currículum mecanografiado. Fondo Ethelvina-Ofelia Raiga Selma, Institut Valencià de Cultura.
[32] *Las Provincias*, 07/05/1930.
[33] Fondo Ethelvina-Ofelia Raga Selma, Institut Valencià de Cultura.

los pocos meses del matrimonio.[34] Unos años después del trágico suceso, Caturla se desplazó en València junto con su hermana Loreto, quien también realizó alguna actuación como cantante. Matilde alternó las tareas de concertista de piano en las ondas de la radio con las de compositora emergente de piezas bailables.[35]

Además de esta actividad, los periódicos consignaron una notable integración de Caturla en los círculos culturales de la ciudad. Primeramente, hay constancia del estreno de un sainete con música titulado *Cristeta*, también en el ya mencionado salón Novedades, el 23 de diciembre de 1933, con libreto de José Gómez Polo, que se interpretaría repetidamente hasta el 27 de diciembre.[36] Por lo que se describe en la misma crónica, se trataba de una comedia ambientada en un café-bar, por donde desfilaban diferentes personajes alrededor de una historia entre Cristeta, hija de un violinista ciego, y Alfredo, un artista bohemio. Musicalmente, alternaban diferentes números que Caturla defendería con solvencia:

> La partitura de la señorita Caturla nos ha causado la mejor impresión y en ella demuestra sus inmejorables cualidades de compositora, dotes que puso de manifiesto en distintas ocasiones, entre ellas en las canciones del poeta Sendín Galiana, musicadas por esta señorita, y que obtuvieron un éxito en audición reciente de Unión Radio. Tanto el preludio de «Cristeta», como el dueto cómico en tiempo de marcha, la sentimental romanza de la tiple y el cuplé foxtrot, números que constituyen la partitura, son fáciles a la vez que inspirados, por lo que el público, entre grandes aplausos, hizo que se bisaran todos ellos.

El trabajo conjunto con el comediógrafo Alfredo Sendín Galiana se volvió a repetir en la obra *Estampas de España*, un conjunto de poesías musicadas destinadas a una función benéfica que se celebró en el teatro Principal de València el 8 de febrero de 1934, y el 13 de abril del mismo año en Castelló.[37] La pieza se dividía en cinco momentos musicales, titulados «Érase una melodía hecha mujer», «Castilla», «Galicia», «Un alto en el camino», «Sevilla» y «La Mancha», interpretados por Loreto Caturla y Clemente Cerdà, acompañados de artistas locales y coros infantiles formados por miembros del alta sociedad de cada ciudad.[38] La producción contó con colaboraciones de lujo, como la escenografía de Faust Hernàndez Casajuana y los decorados de Francisco Pastor. Igualmente, como ocurrió con *Cristeta*, se desconoce si ha conservado alguna copia de la partitura o del texto.

En cualquier caso, este entramado de relaciones y los vínculos con el entorno del teatro lírico popular valenciano probablemente fomentó las simpatías de Caturla hacia la llamada Societat Valenciana d'Autors ('Sociedad Valenciana de Autores'). Dicha sociedad nació a mediados de década de 1920 a raíz del descontento de algunos de los profesionales del espectáculo teatral valenciano con el centralismo y las tasas impuestas por la Sociedad de Autores Españoles (SAE); la fuerza y las gestiones efectuadas al final de la década consiguieron beneficios para los autores valencianos hasta que en 1932 entraría en juego un sistema federal en la SAE que otorgaría una nueva independencia a la Sociedad (Solà 1972: 44-47). Así, esta nueva Sociedad se constituyó a mediados del año 1933.[39] Un año más tarde, en febrero de 1934, la entidad celebró una velada conmemorativa que contó con la participación de los socios y otras personas relacionadas. La nómina de asistentes al acto nos permite distinguir nombres e instituciones ya familiares en este trabajo. El acto fue organizado por Hernàndez Casajuana y Sendín Galiana, con entradas que se vendían en el teatro Novedades y en el Nostre Teatre; entre los muchos asistentes, además de los actores de las compañías de teatro valenciano y otras notables personalidades del momento, están los libretistas Peris Celda y Juan García; además, asistieron Matilde y Loreto Caturla, las cuales la crónica periodística situó junto

