

Episkenion 2 (julio 2014)
nunca es siempre en teatro

ISSN 2340–4485

Música y escena en Valencia durante la temporada teatral 1935/1936

Pablo Ramos Ramos
IES Joan Coromines de Benicarló (Castellón)

RESUMEN:

El presente artículo analiza los géneros musicales durante la temporada teatral 1935/1936 en la ciudad de Valencia. Se destaca la importancia que tuvo la música en el teatro de la época como medio para dinamizar las programaciones y para hacerlas más rentables frente al avance del cine sonoro. También se subraya el fiasco económico de algunos coliseos que no supieron realizar de forma equilibrada esta diversificación de la cartelera.

Palabras clave: teatro, géneros musicales, Segunda República, Valencia

ABSTRACT:

The current paper analyses the musical genres in theater during the 1935/1936 season in the city of Valencia (Spain). It shows the importance music had in the theater of this era, in order to energize stage programs and to do it more profitable in front of the progress of talkies. Finally, it underlines the economic debacle of some theaters that didn't achieve to develop this diversification of the programs in a well-adjusted way.

Key words: theater, musical genres, Spanish Second Republic, Valencia

1. La última temporada teatral de la Segunda República

El análisis de la actividad musical en los teatros de Valencia durante la temporada previa a la Guerra Civil —1935/1936— es un trabajo complejo que pasa por la observación de la creciente conflictividad social de ese periodo, de su repercusión en el mundo escénico y de la forma en la que la prensa diaria narró los hechos.

Como afirma Javier Paniagua,¹ la región valenciana padeció diversos problemas de índole económica durante la Segunda República, siendo la caída de las exportaciones citrícolas uno de los más importantes. Esta situación de inestabilidad, que se extendió al mundo de la cultura en general, afectaría especialmente a sectores como la ópera y los conciertos de figuras internacionales.²

Por su parte, la industria de las artes escénicas se encontraba sumida en un periodo de cambio en el que el cine sonoro amenazaba la supervivencia de la música en el teatro. Como señala el maestro José Ferriz en sus memorias³ —que por aquel entonces se ganaba la vida como violinista de foso— el cine y el teatro lírico daban empleo a la práctica totalidad de músicos profesionales de Valencia. Es por ello que la progresiva desaparición de la música en las sesiones de cine, primero, y la mayor competencia a la que se veían expuestos los espectáculos en vivo, después, generaron una enorme inquietud en el colectivo.⁴

Esta situación llevó a momentos puntuales de conflicto, entre los que hay que destacar los paros convocados en noviembre de 1934⁵ y en enero de 1935⁶, que perseguían, entre otras cosas, afianzar la música en directo en las sesiones de cine sonoro. En mayo de 1936, la Delegación Provincial de Trabajo puso sobre la mesa una medida que ya se había intentado implantar, aunque sin éxito, anteriormente:

La Delegación Provincial de Trabajo considera la difícil situación de los músicos profesionales a causa del cine sonoro, supresión de orquestinas en teatros de comedia, etc. [...] la Delegación ha resuelto así:

En todos los espectáculos cinematográficos o de comedia se efectuarán conciertos musicales por grupos orquestales designados en proporción al aforo del local [...] estableciéndose sobre los precios de las entradas que rijan en cartel un plus de diez céntimos para las butacas y localidades de preferencia y de cinco céntimos para las entradas generales.⁷

1. PANIAGUA, Javier (2007): «Entre las urnas y los fusiles. La Segunda República y la Guerra Civil (1931–1939)», en MARTÍNEZ, F. A. Y A. LAGUNA (ed.): *La Gran Historia de la Comunitat Valenciana*, Valencia, Editorial Prensa Valenciana, Tomo 8, p. 811

2. SAPENA MARTÍNEZ, Sergio (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, pág. 239

3. FERRIZ, José (2004): *Sesenta años de vida musical. Memorias*, Valencia, Instituto Valenciano de la Música, pág. 47.

4. ARNAU, Eduardo y Pablo RAMOS (2013): «La música y la transformación de la industria del espectáculo durante el periodo 1933-1935 en Valencia», *Quadrivium*, n° 4, http://www.avamus.org/revista_qdv/qdv_numero4.html#industria (Consulta realizada el 25/04/2013)

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

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

7. «La cuestión de las Sociedades de Profesores Músicos», *Las Provincias*, jueves, 11 de mayo de 1936, n° 30400, p.3.

Al igual que en 1934⁸, esta solución no pudo llevarse a la práctica⁹ y la situación continuó agravándose hasta la llegada de la Guerra.

La crisis, sin embargo, no afectó únicamente a los músicos, sino también a los actores y al resto de profesionales del sector. La Asociación Valenciana de Actores llamaba a la movilización en abril de 1936: «manifestarnos ante los poderes públicos, haciéndoles ver que nuestra clase no por ser la más callada y resignada deja de sufrir aquellos mismos efectos y trastornos que la aguda crisis de trabajo produce en otros sectores».¹⁰

Esta problemática supuso la única alteración de la programación teatral en un año en el que el final de temporada coincidiría con el estallido de la Guerra Civil. En sus *Dietaris de 1936*, Nicolau Primitiu narra cómo fue la mañana siguiente al fatídico 17 de julio:

Estem vivint hores intranquiles i de gran nerviosisme. Este matí, en arribar al taller, m'ha dit Doménec que tota la nit havien estat enseses les llums de la ciutat; que a mitan sessió del cine, on assistia el governador, entraren per ell i, en donar-se compte, la gent va deixar el cine quasi buit, i que es diu que Valencia està incomunicada de les demés províncies.¹¹

A pesar de la conmoción del primer día, el alzamiento no tuvo una repercusión inmediata en los quehaceres diarios de la población valenciana, si bien, como afirma Ricard Blasco, «les dues darreres setmanes de juliol València visqué en una tensa expectativa».¹² Durante la última semana de este mes plazas de toros, teatros y campos de fútbol habían recuperado su cuota habitual de público.¹³ Hay que señalar que los últimos estrenos teatrales se habían realizado a principios de julio y que durante esas semanas la actividad teatral había pasado a los espacios «de verano», como el Parque de Atracciones. La única cita escénica que se vio perturbada por el inicio de la Guerra Civil fue el festival de ópera organizado por la Asociación de la Prensa Valenciana.

