

QUADRIVIUM

REVISTA DIGITAL DE MUSICOLOGIA

14

(2023)



La òpera en Almeria (1882-1928). Cartelera, anàlisis y recepció

Carmen Ramírez Rodríguez

Conservatorio Profesional de Música Teresa Berganza (Madrid)

RESUM

L'aïllament geogràfic, la crisi econòmica finisecular, la privatització dels teatres i el retraïment d'abonats a les funcions operístiques, atrets per la sarsuela i els entreteniments taurins, van descoratjar la contractació d'elencs a Almeria. L'obertura de la línia ferroviària a Linares, el 12 d'abril de 1899, i la prosperitat comercial marítima internacional van afavorir l'increment de repertori fins al 1909. Una severa inflació i l'auge del cinematògraf i els espectacles de varietats van minvar la seua activitat postrada. Desproveït d'estudis precedents, aquest article recupera la cartellera i analitza la recepció de l'òpera des del 1882 al 1928 a través de la informació que aporta la premsa coetània.

Paraules Clau: Almeria; òpera; recepció d'òpera; repertori d'òpera; teatre musical a la premsa.

RESUMEN

El aislamiento geográfico, la crisis económica finisecular, la privatización de los teatros y el retraimiento de abonados a las funciones operísticas, atraídos por la zarzuela y los entretenimientos taurinos, desalentaron la contratación de elencos en Almería. La apertura de la línea férrea a Linares, el 12 de abril de 1899, y la prosperidad comercial marítima internacional favorecieron el incremento de repertorio hasta 1909. Una severa inflación y el auge del cinematógrafo y los espectáculos de variedades menguaron su actividad postrera. Desprovisto de estudios precedentes, este artículo recupera la cartelera y analiza la recepción de la ópera desde 1882 a 1928 a través de la información que aporta la prensa coetánea.

Palabras Clave: Almería; ópera; recepción de ópera; repertorio de ópera; teatro musical en la prensa.

ABSTRACT

The geographical isolation, the economic crisis at the end of the 19th century, the privatization of theatres, the subscriber's withdrawal from opera performances and the affinity to zarzuela and bullfights discouraged the hiring of casts in Almería. The railway line's inauguration to Linares on March 12, 1899, and the international maritime trade prosperity favoured the increase of the opera repertoire until 1909. High inflation and the rise of the Motion Pictures and variety shows diminished its last activity. This article, the first musicological study of opera in this city, reintroduces the repertoire and discusses its reception from 1882 to 1928 through the information provided by the contemporary press.

Keywords: Almería; opera; opera reception; opera repertoire; lyric theatre in the press.

RECEPCIÓ / RECEPCIÓN / RECEIVED: setembre 2023 / septiembre 2023 / September 2023

ACEPTACIÓ / ACEPTACIÓN / ACCEPTANCE: novembre 2023 / noviembre 2023 / November 2023



Introducción

El 24 de julio de 1830 abrió por vez primera sus puertas el Teatro de María Cristina, construido con peculio privado en un terreno intramuros lindante al baluarte de San Francisco que el Ayuntamiento de Almería había cedido a Bernardo de Campos quince meses antes.¹ Desde entonces, acatando la costumbre de admitir a las compañías por turnos, dramas y comedias —durante los meses de marzo, abril y mayo— y, a lo largo de los tres siguientes, óperas y conciertos se sucedieron y combinaron con ejercicios de magia, acrobacia y prestidigitación.² La omisión de programas de mano y la parvedad e intermitencia de la prensa local conservada hasta 1875 impide conocer el desenvolvimiento continuado y repertorio de la ópera con anterioridad. Sin embargo, la información que proporcionan fuentes de documentación primarias y reseñas de revistas literarias contemporáneas a los estrenos de *Norma*,³ *Marino Faliero*,⁴ *Hernani*,⁵ *Cbi dura Vince*,⁶ *I lombardi*⁷ y *L'Elisir d'amore*⁸ testimonian: voces solistas españolas e italianas de calidad eclipsadas por causa de la impropiedad escénica, anacronismos de vestuario, orquestas y coros incompletos, aforos paulatinamente deshabitados y, en consecuencia, reiterados quebrantos empresariales con clausuras del teatro debido a la estrechez del recinto y los percances que en su seno acaecían al caer espectadores «sobre el patio desde la galería alta a la más mínima ocurrencia» (Giménez y Urán, 2000: 44).

Cincuenta años atrás, los estudios sobre la recepción de la ópera en los escenarios de España atendieron las ciudades de Madrid, Barcelona, Mahón, Valencia y Málaga. La creciente actividad historiográfica ha incorporado a Sevilla, Granada, Oviedo o Cádiz, entre otras. Tanto los acontecimientos personales narrados de manera directa (Cármena, 1878; Virella, 1888; Hernández, 1919) como los descritos posteriormente a raíz de revisiones de fuentes primarias y hemerografía pretérita destacan el arraigo peninsular e insular preponderante del catálogo músico-teatral italiano por mimetismo del furor desatado desde comienzos del Setecientos en la corte de Felipe V (Peña, 1881-1885: 65).

¹ Declaratoria de Bernardo de Campos Arredondo a Felipe Gómez, fechada el 13 de marzo de 1833 ante el notario José María Pérez. Archivo Histórico Provincial de Almería (AHPA), Protocolo notarial (P) 1353, ff. 306-308.

² AHPA, P. 5371, ff. 32-34.