[34] *La voz de Alicante*, 09/03/1907, 11/12/1917 y 25/06/1918; *El Luchador* (Alicante), 11/05/1925, 01/10/1928 y 23/02/1929.
[35] *Diario de Alicante*, 06/02/1933.
[36] *El Pueblo*, 22/12/1933.
[37] *Las Provincias*, 27/01/1934.
[38] *Diario de Castellón*, 12/04/1934.
[39] *Las Provincias*, 11/05/1933.

a la escritora de sainetes Pilar Monzó (véase *Ilustración 6*).[40] Por el contrario, no aparecen las compositoras Soriano o Faus, del mismo modo que otros nombres masculinos destacados, que, quizás por diferencias profesionales, personales o ideológicas, se situaron bajo otras entidades de cariz asociativo de la ciudad.

Siguiendo con Caturla, también ha quedado constancia, a través de documentación gráfica, de actuaciones en Unión Radio Valencia en 1935 y de su participación, con la obtención del primer premio *ex aequo*, en el concurso de piano organizado por la misma entidad que le posibilitaría viajar a Madrid para concurrir en el certamen nacional radiofónico.[41] De hecho, esta radio y el círculo de su percusor, Enrique Valor Benavent, también estuvieron detrás de la emisión de la ya mencionada obra *Bésame* de Elena Faus en la Peña Radio Valencia en 1929 −proyecto anterior a Unión Radio Valencia, nacida en 1931.[42]

Para finalizar el recorrido de Matilde Caturla, también del 1935 datan *Gloria* y *Sollozos*, dos pequeños valses para piano dedicados a Gloria Llorca Blasco-Ibáñez, nieta del escritor y alumna de la compositora.[43] Todavía en 1936 aparecen registradas obras suyas, fundamentalmente bailables.[44] Si bien con la llegada de la guerra se hace más difícil seguirle el rastro, hay constancia que más tarde se casaría y tendría vinculación con el pueblo alicantino de La Romana, donde se trasladaría con posterioridad de la estancia en València (Santo, 2007).

Ilustración 6: Fotografía del acto de la Societat Valenciana d'Autors en mayo de 1934. Probablemente, las tres mujeres sentadas en primer plano sean las hermanas Matilde y Loreto Caturla junto con la escritora Pilar Monzó. Fotografía de Barberà. Fuente: *Las Provincias*, 20/02/1934.

[40] *Las Provincias,* 20/02/1934.

[41] Se han localizado dos fotografías suyas —una en compañía de la actriz Carmen Cubero y la cantante Rosarito Ferrer— en el fondo Enrique Valor Benavent de la Biblioteca Valenciana, además de las actas del premio de piano organizado por la misma entidad. Sobre el premio, hay más información en *Heraldo de Castellón,* 27/02/1935.

[42] En el fondo de Valor se localizan algunos manuscritos de pequeñas composiciones, casi ejercicios, de algunas mujeres más: *The Rosario*, de María Rosario Salinero —esposa del mismo Valor—, *Més guapo qu'n sol*, de Amparo Méndez y *Elena. Habanera*, de Carmen Herrando (fondo Enric Valor Benavent, Biblioteca Valenciana).

[43] Manuscritos, fondo Colección Valenciana, Biblioteca Valenciana.