La temporada 1935/1936, que había comenzado en la segunda semana de septiembre de 1935 —con diversos estrenos en los teatros Ruzafa, Eslava y Principal—, se desarrolló casi con normalidad hasta principios de agosto de 1936. El estudio propuesto a continuación comprende desde septiembre de 1935 hasta julio de 1936, fecha en la que la temporada de estrenos —a excepción del Teatro Parque de Atracciones— ya había acabado.

8. ARNAU y RAMOS (2013): op. cit.

9. En la prensa local no se observa ningún aumento de precios en las entradas a cines y teatros después de mayo de 1936.

10. «Asociación Valenciana de actores», *Las Provincias*, martes, 28 de abril de 1936, nº 30387, pág.3.

11. CASANOVA, Emili y Josep Daniel CLIMENT (2010): *Dietaris 1936. Nicolau Primitiu Serrano Gómez*, Valencia, Generalitat Valenciana, pág. 93

12. BLASCO LAGUNA, Ricard (1986): «Vida cotidiana», en *Valencia, capital de la Republica*, Ayuntamiento de Valencia, pág. 15

13. *Ibíd.*, pág. 18

2. Delimitación de los géneros musicales en el teatro de la Segunda República

Establecer una tipología apropiada para los diferentes géneros teatrales en los años previos a la Guerra Civil es una tarea compleja, sobre todo en lo que respecta a las obras de contenido musical. Uno de los principales problemas es que no existía una nomenclatura unificada para las variantes de espectáculos musicales, así, muchos autores empleaban términos tan ambiguos como comedia lírico-flamenca, drama lírico en verso, sainete-revista, aventura lírica, historieta cómico-vodvilesca, etc. Sin duda, detrás de tan sugerentes voces se escondía una función publicitaria.

Martínez Lax, en un trabajo sobre el teatro durante la Segunda República en la ciudad de Murcia, intenta esclarecer esta problemática estableciendo una clasificación de los géneros teatrales en dos grandes grupos: los espectáculos de *teatro* (tragedia, drama, comedia, sainete y astracán) por un lado, y aquellos de contenido *musical* (zarzuela, opereta, vodevil y revista), por otro. Además, presenta un tercer grupo para *otras formas*, en el que se encontrarían las variedades y el flamenco.¹⁴

Siguiendo esta clasificación —y a fin de simplificar nuestro análisis lo más posible— formaremos un gran grupo en el que se incluirán todos los subgéneros de teatro sin música, al cual denominaremos *teatro*. Sin embargo, para el resto de géneros, de contenido musical, necesitaremos una tipología más compleja que refleje el contexto teatral de la época.

Durante la Segunda República, los espectáculos de contenido musical tuvieron que hacer frente a la continua expansión del cine sonoro. Como afirma Lloret i Esquerdo¹⁵, en muchas ciudades, la agresividad con la que competían los diferentes teatros obligó a los empresarios a abaratar los precios y a diversificar la oferta. En la ciudad de Valencia, varios coliseos optaron, además, por especializarse en un género en concreto —como hizo por ejemplo el Ruzafa con la revista. La continua búsqueda de rentabilidad por parte de los empresarios ya había hecho cambiar la naturaleza de los espectáculos musicales décadas antes:

El género chico —afirma Encabo Fernández— producto nacido de la España de la Restauración, en principio responde a una cuestión económica, una solución a los altos precios de los teatros de Madrid; una fórmula sencilla consistente en el cambio que supone en vez de ofrecer una zarzuela de cuatro horas, ofrecer cuatro zarzuelas de una hora de duración.¹⁶

En efecto, el teatro por horas satisfacía la afición de un público «netamente popular».¹⁷ El género chico —en el que se incluye la revista clásica y la comedia lírica además de la zarzuela

14. MARTÍNEZ LAX, Fulgencio (1997): *El teatro en Murcia durante la Segunda República*, Murcia, Universidad de Murcia, p. 84.

15. LLORET I ESQUERDO, Jaume (1998): *El teatre a Alacant. 1933–1936*, València, Consell Valencià de Cultura, València, pág. 196.

16. ENCABO FERNÁNDEZ, Enrique (2006): *Las músicas del 98: (re)construyendo la identidad nacional*, Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Departament de Filologia Espanyola, pág. 12.

17. AMORÓS, Andrés C. COSTAS (ed.) (1987): *La Zarzuela de cerca*, Madrid, Espasa Calpe, pág. 31.

chica¹⁸— prevaleció, durante el cambio de siglo, sobre géneros de más envergadura como la ópera y la zarzuela.

Ya en la década de 1920, varios autores trajeron ideas nuevas al género, posibilitando una nueva era de esplendor. Como afirma Casares Rodicio, cuatro compositores —Amadeo Vives, Francisco Alonso, José Serrano y Pablo Luna— irrumpieron en el nuevo panorama, viéndose condicionados por las modas teatrales del momento, opereta y revista (muy distinta esta a la decimonónica), lo cual no les impidió, sin embargo, tender un puente hacia la zarzuela grande.¹⁹

Ya en la Segunda República, las veladas de zarzuela incluirán obras de compositores de esta última generación junto a títulos del antiguo género chico, aunque aquí ya no se puede hablar de «teatro por horas».

Si bien este será el género que reine durante la primera mitad del siglo XX, la opereta y la comedia lírica, que cuentan con los mismos elementos escénicos-musicales que la zarzuela, también tendrán muy buena acogida. En el caso de la comedia lírica, Gómez García²⁰ destaca la ausencia de coros y la existencia de pocos personajes. En cuanto a la opereta de autores españoles —como Pablo Luna—, que tiene su referente en la opereta vienesa, se puede decir que sus características son también muy similares a las de los géneros anteriores. En todo caso, prevalece un gusto por lo cómico y lo ligero.

Al igual que las grandes zarzuelas, la ópera también sucumbió al gusto del público y a la competencia de otros espectáculos teatrales. El formato de «temporada operística», que se prolongaba durante todo el año, pasó a ser sustituido por funciones aisladas o, a lo sumo, por breves ciclos líricos en los que las obras permanecían pocos días en cartel.²¹ En la capital del Turia, sólo el festival de verano organizado por la Asociación de la Prensa Valenciana en los Viveros Municipales salvaba la temporada.