³ Estrenada el 5 de septiembre de 1844 en Almería. Las partes principales las conformaron las hermanas Carlota, Matilde y Elisa Villó, el tenor Carlos Sentiel y los bajos Pedro Lej y Federico Villó. Todos venían precedidos de nombradía, merced a sus actuaciones en Madrid y Sevilla. Las verdaderas triunfadoras de la composición de Bellini fueron dos de las Villó —Carlota y Matilde— por quienes la prensa se derrite en elogios, «pues de ellas nace esa unión, esa igualdad en las glosas, ese isocronismo recíproco combinado, que hace a veces dudar si se escucha una sola voz, y que admira por consiguiente». Se repuso las noches del 7 y el 8. A la buena crítica recogida se une otra no tan lisonjera: la falta de instrumentos en la orquesta. Por ello, se advierte a la empresa la necesidad de reparar la parte de viento, así como procurar vestir y servir la escena con menor pobreza y mayor propiedad, evitando presentar ridiculeces que desvirtúan las situaciones de mayor interés, porque: «¿Qué otra cosa que risa puede causar el ver aparecer, hasta con inoportunidad, una luna que no parece luna, mirar la grotesca y mal colocada estatua *Irmisul*, o esperar para que descendan lienzos de una decoración a que desenreden las cuerdas? El teatro y el público de Almería se merecen más decoro». (Citado en «Teatro», *El Deseo* n° 22, 15 de septiembre de 1844, p. 5).

⁴ Ópera en tres actos, libreto de G. E. Bidera, música de Gaetano Donizetti. Estreno el 10 de septiembre de 1844 en Almería. Aunque no todas las partes fueron del agrado de los presentes, la óptima interpretación de los papeles principales ensombrecía por la falta de elementos en el coro y la orquesta. (Citado en «Teatro», *El Deseo* n° 22, 15 de septiembre de 1844, pp. 5-6).

⁵ El 26 y 27 de junio de 1847, una compañía de ópera mixta, compuesta de intérpretes italianos y españoles, pusieron en escena *Hernani*. Debutó el tenor Carissio junto a la soprano Teresa Rusmini —esposa del compositor italiano y célebre autor de libretos operísticos Temistocle Solera—, Luigi Costa y el bajo Luigi Silingardi. Pese al éxito con el que desempeñaron sus papeles, hubo bastantes incoherencias y la ópera verdiana no se escenificó con arreglo a la época inspirada. (Cf. «Teatro», *El Caridemo* n° 12, 30 de junio de 1847, p. 4).

⁶ Melodrama heroico-cómico en dos actos, libreto de Giacompo Ferretti y música de Luigi Ricci. No satisfizo al auditorio, calificada por la crítica como «una partitura débil». De la interpretación únicamente destacaron el dúo del tercer acto, interpretado por los bajos Costa y Silingardi. (Cf. Malo de Molina, Manuel: «Teatro-Circo», *El Caridemo* n° 16, 20 de julio de 1847, p. 4).

⁷ Drama lírico en cuatro actos, libreto de Temistocle Solera y música de Giuseppe Verdi. Representada por Teresa Rusmini, el tenor Carissio y el barítono Velasco el 14 de julio, fue —según la prensa— «la única de la temporada presentada con todo el aparato que permite la estrechez de este teatro, y a pesar de todo sorprendió y agradó sobremanera». (Cf. *Ibidem*).

⁸ Ópera cómica en dos actos, libreto de Felice Romani y música de Gaetano Donizetti. Con *L'Elisir*, cantada por segundas partes, hacía sus maletas y se retiraba la compañía la noche del 16 de julio de 1847, espoleada por las continuas pérdidas. (Cf. *Ibidem*).

Carente de estudios precedentes, este artículo analiza la recepción de la ópera en Almería a lo largo de la Restauración borbónica y Segunda República española al objeto de sumar aportaciones capaces de coordinar una monografía que analice la pluralidad del panorama nacional. Los resultados obtenidos de la búsqueda en los noticieros *La Crónica Meridional* —principalmente—, *El Radical*, *La Restauración*, *El Regional* y *Diario de Almería* en este contexto histórico han delimitado el periodo de actuaciones de elencos profesionales entre 1882 y 1928.

1. La herida del vacío

Julio de 1882 abandonó su andadura con una reconfortante confianza. Después de dieciocho años,⁹ la prensa confirmaba la venida de una compañía de ópera italiana. Bajo la dirección artística de Augusto Ferreti, integraron la lista de personal los cantantes: Luisa Faccioli, Amalia Kumbel, Anna Trafford, Vincenzo Sabatini, Pio Facci, Angela Wagner, Giuseppe Wagner, Giuseppe Giordani, Plácido Tabella, Antonio Carapia y Alfredo Miguel.¹⁰ La completaban veintiséis músicos de la orquesta del Teatro Cervantes de Málaga, conducidos por Federico Reparaz, especialmente contratados para el evento. Entre ellos, se hallaba parte del profesorado del Real Conservatorio María Cristina y los principales rostros de la Sociedad Filarmónica malagueña, de los cuales, cabe subrayar por la relevancia profesional que merecieron: el concertino Regino Martínez Basso, sus alumnos —los violinistas Enrique del Pino, Emilio Soto (Gómez de Avellaneda, 2019: 123-124) y Fermín Pérez—, el violonchelista José de Castro, el oboísta Pedro Adames y el contrabajista Diego del Pino.

Las expectativas se vieron contrariadas por el sucinto volumen de abonos suscritos en los días previos al inicio de las representaciones entre los días 5 y 17 de agosto en el Teatro Calderón. Los precios —a seis reales la entrada general, y los palcos, a setenta— alcanzaron una de las cotas gravosas del siglo y, hasta cierto punto, fue lógico el retraimiento del público. Ahora bien, a la hora de enjuiciar las verdaderas razones que indujeron a la debilidad numérica, no podemos achacarlas única y exclusivamente a la carestía de las localidades, gravadas por los elevados e irremediables emolumentos que toda tentativa de esta índole ocasiona. Los intereses taurinos y teatrales estuvieron de forma vitalicia fraccionados y enfrentados. *La Crónica Meridional* advertía la ausencia de subvenciones municipales teatrales, exigiéndole un tributo de quince pesetas por función.¹¹ Para cualquier empresario suponía una iniciativa con garantía de éxito, afrontar la primera de dichas demandas sufragadas.