[44] El pasodoble *¡Bomba va!* está registrado a la *Gaceta de Madrid*, 07/08/1936 y, como continuación del mismo registro de 1936, aparecen en el *BOE* de 12/02/1940, el pasodoble *Lo faro de la Alquería*, el fox americano *¡Más cocktail!*, una *Danza* y el chotis *¡Ay, Recaredo!.*

Reflexiones finales

El análisis de las obras líricas escritas por compositoras valencianas del primer tercio del siglo XX permite constatar que, a nivel profesional, no fueron ajenas a la gran popularidad que tuvieron estos géneros en aquel momento histórico, participando de forma activa. A pesar de que parece que ninguna de ellas se pudo dedicar a ello en exclusiva y a veces las colaboraciones fueron breves u ocasionales, el panorama trazado muestra como sus trabajos para la escena teatral lírica se integraron en algunos de los círculos profesionales y culturales de relevancia de la capital. Simultáneamente, además de su participación en los circuitos comerciales de los teatros de la ciudad, se destaca el papel que jugaron los entornos asociativos para el desarrollo de las tareas compositivas, unos entornos a menudo poco atendidos desde la historiografía musical.

Aun así, sería ilusorio no tomar en consideración el carácter ligado a la excepcionalidad respecto a sus homólogos masculinos, así como obviar que las condiciones de trabajo de las compositoras estuvieron sometidas a los postulados de género, con unas posibilidades de desarrollo profesional limitadas por varias vías, las cuales probablemente también están detrás de algunos de los silencios y decisiones profesionales o vitales que las recorren. Del mismo modo, como remarcan los estudios de género, no es posible trazar una línea continua y homogénea que acoja bajo un mismo paraguas contextual las características de las estructuras familiares y las redes sociales que rodearon las figuras de las compositoras, con procedencias y trayectorias diferentes y particulares. En cualquier caso, el ejercicio de cariz contributivo y la línea cronológica dibujada permite ampliar el espectro de compositoras y sus catálogos, así como ofrecer algunos puntos de apoyo y también algunas rendijas para posteriores análisis tanto individuales como globales de la escritura musical llevada a cabo por mujeres.

Bibliografía

Anastasio, Pepa (2009): «Pisa con garbo: el cuplé como performance», *TRANS: Transcultural Music Review, 13,* https://www.sibetrans.com/trans/articulo/61/pisa-con-garbo-el-cuple-como-performance [consulta: noviembre de 2021]

Aracil, Manoli (2021): «Lola Vitoria Tarruella. Una compositora de Villena que se impuso a su tiempo», *Les bandes de música*, 13 de julio de 2021 https://www.lasbandasdemusica.com/pioneras-2-lola-vitoria-tarruella-una-compositora-de-villena-que-se-impuso-a-su-tiempo/

Bojó Molina, Noelia (2021): *Redescrubriendo el patrimonio músico-teatral valenciano. Una mirada al esquet valenciano a partir de los estrenos del Teatro Regional (1926-1927),* comunicación en la Jornada AVAMUS «Patrimoni musical valencià: què, per què, per a qui», Valencia, 1 de octubre de 2021.

Campos-*Fonseca*, Susan (2011): «Between Left-led Republic and Falangism? Spanish women composers, a critical equation», *Diagonal. Journal of the Center for Iberian and Latin American Music* https://cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2011/Campos.pdf [consulta: noviembre de 2021]

Campos-Fonseca, Susan (2014): «'*Voces de memoria*': compositoras en la Era de María Lejárraga» en Cascudo, Teresa y Palacios, María (coords.) *Literatura y Música. Estudios sobre María Martínez Sierra,* Universidad de la Rioja, 35-62.

Cascudo, Teresa y Aguilar-Roncel, Miguel Ángel (2013): «Género, musicologia històrica y el elefante en la habitación» en Porto Nogueira, Isabel y Campos Fonseca, Susan (coord.) *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*, Goiâina, Porto Alegre, ANPPOM, 27-55.

Clares Clares, María Esperanza; Micó Terol, Elena (2014): «Educació musical i dones a València: la Institució per a l'Ensenyament de la Dona», *Quadrívim* 5 http://avamus.org/es/educacio-musical-i-dones-a-valencia-la-institucio-per-a-lensenyament-de-la-dona/?pdf=3948 [consulta: noviembre de 2021].