Por otra parte, la Segunda República fue testigo de la consolidación de géneros más populares, como la revista moderna. Este tipo de obras, evolución de la revista clásica —cuyo peso artístico recaía sobre el argumento—, surgió por la influencia de la revista francesa hacia la década de 1920 y con ella se intentaba atraer al público mediante:

Prestaciones lujosas de trajes y decorados coloristas, números coreográficos y musicales pegadizos, lenguaje picaresco rayano en ocasiones en lo procaz, argumentos disparatados y numerosas bellezas casi desnudas.²²

18. GÓMEZ GARCÍA, Manuel (1998): *Diccionario del teatro*, Madrid, Ediciones Akal, Madrid, pág. 356.

19. CASARES RODICIO, Emilio (1999): «Teatro musical: zarzuela, tonadilla, ópera, revista...», Amorós, Andrés y José María Díez Borque (coor.), *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Editorial Madrid, pág. 166.

20. Op. cit., pág. 356.

21. BUENO CAMEJO, Francisco 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*, Valencia, Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, Universidad de Valencia, pág. 43

22. VILCHES DE FRUTOS, María Francisca y Dru DOUGHERTY (1997): *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*, Madrid, Editorial Fundamentos, pág. 135

Según Montijano Ruiz²³, el cambio que se produjo en la revista clásica —basada en acontecimientos políticos y sociales— y que daría lugar a la revista moderna también estuvo marcado por la influencia del vodevil, el cabaret y el *music-hall*.

Otro subgénero de menor importancia fue precisamente el vodevil. Las constantes transformaciones que se produjeron en este tipo de comedia lírica hacen que sea difícil establecer sus características generales. En el siglo XIX, el vodevil se distinguió por ser una pieza cómica con canciones de intriga complicada,²⁴ a partir del siglo XX se asoció con el género chico y el sainete.²⁵ Gómez García²⁶ lo describe así: «espectáculo de variedades, con distintos argumentos teatralizados, similares al *music-hall*». En cualquier caso, se puede afirmar que el vodevil que se programaba durante la Segunda República tenía una gran similitud con la revista, aunque su estructura fuera un poco más ecléctica.

Por último, queda la difícil tarea de incluir a los espectáculos de variedades en un género en concreto. Compartimos la idea de Martínez Lax en cuanto a que las variedades presentan un problema de clasificación, ya que este era un: «género híbrido muy popular bajo el que se programaban espectáculos en los que todo tenía cabida, desde números flamencos, hasta bailes regionales, magia, etc.».²⁷ Sin embargo, como el componente musical siempre estaba presente, tendría sentido tratar a las variedades como un subgrupo independiente dentro del teatro musical.

A partir de esta pequeña descripción, se pueden diferenciar cuatro grupos en las obras de contenido musical. Primero, zarzuela, comedia lírica y opereta se pueden tratar de una forma conjunta, ya que comparten muchas características, llegando en muchos casos a no diferenciarse formalmente. Segundo, la revista y el vodevil, durante la Segunda República, se asemejan enormemente, tanto en la forma de narración —muchas veces fragmentada—, como en la naturaleza más ligera y visual del espectáculo. Tercero, las variedades, que como ya hemos dicho constituyen un grupo independiente por lo ecléctico de su planteamiento. Por último, la ópera, que no se analizará en este trabajo, ya que tuvo muy poca importancia en la Valencia republicana y, además, la única cita importante del año, el festival organizado por la Asociación de la Prensa Valenciana, fue suspendido en la temporada 1935/1936 por la llegada de la Guerra Civil.

Aunque no incluido en la clasificación anterior, también debemos tener en cuenta al concierto como forma de espectáculo musical. Además del Conservatorio de Música, las tablas de varios teatros de la ciudad de Valencia también acogieron conciertos de música sinfónica y de cámara.

23. MONTIJANO RUIZ, Juan José (2009): *Historia del teatro olvidado: la Revista (1864-2009)*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, pág. 49

24. DE LA FUENTE, Ricardo y Julia AMEZÚA (2002): *Diccionario del teatro iberoamericano*, Salamanca, Ediciones Almar, pág. 413

25. DE LA FUENTE, Ricardo y Sergio VILLA (2003): *Diccionario general del teatro*, Salamanca, Ediciones Almar, pág. 330

26. Op. cit., pág. 881

27. Martínez Lax, op. cit., pág. 162

3. Géneros musicales durante la temporada 1935/1936 en Valencia

3.1 ZARZUELA, COMEDIA LÍRICA Y OPERETA

Las artes escénicas en la ciudad de Valencia atravesaron años difíciles durante la Segunda República. La expansión del cine sonoro y de otros espectáculos como los toros y el fútbol supusieron una fuerte competencia para el mundo teatral,²⁸ que vio en la diversificación de la cartelera una solución al problema.

Uno de los factores determinantes de esta crisis fue la rentabilidad del modelo teatral. Las clases menos pudientes —y, evidentemente, menos numerosas— se decantaban por el cine sonoro, al cual se podía acceder desde 0,40 pesetas, mientras que una butaca en anfiteatro para una producción teatral se situaba en torno a 1,5 pesetas. En este contexto, los empresarios debían programar teniendo en cuenta el precio total de la producción, el público potencial y el número de funciones óptimo para que, en conjunto, salieran las cuentas. Por esta razón, y ante los avances de la fonografía, la música en directo estaba llamada a ser una de las grandes perjudicadas.

La piedra angular de las programaciones era el teatro (comedia o drama). Generalmente, una compañía permanecía durante meses en un mismo escenario e iba presentando títulos. De entre las principales compañías que actuaron en Valencia durante la temporada 1935/1936 destacan las de Emilia Clement y Pepe Alba en el Ruzafa, Martí-Piera en el Eslava, Loreto Prado y Enrique Chicote en el Apolo, Ernesto Vilches y Rafael Rivelles en el Principal, Emilia Clement y Pepe Alba en el Ruzafa o Irene Barroso en el Serrano.

De los 468 títulos presentados ese año, el 38% eran obras teatrales y el 62% restante obras de contenido musical.²⁹ Sin embargo, esto no quiere decir que estas últimas tuvieran más peso que el teatro, ya que las obras teatrales permanecían más días en cartel, representándose únicamente uno o dos títulos por sesión, frente a los tres o más de una velada de zarzuela. Además, las obras de comedia o de drama programadas no solían haberse visto con anterioridad en Valencia, mientras que los títulos de zarzuela se repetían año tras año, con muy pocos estrenos absolutos.