La sostenida privación de una temporada operística a lo largo del ciclo anual, enraizada ya en Cartagena, Granada, Málaga, Murcia o Alicante pone en relieve el escaso grado de atención hacia este género. Ni el abaratamiento de los importes que la plantilla de Emilio Giovannini brindó en abril de 1896¹² o en marzo de 1901¹³ —a cincuenta céntimos la entrada general sin sobrepasar las quince pesetas la localidad más costosa— pudieron disuadir esa conducta. Aquella insuficiencia de respaldo obligó a buscar fórmulas distintas a la ópera, abiertas a una diversidad de espectadores entusiastas de compañías de zarzuelas por horas con títulos patrios en boga y sus tipos estereotipados, porque «es lo único —reflejó la prensa— que da resultado».¹⁴

⁹ Solicitud de compañía de ópera. Archivo Municipal de Almería Adela Alcocer. Cabildo de 21 de mayo de 1864, Libro de actas 166, f. 67.

¹⁰ «Teatro Calderón», *La Crónica Meridional* n° 6728, Almería, 2 de agosto de 1882, p. 3.

¹¹ «Característico», *La Crónica Meridional* n° 6734, 11 de agosto de 1882, p. 3.

¹² «Compañía Giovannini», *La Crónica Meridional* n° 10 838, 9 de abril de 1896, p. 2.

¹³ «Compañía de Giovannini», *La Crónica Meridional* n° 12 633, 29 de marzo de 1901, p. 2.

¹⁴ «Ópera», *La Crónica Meridional* n° 9243, 4 de marzo de 1891, p. 2.

Habitualmente, la llegada de cualquier compañía se insertaba con anterioridad en las columnas de los periódicos. La empresa promovía una suscripción a través del abono y tanteaba el respaldo de la ciudadanía evitando cualquier escollo al negocio bosquejado. El plazo de inscripción oscilaba entre una o dos semanas de duración con la ventaja de obtener una rebaja en el importe de la entrada. Si el número de inscritos era insuficiente, el empresario desistía y cancelaba el compromiso. Si se cubría, venía a confirmar la certeza de llenar mínimamente el aforo a diario. Entonces, un comisionado de la organización partía a otra ciudad a formalizar el contrato e instalaban caballetes anunciadores en la Puerta de Purchena, explanada sur del Teatro Principal,¹⁵ en el Malecón frente a la Comandancia de Marina, en la plaza de la Catedral y en la de Santo Domingo.¹⁶ La publicación incluía precios, número de funciones, elenco de actores e intérpretes, procedencia del archivo y un anticipo del repertorio, poniendo especial énfasis en los títulos recientemente estrenados en Madrid o Barcelona donde una obra podía immortalizarse durante cientos de noches consecutivas. En las ciudades que albergaban una escasa población flotante, la permanencia dependía de la novedad y la condición de renovar el cartel asiduamente implicaba condensación de ensayos de composiciones complejas en tan abreviado intervalo de tiempo.

Los teatros se edificaban con aportaciones de capital privado, compensándose con la cesión perenne y gratuita de localidades. Tener palco entrañaba ser el titular de una pertenencia de extremada valía al estrechar vínculos de amistad con filaciones de peso y viabilizar una utilitaria incursión de la descendencia en el mercado matrimonial. Tres palcos y nueve lunetas del Teatro Principal no salían a la venta.¹⁷ Este hecho contribuía a mermar los ingresos y las compañías de ópera a la hora de emprender las giras, conscientes de sus mediocres rendimientos, soslayaban este recinto. La compañía arribaba o partía rumbo a Cádiz, Málaga, Gibraltar, Alicante o Cartagena. Debían cubrir los gastos de arrendamiento de la sala, los derechos de propiedad, a unas mil quinientas pesetas por cada representación, así como los honorarios de la orquesta y los coros que conciliaban elementos foráneos y locales. «Gracias a la sagaz batuta de Güelfe Mazzi y a su mano izquierda en el piano —reconoce la prensa— *Dinorah* se interpretó con acierto» el 4 de abril de 1897.¹⁸ De igual forma, con un único ensayo, el 6 de marzo de 1903, *Rigoletto*, a cuyo desempeño estuvieron encomendados Vicente Costa —Duque di Mantova—, Lelio Casini —Rigoletto—, Adalgira Minotti —Gilda—, Abulker Leoni —Sparafucile—, María Claessens —Magdalena—, Stella Benferreri —Giovanna—, Alfredo Serazzi —el Conde de Monterone—, Clemente Calvet —Marullo— y José Masip —Borsa—, salió a la escena del Variedades. De la recreación del cuarto acto llegó a manifestarse: «no puede interpretarse así».¹⁹

Para reemplazar aquellas deficiencias, decidieron aprovechar la suspensión estival del Teatro Real e importar atrezzo, decorado y personal recurriendo al director de escena Eduardo Fleuriot o al de coros Joaquín Almiñana.²⁰ En 1900, José Tolosa contó entre sus componentes con la colaboración de la arpista María Lerate²¹ y, en noviembre de 1905, Arturo Baratta se valió de veintiséis profesores de la Asociación Musical de Barcelona.²² Atrevimientos para un abono que, en el mejor de los casos, no superaba cuatro palcos y cuarenta butacas. Cuando no alcanzaba ese cupo, la empresa desistía. En esta línea, impedimentos de última hora frenaron el desembarco de una compañía

¹⁵ Denominación del Teatro de María Cristina desde 1854.

¹⁶ Archivo Municipal de Almería Adela Alcocer, legajo 1743, documento 9.

¹⁷ Cláusula 9ª del contrato de arrendamiento del Teatro Principal, propiedad de Bartolomé Jiménez Rodrigo, Francisco Campana Chacón y Esteban Maezo Muro a Eustaquio de los Ríos Zarzosa. Almería, 13 de septiembre de 1877. Archivo Histórico Provincial de Almería, P. 6066, escritura 118, ff. 439-443v.