Fontestad Piles, Ana (2006): *El Conservatorio de Música de Valencia. Antecedentes, fundación y primera etapa (1979-1910),* tesis doctoral, Universitat de València.

Garrigosa Massana, Maria Teresa (2019): *Les compositores catalanes del segle XIX: un impuls creador*, tesis doctoral, Universitat

Autònoma de Barcelona.
Hernández-Romero, Nieves (2018): *Formación y Profesionalización musical de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Madrid*, Alcalá de Henares, Ayuntamiento de Alcalá de Henares.
Hernández-Romero (2021): «Reflexiones acerca del estudio de la educación musical de las mujeres: el conservatorio de Madrid en el siglo XIX» en María Angeles Zapata Castillo, Ana María Botella Nicolás y Juan Jesús Yelo Cano (eds) *Músicas y género. Tradiciones heredadas y planteamientos recientes*, Ediciones de la Universidad de Murcia, 115-137. https://doi.org/10.6018/editum.2880
Labajo, Joaquina (1998): «El controvertido significado de la educación musical femenina», en Marisa Manchado (ed.) *Música y mujeres: género y poder,* Madrid, Horas, 85-102.
Lacruz Martínez, Raquel (2008): *La música de cámara de Ethelvina-Ofelia Raga Selma*. Trabajo de DEA, Universitat de València.
Lacruz Martínez, Raquel (2017): «Compositores valencianes», *Notas de Paso* 4 http://revistadigital2.csmvalencia.es/wp-content/uploads/2017/03/Compositores-Valencianes.pdf [consulta: novembre de 2021].
Lacruz Martínez, Raquel (2018): «La música d'Ethelvina-Ofelia Raga Selma», *Notas de Paso* http://revistadigital2.csmvalencia.es/wp-content/uploads/2018/05/LA-M%C3%9ASICA-D_ETHELVINA-OFELIA-RAGA-SELMA-POR-RAQUEL-LACRUZ-MART%C3%8DNEZ.pdf [consulta: novembre de 2021].
Lacruz Martínez, Raquel; Fuentes, Carla (2019): *Les nostres compositores. Les oblidades creadores musicals valencianes*. Presidència de la Generalitat Valenciana https://fsmcv.org/BTnet-storage/wp-uploads/2020/03/LIBRO-COMPOSITORES_web.pdf [consulta: noviembre de 2021].
Llona, Miren (2017): «La 'señorita' y las otras: fronteras de classe y subjetividad en el primer tercio de siglo XX en España» en Henar Gallego Franco y María del Carmen García Herrero (eds.) *Autoridad, poder e influencia. Mujeres que hacen historia*, Barcelona, Icaria, 105-128.
Lorenta Monzón, Noelia (2021): «María Rodrigo ante los espejos de la crítica madrilenya (1915-1917)», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 34: 125-146 https://doi.org/10.5209/cmib.73800 [consulta: diciembre de 2021].
Martínez Beltrán, Zoila (2020): «¿De qué está 'compuesto' el olvido? El caso de las sopranos coloratura españolas de la Edad de Plata y su planteamiento historiográfico» en M. Ángeles Zapata, Juan Jesús Yelo y Ana M. Botella Nicolás (eds.) *Mujeres en la música: una aproximación desde los estudios de género*, Madrid: SEDEM, 72-88.
Montijano Ruiz, Juan José (2009): *Historia del teatro olvidado: la revista (1864-2009)*, tesis doctoral, Universidad de Granada.
Navarro, Joaquín (2018): **«**Homenaje a la comp y Escritora Villenense Lola Vitoria Tarruella 1880/1952**»**, VIII Semana Cultural del Conservatorio Profesional de Música de Villena. Disponible en Canal de Youtube de Fernando Quiles https://www.youtube.com/watch?v=Ass6rOTCzpc [consulta: noviembre de 2021].
Ramos, Pilar (2003): *Feminismo y música. Introducción crítica,* Madrid, Narcea.
Ramos, Pilar (2010): «Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música», *Revista Musical Chilena* 2013: 7-25.
Palacios Nieto, María (2013): «Feminismos expandidos, queer y poscoloniales en la musicologia històrica» en Porto Nogueira, Isabel y Campos Fonseca, Susan (coord.) *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*, Goiâina, Porto Alegre, ANPPOM, 56-69.
Palacios Nieta, María (2021): «Género y prensa en la musicología histórica. Notas preliminares» *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 34, 11-23 https://doi.org/10.5209/cmib.77984 [desembre: novembre de 2021].
Santo Matas, Joaquín (2007): «Retazos nostálgicos del estío tranviario», *El tramviari*, 3 https://xdoc.mx/preview/el-tramviari-n3-el-portal-romanero-5e3c76f1d5ac7 [consulta: noviembre de 2021].
Solà i Palerm, Caterina (1976): *El teatre valencià durant la Dictadura 1920-1930*, Barcelona, Institut del Teatre.
Val, Raquel del (2021): «Lola Vitoria: Literatura y música», *Ritmo*, 8 d'agost de 2021 https://www.ritmo.es/actualidad/opinion-lasmusas-lola-vitoria-literatura-y-musica-por-raquel-del-val [consulta: noviembre de 2021].
Zavala Gironés, Mercedes (2009): «Estrategias del olvido. Apuntes sobre algunas paradojas de la musicología feminista», *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, 4: 211.