El *Gráfico 1* muestra con claridad la importancia que tenían la zarzuela y el teatro en la programación de la Valencia previa a la Guerra Civil. Se observa, además, cómo se intentaba diversificar la oferta por medio de los géneros descritos en el punto anterior: revista, variedades, vodevil, comedia lírica, opereta y ópera.

28. PEIRÓ BARCO, José Vicente (2007): «El teatro popular en la Valencia capital de la República», en *Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo*, n.º. 5, pág. 161

29. En el anexo 1 hemos contabilizado solo los títulos estrenados, independientemente del número de representaciones o de los días que permanecieran en cartel. En cuanto a las obras estrenadas en dos teatros diferentes o con dos producciones distintas, hemos considerado que debían ser registradas de forma separada. Por último, hemos incluido los conciertos de música de cámara o sinfónica como si se tratase de un título, ya que los programas que se interpretaban nunca eran repetidos en otro concierto y estos poseían una identidad artística propia —como si fuera una obra de teatro o una zarzuela.

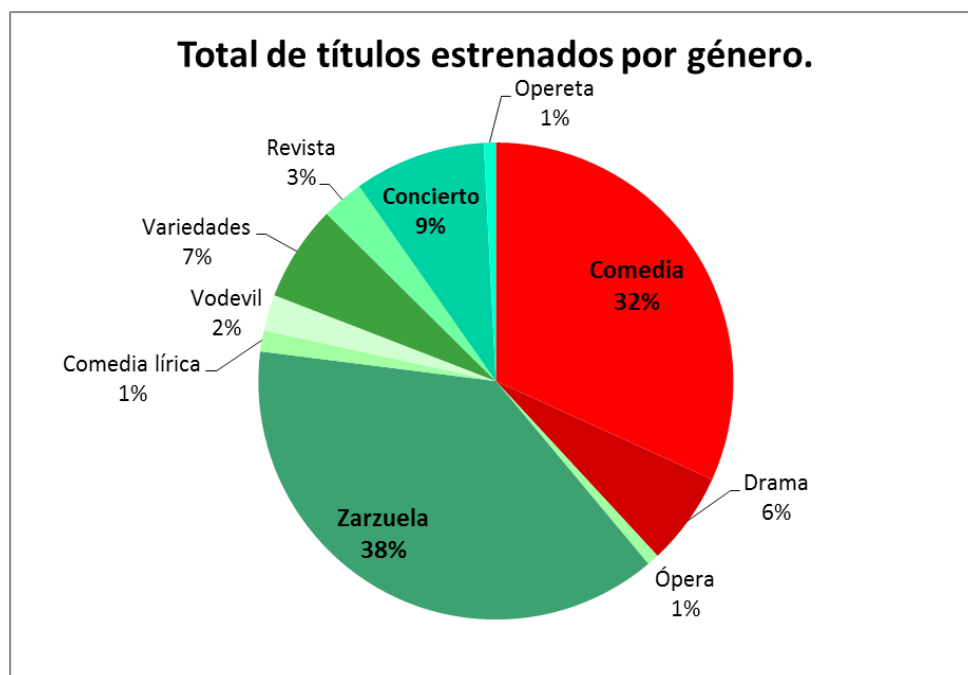


Gráfico 1

Efectivamente, la tradición zarzuelística, pese a la repetición de títulos y de temas, todavía se mantenía viva. La lista de autores más interpretados durante la temporada 1935/1936 —*Gráfico 2*— muestra tres periodos bien definidos de la historia del género. Por un lado, aparecen los grandes compositores de finales del siglo XIX —Ruperto Chapí, Emilio Arrieta, Federico Chueca y Joaquín Valverde³⁰—, que seguían siendo muy atractivos para el público. Por otro lado, Pablo Luna y José Serrano, es decir, compositores que alcanzaron la fama durante las tres primeras décadas del siglo XX, si bien apenas estrenaron obras a partir de 1930. Finalmente, el *Gráfico 2* indica que, de entre los compositores cuya actividad creadora se desarrolló durante la Segunda República, solo dos se hicieron un hueco entre los grandes nombres de la zarzuela: Federico Moreno Torroba y Jacinto Guerrero.

30. La importancia de Joaquín Valverde se debe a la gran cantidad de obras que tenía en coautoría, entre las que destacan las compuestas junto a López Torregrosa o a Federico Chueca.