¹⁸ «En Novedades», *La Restauración* n° 792, 5 de abril de 1897, p. 2.

¹⁹ «En Variedades. Rigoletto», *El Radical* n° 174, 7 de marzo de 1903, p. 1.

²⁰ «Noches de ópera», *El Radical* n° 1603, 24 de septiembre de 1907, p. 2.

²¹ «Ópera italiana», *La Crónica Meridional* n° 12 474, 17 de octubre de 1900, p. 1.

²² «Teatro. Compañía de ópera», *La Crónica Meridional* n° 14 276, 13 de noviembre de 1905, p. 1.

a mediados de septiembre de 1887,²³ otra en mayo de 1892, en la cual figuraba la soprano estadounidense Emma Nixon —conocida por Emma Nevada—²⁴ y, en octubre de 1894, la que encabezaba Josefina Huguet.²⁵ No salió mejor parada, en otoño de 1903, la compañía de Tolosa. Tan solo la representación de *Un ballo in maschera*, verificada el 22 de octubre, a cuyo reparto se encomendaron el barítono Ramón Blanchart en el papel de Renato, José Maristany —Riccardo—, Rosa de Vila —Amelia—, Isabel Riera —Ulrica— y Ana Lopetegui —Óscar—, adquirió ingresos.²⁶ Comprensivamente, huyendo de la frialdad profesada, se vieron obligados a devolver el dinero a los adquirentes. En septiembre de 1904, la empresa del Variedades anunciaba al tenor Luis Iribarne (1868-1928). Contra todo pronóstico, la respuesta del público al ídolo almeriense fue negativa.²⁷ Atribuyeron el fracaso al precio: dos pesetas el asiento más asequible.²⁸

2. Romanticismo italiano *versus* verismo

Rezagada al avance de las principales metrópolis españolas y con un escaso contingente de 47.326 habitantes, Almería atendió al proceso de modernización con parsimonia y no exenta de contradicciones y vacilaciones por causa de una aplastante sequía, la privación de alcantarillado y una consecuente tasa al alza de morbilidad y mortalidad.²⁹ La aceptación a duras penas y tras acaloradas disputas del asueto dominical y la jornada laboral de once horas amplió el tiempo tributado al ocio y ensanchó la banda de capitalidad permeable a su disfrute. La prosperidad comercial acrecentó las rentas familiares y experimentó una fuerte recuperación a raíz de la puesta en marcha del ferrocarril a Linares, el 12 de marzo de 1899, la producción y exportación del hierro, el esparto y la uva.³⁰

A la par, incrementaron las actuaciones operísticas hasta 1909. El 70% de las funciones se propinaron en la primera década del XX, frente al 24% ofrecido en los dieciocho años anteriores y al 6% restante en los equivalentemente posteriores donde se hizo patente el declive en las programaciones, influenciado por la incursión del cinematógrafo, los espectáculos de variedades y de cantos regionales, la opereta y la revista. De hecho, en este último período, su presencia se ciñe a un sucinto número de funciones, desprovistas de novedades, brindadas por la compañía del barítono Juan Bautista Corts,³¹ en noviembre de 1924 y, cuatro años más tarde, en los últimos días de octubre de 1928, por la que codirigían el director de orquesta Joaquín Vehils y los bajo cantantes Franco Fianti y Alejandro Nolla.³²

A lo largo de la Restauración borbónica y Segunda República española, la ópera tuvo cabida en los escenarios almerienses entre 1882 y 1928.

²³ «Lo sentimos», *La Crónica Meridional* n° 8206, 18 de septiembre de 1887, p. 3.

²⁴ «Emma Nevada», *La Crónica Meridional* n° 9612, 25 de mayo de 1892, p. 2.

²⁵ «Compañía de ópera», *La Crónica Meridional* n° 10 332, 23 de octubre de 1894, p. 1.

²⁶ «En Variedades», *El Radical* n° 399, 23 de octubre de 1903, p. 2.

²⁷ «Compañía de ópera», *La Crónica Meridional* n° 13 899, Almería, 13 de octubre de 1904, p. 2.

²⁸ «Teatro de Variedades», *El Radical* n° 756, 1 de noviembre de 1904, p. 2.

²⁹ «La mortalidad en Almería», *La Crónica Meridional* n° 12 246, 27 de febrero de 1900, p. 1.

³⁰ «El hierro en Almería», *La Crónica Meridional* n° 12 303, 27 de abril de 1900, p. 1.

³¹ *La Crónica Meridional* n° 20 911, 28 de octubre de 1924, p. 3.

³² Tomaron parte las sopranos Carmen Guitart, Emilia Viñas, Pepita Tormo, María Valls, la contralto Anita Reull, los tenores Eduardo Mateo, Carlos Vives, José Matheu y Miguel Artelli, los barítonos José Canudas, Juan Fonoll y José Cansada, y los bajo cantantes que encabezan la empresa.

	Títulos	Compositor	Funciones			
			1882-1897	1900-1909	1910-1928	Total
1	Rigoletto	G. Verdi	2	8	2	12
2	Aida	G. Verdi		9	2	11
3	Cavalleria rusticana	P. Mascagni		10	1	11
4	Il Trovatore	G. Verdi	2	7	2	11
5	La Bohème	G. Puccini		10	-	10
6	Tosca	G. Puccini		8	1	9
7	Sonnambula	V. Bellini	4	5	-	9
8	Lucia di Lammermoor	G. Donizetti	4	4	-	8
9	La favorita	G. Donizetti	2	6	-	8
10	Fra diavolo	D. Auber	5	1	1	7
11	I Pagliacci	R. Leoncavallo		5	1	6
12	Faust	Ch. Gounod	2	4	-	6
13	Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	3	2	-	5
14	Lohengrin	R. Wagner		4	-	4
15	La Traviata	G. Verdi	1	3	-	4
16	L'Africana	G. Meyerbeer		4	-	4
17	Lucrezia Borgia	G. Donizetti	3	1	-	4
18	Hernani	G. Verdi		3	-	3
19	Martha	F. V. Flotow	3	-	-	3
20	Gli Ugonotti	G. Meyerbeer		3	-	3
21	Carmen	G. Bizet		3	-	3
22	Un ballo in maschera	G. Verdi		2	-	2
23	Dinorah	G. Meyerbeer	2	-	-	2
24	Mefistofele	A. Boito		2	-	2
25	Otello	G. Verdi		1	-	1
26	Don Giovanni	W. A. Mozart		1	-	1
27	Il Profeta	G. Meyerbeer		1	-	1
28	L'elisir d'amore	G. Donizetti	1	-	-	1
29	Pescatore di perle	G. Bizet		1	-	1
30	I Puritani	V. Bellini		1	-	1
	Total		34	109	10	153

Cuadro 1. Óperas extranjeras y funciones (fuente: elaboración propia).