Isabel Ferrer Senabre
isabel.ferrer.senabre@gmail.com
ORCID iD https://orcid.org/0000-0003-0150-6612

Isabel Ferrer Senabre és doctora en musicologia i educadora social. Ha estat investigadora predoctoral a la Universitat Autònoma de Barcelona. Ha impartit docència al mateix centre i al Taller de Músics Escola Superior. Les seues recerques s'han centrat en la musicologia feminista i en els espais i pràctiques musicals des del segle XIX

fins a la contemporaneïtat. Ha participat en congressos nacionals i internacionals. Actualment és membre de l'equip editorial de la *IASPM Journal* i codirectora de les col·leccions de música de la Institució Alfons el Magnànim. Professionalment se dedica a la gestió cultural i la divulgació de la musicologia en ràdio i premsa.

Isabel Ferrer Senabre es doctora en musicología y educadora social. Ha sido investigadora predoctoral en la Universidad Autónoma de Barcelona y ha impartido docencia en el mismo centro y en el Taller de Músics Escuela Superior. Sus investigaciones se han centrado en la musicología feminista y en los espacios y prácticas musicales desde el siglo XIX hasta la contemporaneidad. Ha participado en congresos nacionales e internacionales. Actualmente es miembro del equipo editorial de la *IASPM Journal* y codirectora de las colecciones de música de la Institució Alfons el Magnànim. Profesionalmente se dedica a la gestión cultural y la divulgación de la musicología en radio y prensa.

Isabel Ferrer Senabre obtained her PhD in musicology and has a Degree in Social Education. She was a predoctoral research fellow at the Universitat Autònoma de Barcelona. She was teacher in charge at the same centre and at Taller de Músics Escuela Superior. Her research career has focused on feminist musicology and the study of social musical spaces from the 19th century to the contemporariness. She has participated in several national and international conferences. Currently, she is a member of the editorial board of the *IASPM Journal* and codirector of the music collections in the Institució Alfons el Magnànim. Professionally, she works as a cultural manager and musicologist on mass media.

Cita recomanada

Ferrer Senabre, Isabel. 2021. "Compositoras valencianas y teatro lírico popular en el primer tercio del siglo XX". *Quadrívium-Revista Digital de Musicologia* 12 [enllaç] [Consulta: dd/mm/aa].