Autores de zarzuela y comedia lírica y número de obras representadas

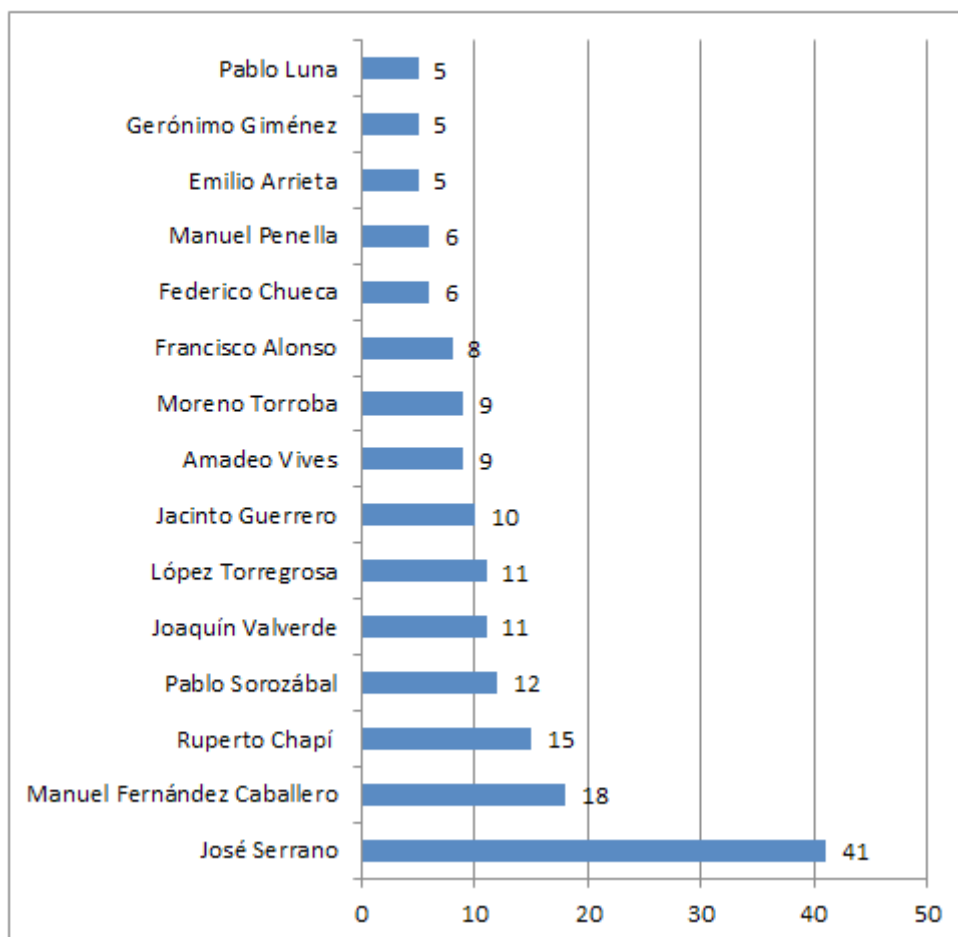


Gráfico 2

Como se puede observar, la difícil situación que atravesaban las artes escénicas en esos momentos se tradujo en una gestión conservadora; a saber, los empresarios apostaban por títulos muy consolidados en el repertorio de la zarzuela, haciendo que la nueva generación de compositores —con Moreno Torroba y Jacinto Guerrero a la cabeza— tuviera que luchar mucho por ver sus títulos estrenados. Además, estos tenían que ganarse al público madrileño antes de llegar a ciudades como Valencia, de ahí que durante esa temporada solo se produjera un estreno absoluto en la capital del Turia, la zarzuela en dos actos *La Caminera*, de los valencianos Ligorio Ferrer y Juan Martínez Báguena:

Se trata de una obra que sigue los derroteros de la buena zarzuela —afirmaba el diario *Las Provincias*— con sus contrastes y situaciones tópicas, presentando así una serie de personajes y escenas de carácter ya sentimental, ya cómico que se suceden con ritmo normal.³¹

31. «Estreno de la Caminera. Apolo», *Las Provincias*, miércoles, 25 de marzo de 1936, n.º 30358, pág.3.

Es decir, incluso los estrenos debían ajustarse mucho al patrón de la zarzuela clásica, por lo menos si querían resultar rentables en taquilla.

En cuanto a los coliseos que ofrecían zarzuela, comedia lírica y opereta destacaban los teatros Libertad, Apolo, Alkázar, Principal, Ruzafa y Serrano. Mención aparte merece el escenario del Parque de Atracciones, que, con una breve temporada lírica —se desarrollaba solo en el mes de julio— ofreció ese año treinta títulos de zarzuela, además de la ópera *Marina* —de los libretistas Camprodón y Ramos Carrión y del compositor navarro Emilio Arrieta.



Gráfico 3

Como muestra el *Gráfico 3*, el teatro Libertad era la referencia en el género, con 63 títulos presentados a lo largo de los nueve meses que duró su temporada —desde finales de septiembre de 1935 hasta mayo de 1936. No en vano, los géneros musicales fueron la gran apuesta de la dirección del coliseo: frente a estas 63 zarzuelas —además de tres espectáculos de variedades, dos revistas y una adaptación en castellano de la ópera *El Barbero de Sevilla* de Rossini— encontramos únicamente nueve obras de teatro.

El Libertad, anteriormente llamado teatro Princesa, ejemplifica a la perfección la evolución de los espectáculos escénicos a raíz de la llegada del cine sonoro. Inaugurado en 1853, el Princesa se centró primero en espectáculos de carácter ligero (sainetes, zarzuelas, operetas, etc.), para, ya en 1924, ser convertido en cine.³² Durante la década de 1930, y bajo el nombre de Teatro Libertad, su dirección tuvo que hacer frente a dos problemas: por una parte, la saturación de cinematógrafos que comenzaba a haber en Valencia y, por otra parte, lo que el maestro José Ferriz³³ consideró como el desplazamiento del centro cultural de la ciudad desde el barrio del Carmen —donde se situaba este teatro— hasta la renovada Plaza de Emilio Castelar. El análisis de la cartelera durante la temporada 1935/1936 muestra que la estrategia empresarial ideada por el Libertad para hacer frente a estos problemas y a la tremenda

32. «Otro teatro convertido en cine», *La Reclam Cine*, 20 de enero de 1924, año IV, nº 147, pág. 3.

33. *Op. cit.*, p. 58

competencia escénica valenciana fue favorecer los espectáculos de contenido musical frente al teatro.

El Teatro Apolo, por su parte, también vio en los géneros musicales un signo de distinción respecto del resto. Durante la temporada 1935/1936 y al igual que el Teatro Libertad, su empresario, Salvador Pordomingo, decidió hacer de la zarzuela la piedra angular de la programación. Así, compañías de renombre nacional —las de Pablo Gorgé, Antonio Palacios, Luis Sagi-Vela, Sara Fenor y Eugenio Casals— estrenaron un total de cincuenta y cuatro zarzuelas, operetas y comedias líricas, frente a las diez obras de teatro y a los dieciséis espectáculos de variedades. De esta forma se intentaba que la sala pudiera competir con teatros como el Principal, el cual no tenía rival en el género teatral (comedia y drama).

Esta enorme competencia llevó a algunos teatros a acciones de *marketing* en las que se apostaba por los valores seguros del género: en abril de 1935³⁴ se decidió cambiar el nombre de Nostre Teatre por el de Teatro Serrano, y es que, como afirmaba el crítico Caireles al inicio de la temporada 1934/1935, «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».³⁵

Para mayor impacto, se consiguió traer al propio maestro Serrano, ya retirado de toda vida social en su casa de El Perelló, para que dirigiera en este segundo bautizo sus zarzuelas *La canción del olvido* y *La Dolorosa*.