Diecinueve de los treinta títulos ofrecidos atestiguan la preponderancia del repertorio italiano sobre el francés y alemán, de carácter meramente testimonial, con ausencia sistemática de títulos rusos, checoslovacos, belgas, ingleses o de otras nacionalidades en la cartelera.

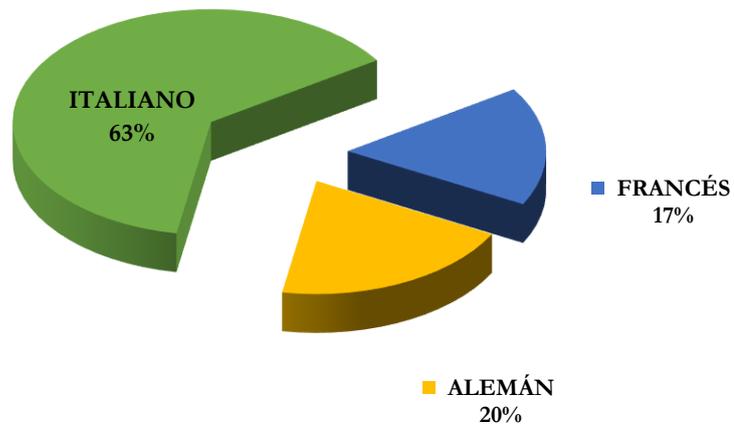


Gráfico 1. Procedencia de los títulos extranjeros (fuente: elaboración propia).

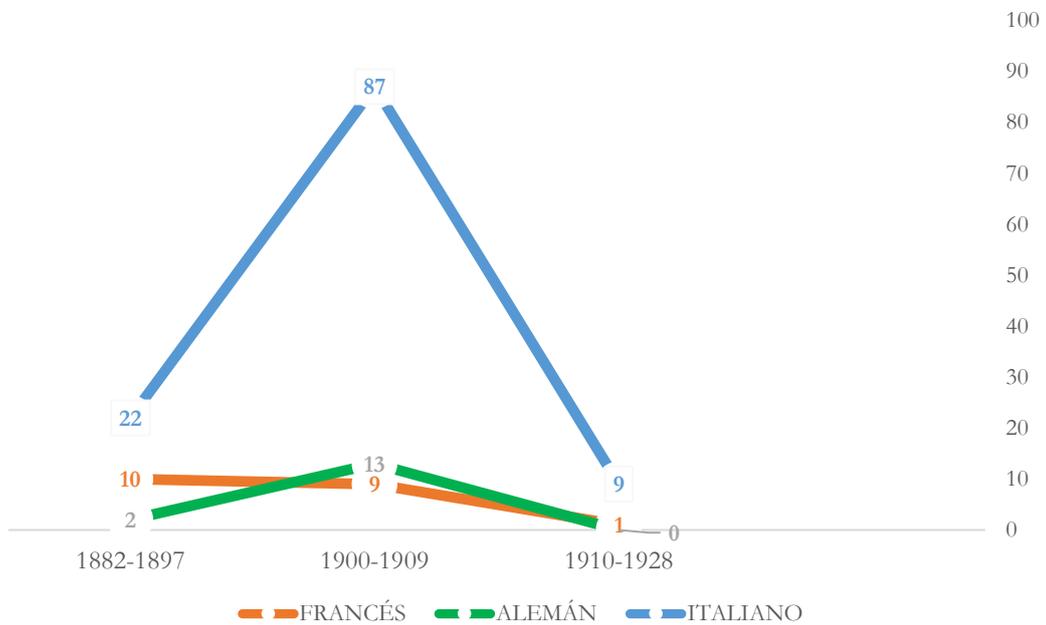


Gráfico 2. Evolución de procedencia de títulos (fuente: elaboración propia).

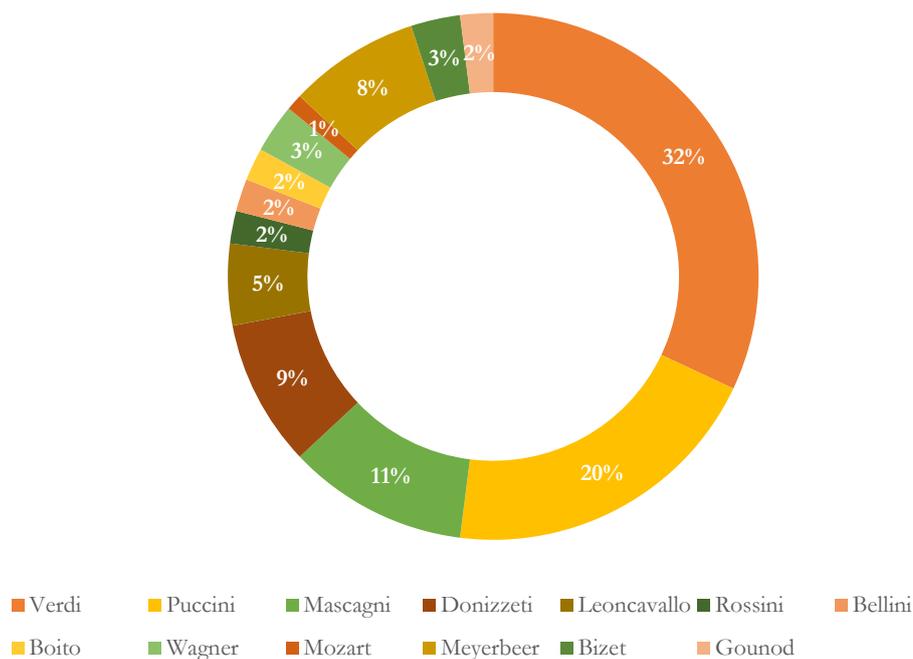


Gráfico 3. Producción de compositores (fuente: elaboración propia).