A pesar de este intento por atraer un público más interesado por la zarzuela que por el teatro en lengua valenciana, la mala gestión hizo que la temporada 1935/1936 acabara en fiasco económico. Ya en septiembre de 1935, el diario *El Mercantil Valenciano* se hacía eco de las «incógnitas teatrales» que había en torno a las programaciones de varios teatros, entre ellos el Alkázar, el Apolo y el Serrano³⁶. Así, tras varios meses en los que se pudieron ver dieciséis títulos de teatro, dos zarzuelas, tres espectáculos de variedades y un concierto de piano, el Teatro Serrano decidía dar por acabada la temporada: «Hay que anotar una baja teatral: la del teatro Serrano —antes Nostre Teatre— que ahora ha sido dedicado al cine, con precios módicos, ofreciendo re-estrenos y cupón comercial. Es de desear que no necesiten regalar globitos los jueves».³⁷

Como muestra el caso del teatro Serrano, aunque la zarzuela, la comedia lírica y la opereta atraían a una gran cantidad de público, la gran competencia entre las diferentes salas hacía muy difícil para un teatro ganar cuota de público en estos géneros.

3.2 REVISTA Y VODEVIL

La temporada 1935/1936 no fue demasiado prolífica en el terreno de la revista y el vodevil. Cuatro teatros programaron de forma ocasional este tipo de obras —Alkázar, Apolo,

34. «Teatro Serrano», *Las Provincias*, jueves, 18 de abril de 1935, n° 20365, pág. 5.

35. «La pesadilla musical de los empresarios», Caireles, *Las Provincias*, miércoles, 19 de septiembre de 1934, n° 20188, pág. 5.

36. «Lo que veremos en el teatro Serrano», *EL Mercantil Valenciano*, domingo, 22 de septiembre de 1935, n° 23348, pág. 8.

37. «En la cuesta de enero», *Las Provincias*, sábado, 11 de enero de 1936, n°20295, pág. 5.

Libertad y Principal— y uno lo hizo de manera regular —Ruzafa. El Salón Novedades, por su parte, constituye un caso especial, ya que su temporada teatral era «de verano» y en 1936 comenzó el 30 de mayo, estando integrada exclusivamente por proyecciones cinematográficas y por vodevil.

Ese año, y hasta el estallido de la Guerra Civil, se pudieron ver «El conde verruga» o «El tonto de Rosalinda» (obras de las que no podemos obtener datos sobre sus autores). Cabe destacar que la compañía encargada de poner en escena siete de los nueve títulos presentados fue la de la vedette Pilar Cosme. La acogida de estas obras fue buena, ya que su puesta en escena tenía un componente erótico importante, llegando muchas veces a ser noticia por las denuncias de algunos particulares, que las consideraban inmorales y pornográficas.³⁸

Los teatros Alkázar, Libertad y Principal presentaron únicamente dos títulos de vodevil o de revista en toda la temporada. De entre esas seis obras merece la pena destacar la revista «Ki-Ki», que, con música de Cases y Estela, protagonizó la estrella Celia Gámez, obteniendo una excelente acogida por parte del público del Teatro Principal.

Si bien estos teatros utilizaban dichos géneros para dar un poco de color a la cartelera, el Teatro Ruzafa, por su parte, vio en la revista una alternativa a la competencia que ejercían otros coliseos mediante la zarzuela. Así, este tipo de espectáculo pasó a ser la piedra angular de la programación musical del Teatro Ruzafa,³⁹ si bien es cierto que también se programarían títulos de zarzuela de forma ocasional.

Las funciones de revista en el Ruzafa incluían siempre un único título y las producciones corrían a cargo del propio teatro —aunque también se invitase a compañías externas de forma ocasional, como pasó en marzo de 1936 con la Gran Compañía Brasileña de Revistas. Las obras permanecían bastante tiempo en cartel y los nombres de autores más recurrentes eran Jercolis Iglesias, Castillo y Muñoz y Silva Aramburu, para el texto, y José Padilla y Francisco Alonso para la música.

A pesar de que se siempre se ha asociado el nombre del Teatro Ruzafa a la revista, la realidad es que este coliseo ofrecía una cartelera muy variada, fruto de la enorme competencia escénica de aquellos años. El *Gráfico 4* muestra el total de títulos estrenados por género durante la temporada 1935/1936, en la que se observa, ante todo, el dominio del teatro (comedia y drama).

38. COSME FERRÍS, M^a Dolores (2002): «Estudio de la cartelera teatral de Valencia en el período de 1936–37 a través de Fragua Social», en *Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo*, n^o 0, pág. 466

39. Ferriz, op. cit., pág. 57

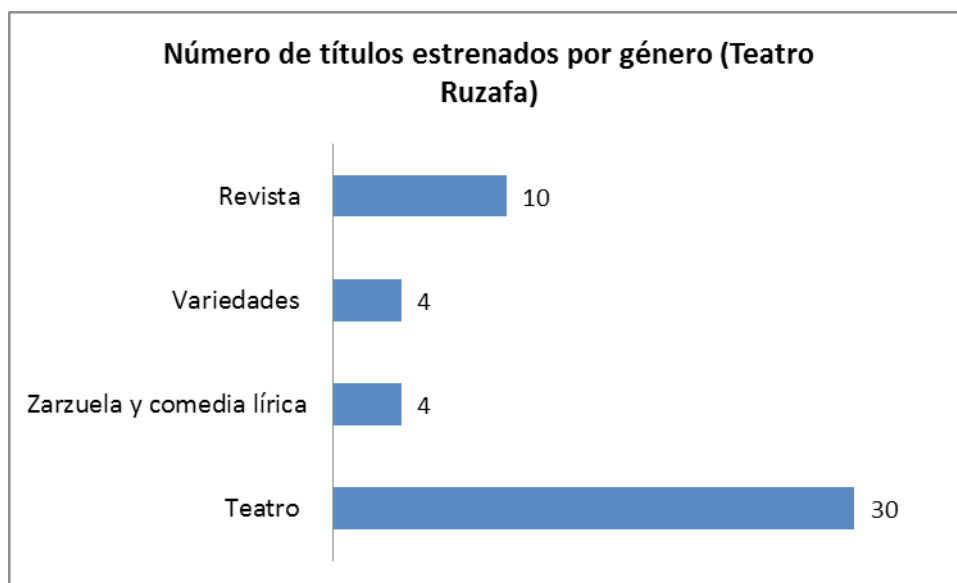


Gráfico 4

La crisis que atravesó la industria del espectáculo durante las décadas de 1920 y 1930, también afectó a la revista, haciendo que el género fuera perdiendo público progresivamente, como bien recogía el diario *Las Provincias* en febrero de 1936:

La temporada de revistas en el teatro Ruzafa ha terminado con un considerable quebranto económico para la empresa [...] Esos *vodeviles arrevistados*, sin novedad y sin originalidad. Siempre el mismo tema, los mismos chistes, las mismas situaciones, idéntico patrón para las partituras [...] Y luego, como el público se ha ido aburriendo ante aquella repetición de asuntos y desarrollos, no han encontrado algunos autores otro procedimiento de éxito que el de obligar a las empresas a gastar en decorados y grupos de trajes.⁴⁰

Efectivamente, la necesidad de hacer más vistosos los espectáculos conllevó el encarecimiento de los mismos. De este modo, tras la Guerra Civil, la revista pasaría a ser un espectáculo de público burgués.⁴¹

3.3 LOS ESPECTÁCULOS DE VARIEDADES

La difícil situación por la que pasaba la industria del espectáculo durante aquellos años no impidió que Valencia pudiera disfrutar de grandes compañías e importantes artistas nacionales en diversos géneros. Los espectáculos de variedades ofrecieron la oportunidad, durante la temporada 1935/1936, de escuchar a grandes voces de la canción española y del flamenco: Amalia de Isaura, Mercedes Serós, Miguel de Molina, Chiquito de Triana, Pastora Imperio...

40. «Palique teatral: el quebranto económico de las revistas en Ruzafa», *Las Provincias*, viernes, 5 de febrero de 1936, n° 20316, pág. 5.

41. Montijano Ruiz, op. cit., pág. 456

El teatro más volcado con las variedades fue el Apolo, que presentó 16 espectáculos diferentes durante esa temporada. La compañía Circuitos Carcellé –a cargo del Teatro de la Zarzuela de Madrid y una referencia en el panorama nacional⁴²– fue la gran protagonista de la temporada, con 6 programas diferentes en los que destacaron las actuaciones de Carmen Amaya, Luigi Keaton, Carmelita Caballero, Conchita Chevarier, Amalia de Isaura y Miguel de Molina.

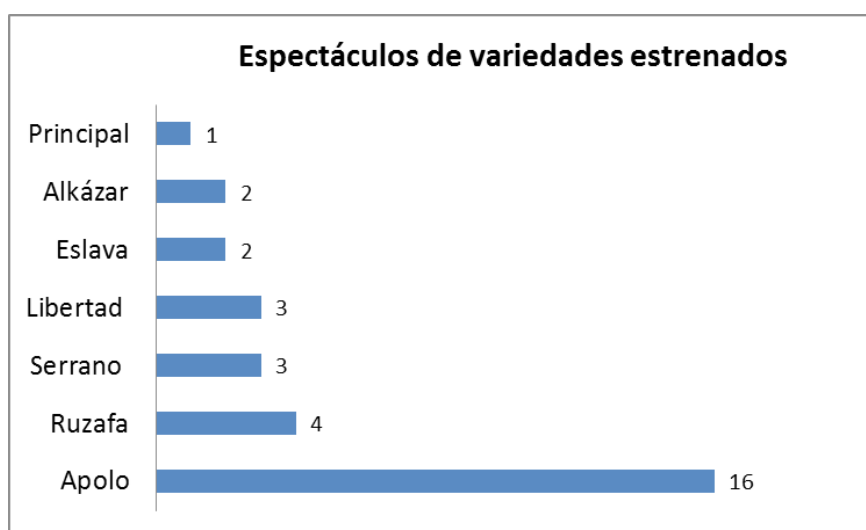


Gráfico 5

El resto de salas no programó demasiados espectáculos de variedades —*Gráfico 5*—, aunque las que lo hicieron presentaron producciones de calidad. El teatro Principal, por ejemplo, contó con la actuación de la cupletista Mercedes Serós, acompañada por la Orquesta Bay y otros artistas. También el Ruzafa consiguió traer a una gran compañía como la de Ramper y el Serrano posibilitó la actuación de Harry Fleming y su orquesta, que, junto a las actuaciones en el teatro Alkazar de la compañía de Charlie Hind, aportaron el elemento internacional a la temporada, posibilitando además disfrutar de una música tan poco conocida en la España republicana como era el jazz.

4. Conclusiones

La crisis económica, junto a la expansión del cine sonoro, llevó a los teatros a reformular su modelo de negocio durante los años previos a la Guerra Civil. Tras varias temporadas en las que muchos teatros se convirtieron en cines, algunos de ellos decidieron volver a los espectáculos escénicos durante el último bienio republicano. En este proceso se vio la necesidad de crear una cartelera variada en la que la música jugara un papel determinante, ejemplo

42. GARCÍA RUÍZ, Víctor y Gregorio TORRES NEBRERA (2003): *Historia y antología del teatro español de posguerra, vol. I, 1940–1945*, Madrid, Editorial Fundamentos, pág. 135.

paradigmático es el cambio de nombre y de tipo de programación del teatro Serrano durante la temporada 1934/1935.

La temporada 1935/1936, a pesar del alzamiento militar, se desarrolló de forma casi íntegra —a excepción del festival estival de ópera que hubo de suspenderse. La cartelera estuvo compuesta básicamente por teatro, zarzuela, revista y espectáculos de variedades, siendo los dos primeros géneros la piedra angular de la programación en casi todas las salas.

En el caso de la zarzuela, en cuyo análisis se incluyen los géneros afines de la comedia lírica y la opereta, se estrenaron gran cantidad de títulos ya que cada sesión incluía como mínimo tres. El género era muy conservador y las veladas estaban compuestas por obras clásicas que se repetían año tras año. Los nombres de compositores más recurrentes eran aquellos de finales del siglo XIX —Chapí, Arrieta, Chueca y Valeverde— o de las grandes figuras de las primeras décadas del siglo XX —Luna y Serrano. Por su parte, los compositores en activo durante la Segunda República tuvieron que hacer un gran esfuerzo para ver sus obras estrenadas, de esta forma solo dos de ellos se hicieron un hueco entre los grandes nombres de la zarzuela en esa temporada: Federico Moreno Torroba y Jacinto Guerrero.