El Romanticismo había incrementado su prestigio a costa de hacernos reír con lo que irónicamente años antes nos debía hacer llorar (Freire, 1995: 113). Nacían en salas de reconocido prestigio dramas, comedias, óperas, operetas, zarzuela grande y chica y, si alcanzaba popularidad, se estrenaba seguidamente en otros teatros una visión deformada, burlesca, sarcástica y disparatada con las inquietudes ideológicas del momento (Íñiguez, 1999: 101). Inversamente, tras el estreno de *Carmen*, el 17 de abril de 1901, en el Variedades, Xerex anotó en su relato: «aquí en Almería teníamos una somera idea de la obra»³³ porque el 18 de agosto de 1891 habían escuchado en el Novedades a *Carmela* parodiarla.

La vocalidad belcantista italiana —testigo de semidioses y sacerdotisas, de intrigas y amores cortesanos en un triángulo amoroso que desemboca en tragedia bajo un torrente de trinos, arpegios, escalas, saltos y sobreagudos vocales en *cadenzas*— cedió al impacto del verismo finisecular, caracterizado por argumentos de extrema simplicidad, escenas de hombres y mujeres de la cotidianidad urbana con intensas dosis de amor, traición, erotismo, celos, violencia e infidelidades donde la orquesta ocupa un papel protagonista. Las óperas de Verdi personificaban la voluntad de una Italia que bregaba por la liberación de la dominación austriaca apelando a su unificación: «amor y patriotismo —manifestó Xerex, en referencia a *Aida*— son las bases fundamentales de este hermoso drama lírico, y tanto su carácter regional, que la música evoca en un conjunto grandioso de rapsodias de cánticos sagrados, de estrofas de amor y de himnos guerreros del antiguo Egipto, como la nota pasional, están admirablemente tocadas».³⁴ La Italia de Puccini perdió aquella tensión heroica y conquistó la creación de universos femeninos, llenos de emoción y teatralidad donde la pasión convierte a la vida en canto. «Adriana Palermi —reflejó en 1903 Pascual Santacruz— es la Tosca que diseñó Sardou, la mujer pasional y fuerte que ama y odia con intensidad de neuropática».³⁵

Aunque «El barbero de Sevilla no morirá nunca»³⁶ y *Lucia, Lucrezia, Trovador* o *La Traviata*, reproducidas por cantantes tan carismáticas como Emma Nevada, Adela Botti,³⁷ la granadina María Galvany o la malagueña Susana

³³ «Carmen», *La Crónica Meridional* n° 12 642, 18 de abril de 1901, p. 3.

³⁴ «Teatro. En Variedades. *Aida*», *La Crónica Meridional* n° 13 347, 21 de marzo de 1903, p. 3.

³⁵ «Homenaje al talento y a la hermosura», *La Crónica Meridional* n° 13 335, 9 de marzo de 1903, p. 1.

³⁶ «Espectáculos. En Variedades. El barbero de Sevilla», *La Crónica Meridional* n° 13 560, 26 de octubre de 1903, p. 2.

³⁷ «En Variedades. *Lucrezia Borgia*», *El Radical* n° 167, 28 de febrero de 1903, p. 2.

Vigier³⁸ no dejaron de ponerse en escena, las producciones de la Giovane Schola dejaban en contaduría mayores ingresos porque —en palabras de los cronistas— «Lucrecia es una ópera de música inteligible, que se apodera del ánimo y le cautiva con sus bellezas armónicas, pero no arrebatada». ³⁹ «Ballo in maschera pertenece a las obras de carácter antiguo, es decir, a aquellas que más fielmente retratan los gustos de la época en que florecieron, y aunque hoy no encajen por completo en todas las aficiones, nadie puede negarles mérito, ni puede dejar de escucharlas con delectación». ⁴⁰

Por este motivo, juzgando atendible y rentable las peticiones de los abonados, acababan siendo sustituidas por *Bobème* y después *Tosca*, *Pagliacci*, *Cavalleria*, *Africana* o *Rigoletto*. ⁴¹ Desde la noche de su estreno, el 12 de octubre de 1900, *La Bobème* ⁴² se impuso al público almeriense con la elocuencia irrefutable del mérito y Puccini triunfó revelándose en esta obra como compositor consumado de la nueva escuela, cuyas tendencias concentran con él, Mascagni en su *Cavalleria* y Leoncavallo con *Pagliacci*: «tres estrellas mayores —en opinión de un reportero— que aparecen en el cielo del arte, luminosas y espléndidas cuando la muerte de Verdi, Bellini y Donizetti parecía la de la ópera italiana que aplaudió delirante de entusiasmo, la pasada generación». ⁴³ Formaron parte del reparto Ana Lopetegui —Mimi—, Enma Petrowski —Musetta—, el tenor Augusto Dianni —Rodolfo—, el bajo José Torres de Luna —Colline— y el barítono Emilio Cabello —Marcello—. ⁴⁴

Al éxito de esta composición, le siguió el de *Tosca*. Para su presentación, el 26 de febrero de 1903, no omitieron gasto alguno y fueron partes principales Adriana Palmeri-Lery —Tosca—, Filippo D'Ottavi —Mario Cavaradossi— y Lelio Casini —Scarpia— bajo la dirección de Arturo Baratta. Con decorado del profesor Zamboni y efectos de campanas, emitieron ciertos juegos de luces e instalaron luz eléctrica en los atriles. ⁴⁵

«La representación de Faust —personificado por Agustín Calvo— satisfizo por la acertada interpretación que tuvo la obra». ⁴⁶ «Aquí —añadieron en otra recensión— donde apenas si la música alemana tiene prosélitos, aquí donde todavía no se conoce por completo esta escuela, L'Africana gusta, sin embargo, y se escucha con agrado». ⁴⁷ Conocieron *Don Giovanni* el 13 de marzo de 1903. Francisco Puiggener asumió el papel del personaje que da título a la creación, Adela Botti encarnó a Doña Ana, María Claessens a Doña Elvira, Adalgira Minotti a Zerlina, Baltasar Banquells a Leoporello, Vicente Costa a Don Octavio, Alburker Leoni al Comendador y Alfredo Serazzi a Masetto. El público «escuchó con singular respeto la obra». Xerex realzó en su crítica la instrumentación: «Hoy se consigue mucho valiéndose de multitud de elementos que se ponen al servicio de la orquesta para alcanzar un trabajo concluido; Mozart, sin recurrir a esos elementos, consigue un resultado maravilloso, haciendo jugar solo a violines, violas, violoncellos, contrabajos, flautas, oboes, clarinetes, trompas y fagotes». ⁴⁸ Desde *El Radical* apreciaron el dúo de Zerlina y *Don Giovanni*, su serenata —repetida entre entusiastas aplausos— la romanza de Zerlina y la escena final. También oyó con verdadero asombro la grandiosidad del final del primer acto «(que anoche resultó segundo) y todo el cuarto (que en la partitura es el cuadro final)». ⁴⁹ Pese a su aceptación, no volvió a la escena en este periodo.

³⁸ «En Variedades. Debut de Susana Vigier», *La Crónica Meridional* n° 12 644, 10 de abril de 1901, p. 3.

³⁹ «Teatro. Lucrecia», *La Crónica Meridional* n° 13 326, 28 de febrero de 1903, p. 3.

⁴⁰ «Espectáculos. En Variedades. Ballo in maschera», *La Crónica Meridional* n° 13 557, 23 de octubre de 1903, p. 3.

⁴¹ «Súplica», *La Crónica Meridional* n° 13 329, 3 de marzo de 1903, p. 2.

⁴² «Teatro-Circo Variedades. La bohème», *La Crónica Meridional* n° 12 470, 13 de octubre de 1900, pp. 2-3.

⁴³ «De teatros. En Variedades. Cavalleria rusticana», *El Regional*, 22 de septiembre de 1901, p. 1.

⁴⁴ (Cit. en *La Crónica Meridional*, 6 de octubre de 1900, *La Verdad*, 8 de octubre de 1900).

⁴⁵ «Teatro. Inauguración de la temporada. Tosca», *La Crónica Meridional* n° 13 325, 27 de febrero de 1903, pp. 2-3. «En Variedades. Tosca», *El Radical* n° 166, 27 de febrero de 1903, p. 1.

⁴⁶ «Faust», *La Crónica Meridional* n° 14 285, 22 de noviembre de 1905, p. 3.

⁴⁷ «Teatro. L'Africana», *La Crónica Meridional* n° 13 338, 12 de marzo de 1903, p. 3.

⁴⁸ «Teatro. Don Giovanni», *La Crónica Meridional* n° 13 340, 14 de marzo de 1903, p. 3.

⁴⁹ «Teatro. Don Giovanni», *El Radical* n° 181, 14 de marzo de 1903, pp. 1-2.

3. Tan cerca de lo foráneo, tan lejos de lo indígena

Los compositores decimonónicos centroeuropeos recuperaron los valores fonéticos y ritmos populares de idiosincrasia nacional al objeto de franquear la incursión del italianismo imperante. Los españoles partieron de homónimas pretensiones, pero el mercado teatral y la situación sociopolítica contrastaron. El paralelismo entre la formación académica y autodidacta músico-actoral disuadía a los aprendices al sometimiento de las enseñanzas oficiales. La protección y el concurso administrativo para posibilitar infraestructuras adecuadas y sensibilizar a la opinión pública por cauces distantes a lo foráneo y cercanos a las manifestaciones artísticas autóctonas resultaron infructuosos (Fernández Cid, 1975: 47). En 1909, pocos días después del estreno de *Margarita la tornera* en el Teatro Real, Chapí confesó con resignación a Amadeo Vives: «Allí nos son hostiles hasta las paredes del edificio tan fatuo como ignorante, ha convertido en superstición una rutina, y allí se congrega con estúpida inconsciencia para inmolar lo más grande que posee un pueblo, su propia lengua» (Vives, 1973: 73). Tanto el escenario madrileño como el Liceo de Barcelona contrataban solistas internacionales y los textos se traducían al italiano.

Bajo esta premisa, Albéniz, Falla, Viñes, Guridi, Usandizaga, Turina o Granados emigraron a París. Algunos se beneficiaron de la Junta de Ampliación de Estudios, creada en el año 1907, y pudieron matricularse en la Schola Cantorum donde trabaron amistad y aprendizaje con Dukas, D'Indy, Guilmant, Bordes, Chausson, Ravel, Fauré, Debussy y Saint-Saëns quien llegó a confesar a Turina: «el día en que los españoles aprovechen el inagotable manantial de sus melodías, producto de tantas y tan variadas regiones y las sepan depurar, pasándolas por el crisol de una técnica pura, España será el primer país musical del universo» (Astrana, 1914: 3).