Frente a la gran competencia de esos años, algunos teatros decidieron hacer de la zarzuela la seña de identidad de su programación. Los teatros Libertad, Apolo y Parque de Atracciones, este último como espacio de verano, desarrollaron una enorme actividad en este sentido, con 63, 54 y 32 títulos estrenados, respectivamente, durante la temporada 1935/1936. Sin embargo, no solo fue una cuestión de cantidad, sino también de calidad: el Teatro Apolo apostó por producciones de renombre nacional.

Por otra parte, la revista y el vodevil fueron géneros que complementaron la programación de teatros como el Alkázar, el Apolo, el Libertad y el Principal. No obstante, y como hizo el Teatro Apolo con la zarzuela, dos teatros —Salón Novedades y Teatro Ruzafa— utilizaron estos géneros para destacarse del resto de competidores. En el caso del Salón Novedades —que comenzaba su programación en mayo—, la revista y el vodevil alternaban con las sesiones de cine. En cuanto al Teatro Ruzafa, la revista fue el género musical más importante, con diez títulos estrenados, si bien el grueso de su programación estaba compuesto por teatro, con treinta títulos.

A pesar de la valiente apuesta del Teatro Ruzafa por la revista, la estrategia no salió todo lo bien que cabía esperar. El problema fue el encarecimiento de las producciones y una falta de novedad artística. Ante unas obras repetitivas en temática y música, a los empresarios no les quedaba otra solución que gastar más en decorados y vestuario, lo cual generaba un círculo vicioso que puso en jaque al teatro al final de la temporada.

En el terreno de las variedades, todos los teatros importantes presentaron algún título: Principal, Alkázar, Eslava, Libertad, Serrano, Ruzafa y Apolo; aunque solo este último apostó de forma importante por el género, con dieciséis obras estrenadas, la mayoría de ellas de gran calidad.

Finalmente, queremos destacar el caso del Teatro Serrano. El empresario que se hizo cargo de su dirección en la temporada 1934/1935 intentó una estrategia desesperada; a saber,

cambiar el nombre del antiguo Nostre Teatre por el de Teatro Serrano, con el fin de atraer a un público interesado por la zarzuela. Sin embargo, ya en la temporada 1935/1936 éste no consiguió desarrollar una temporada de zarzuela de una mínima calidad y el resultado fue el cierre de la temporada a los tres meses de haber comenzado.

Como hemos podido observar, la industria del espectáculo durante la Segunda República estaba sumida en un proceso de transformación en el que la música en directo resultaba a la vez una tabla de salvación —frente al exceso de cinematógrafos que ya existían en Valencia— y, de manera opuesta, un riesgo enorme para los empresarios ya que encarecían enormemente las producciones. Lamentablemente, esta paradoja se convertiría en un problema menor con la llegada de la Guerra Civil.

Bibliografía

- AMORÓS, Andrés y Carlos José COSTAS (eds.) (1987): *La Zarzuela de cerca*, Madrid, Espasa Calpe.
- ARNAU, Eduardo y Pablo RAMOS (2013), «La música y la transformación de la industria del espectáculo durante el periodo 1933-1935 en Valencia», *Quadrivium*, nº 4 http://www.avamus.org/revista_qdv/qdv_numero4.html#industria (consultado el 25/04/2013).
- BLASCO LAGUNA, Ricard (1986): «Vida cotidiana», en *Valencia, capital de la Republica*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, págs.15–25.
- BUENO CAMEJO, Francisco 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*, Valencia, Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, Universitat de València.
- CASANOVA, Emili y Josep Daniel CLIMENT (2010): *Dietaris 1936. Nicolau Primitiu Serrano Gómez*, Valencia, Generalitat Valenciana.
- CASARES RODICIO, Emilio (1999): «Teatro musical: zarzuela, tonadilla, ópera, revista...», Amorós, Andrés y José María Díez Borque (coor.), *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Editorial Castalia, págs. 147–174.
- COSME FERRÍS, M^a Dolores (2002): «Estudio de la cartelera teatral de Valencia en el período de 1936-37 a través de Fragua Social», en *Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo*, nº 0, <http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/Numero0/indicecero/a5.htm> (consultado el 10/05/2013)
- DE LA FUENTE, Ricardo y Julia AMEZÚA (2002): *Diccionario del teatro iberoamericano*, Salamanca, Ediciones Almar.
- DE LA FUENTE, Ricardo y Sergio VILLA (2003): *Diccionario general del teatro*, Salamanca, Ediciones Almar.
- ENCABO FERNÁNDEZ, Enrique (2006): *Las músicas del 98: (re)construyendo la identidad nacional*, Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Departament de Filologia Espanyola.
- FERRIZ, José (2004): *Sesenta años de vida musical. Memorias*, Valencia, Biblioteca de Música Valenciana, Instituto Valenciano de la Música.

- GARCÍA RUÍZ, Víctor y Gregorio TORRES NEBRERA (2003): *Historia y antología del teatro español de posguerra, vol. I, 1940–1945*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel (1998): *Diccionario del teatro*, Madrid, Ediciones Akal.
- LLORET I ESQUERDO, Jaume (1998): *El teatre a Alacant. 1933–1936*, València, Consell Valencià de Cultura.
- MARTÍNEZ LAX, Fulgencio (1997): *El teatro en Murcia durante la Segunda República*, Murcia, Universidad de Murcia.
- MONTIJANO RUIZ, Juan José (2009): *Historia del teatro olvidado: la Revista (1864–2009)*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras.
- PANIAGUA, Javier (2007): «Entre las urnas y los fusiles. La Segunda República y la Guerra Civil (1931–1939)», en MARTÍNEZ, F. A. y A. LAGUNA (eds.) *La Gran Historia de la Comunitat Valenciana*, Valencia, Editorial Prensa Valenciana, Tomo 8.
- PEIRÓ BARCO, José Vicente (2007): «El teatro popular en la Valencia capital de la República», en *Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo*, n.º 5, págs. 160–168 <http://parnaseo.uv.es/ars/ESTICOMITIA/Numero5/maquetacion/peiro.pdf> (consultado el 10/05/2013).
- SAPENA MARTÍNEZ, Sergio (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
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca y Dru DOUGHERTY (1997): *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*, Madrid, Editorial Fundamentos.