La irrupción de la guerra en 1914 abrió una etapa de compunción y escepticismo en Europa, lo cual atrajo la visita de intelectuales a Madrid y puso fin a la residencia de las jóvenes promesas en la vecina capital. A su regreso, aseguran —como hicieran ya Eslava, Carnicer, Arrieta, Barbieri, Chapí, Emilio Serrano, Bretón y otros colegas— que la ópera es el principal vehículo para concretar una expresión de innovación temática con la esencia de las fuentes populares o históricas (Christoforidis, 2001: 366). Cuando cada uno de ellos plasma en el pentagrama con herramientas personales los colores impresionistas asimilados y las evocaciones a nuestro folklore, sus intentos se despedazaron por arbitrio de un fenómeno sociológico que Ortega definió como «impopularidad de la nueva música» (Persia, 1994: 108) avalado por una concurrencia hermética, dispuesta a aceptar meramente al compositor de zarzuela y opereta.

El Estado continúa decantándose por el repertorio extranjero, para el cual, todavía persiste un subsidio. Esta repulsa transfirió a prosenarios provinciales la promoción y difusión de sus obras (en el mejor de los casos cuando más, dos o tres representaciones) por elencos de «zarzuela seria y ópera española» que habían subsistido al auge del género chico con las mutilaciones y adulteraciones —en ocasiones delatadas— como las investidas por el elenco de que dio a conocer en el Variedades *El gato montés*, con música de Manuel Penella, el 13 julio de 1920: «En lo sucesivo, en los programas deben poner una nota que diga se suprimirán los números que el director quiera».⁵⁰ Como contrapartida, también leemos observaciones favorables: el barítono Matías Ferrer cautivó el 11 de junio de 1927 al auditorio del Cervantes en la única representación de *El Caserío*.⁵¹ Si no salía al encuentro una voluntad empresarial, el esfuerzo del autor habría sido estéril y la obra en cuestión, pasaba a engrosar la amplia colección de anónimos.

⁵⁰ «Espectáculos. En Variedades», *Diario de Almería* n° 2138, 11 de julio de 1920, p. 1.

⁵¹ «El Caserío», *La Crónica Meridional* n° 22 163, 12 de junio de 1927, p. 5.

Nº	Fecha	Título	Compositor	Teatro	Año	Lapso
1	1835	I puritani	Bellini	-	-	
2	1844	Hernani	Verdi	-	-	
3	1787	Don Giovanni	Mozart	Variedades	1903	116
4	1816	Il barbiere di Siviglia	Rossini	Calderón	1882	66
5	1831	Sonnambula	Bellini	Novedades	1896	65
6	1836	Gli ugonotti	Meyerbeer	Variedades	1901	65
7	1832	L'élisir d'amore	Donizetti	Novedades	1896	64
8	1830	Fra diavolo	Auber	Novedades	1893	63
9	1849	Il profeta	Meyerbeer	Variedades	1907	58
10	1835	Lucia di Lammermoor	Donizetti	Calderón	1882	47
11	1833	Lucrezia Borgia	Donizetti	Calderón	1882	45
12	1853	La traviata	Verdi	Novedades	1897	44
13	1863	Pescatore di perle	Bizet	Variedades	1907	44
14	1840	La favorita	Donizetti	Calderón	1882	42
15	1859	Un ballo in maschera	Verdi	Variedades	1901	42
16	1861	Lohengrin	Wagner	Variedades	1900	39
17	1865	L'Africana	Meyerbeer	Variedades	1901	36
18	1868	Mefistofele	Boito	Variedades	1900	32
19	1847	Martha	Flotow	Principal	1878	31
20	1851	Rigoletto	Verdi	Calderón	1882	31
21	1853	Il trovatore	Verdi	Calderón	1882	29
22	1871	Aida	Verdi	Variedades	1900	29
23	1875	Carmen	Bizet	Variedades	1901	26
24	1859	Faust	Gounod	Calderón	1882	23
25	1859	Dinorah	Meyerbeer	Calderón	1882	23
26	1887	Otello	Verdi	Variedades	1903	16
27	1879	Boccaccio	Suppé	Novedades	1893	14
28	1890	Cavalleria rusticana	Mascagni	Variedades	1900	10
29	1892	I pagliacci	Leoncavallo	Variedades	1900	8
30	1896	La bohème	Puccini	Variedades	1900	4
31	1900	Tosca	Puccini	Variedades	1903	3

Cuadro 2. Fecha de estreno de óperas extranjeras en Almería (fuente: elaboración propia).

A diferencia de los títulos de ópera extranjera programados en el cuadro 2, donde hasta 116 años separaron al estreno local de *Don Giovanni* del universal en Praga; el espacio de tiempo que dista entre la fecha de lanzamiento de la obra española y su recepción en la escena almeriense se reduce a meses, en algunos casos, no más de cuatro años en los restantes y, excepcionalmente, la adaptación operística de la zarzuela *Marina*, asiduas anualmente por amateurs y profesionales a la programación desde 1874 (Ramírez, 2006: 522).

Título	Compositor	Modalidad	Fecha	Año	Lapso	Funciones
Marina	E. Arrieta	Ópera	1871	1893	22 años	11
El Tío Caniyitas	M. Soriano Fuertes	Ópera cómica	1849	1875?		11
Una vieja	J. Gaztambide	Ópera cómica	1860	1874?		1
¡Tierra!	A. Llanos	Ópera	1879	1889	10 años	2
El gato montés	M. Penella	Ópera	1916	1920	4 años	3
Curro Vargas	R. Chapí	Drama lírico	1898	1902	4 años	5
La vida breve	M. de Falla	Drama lírico	1913	1915	2 años	1
La Dolores	T. Bretón	Ópera	1895	1896	1 año	5
Maruxa	A. Vives	Égloga lírica	1914	1915	1 año	5
Las golondrinas	J. M. Usandizaga	Drama lírico	1914	1915	1 año	4
El hijo del mar	J. García Catalá	Drama lírico	1895	1896	1 año	2
El Caserío	J. Guridi	Comedia lírica	1926	1927	1 año	1
Margot	J. Turina	Comedia lírica	1914	1915	1 año	1
La esclava	J. Lucio Mediavilla	Drama lírico	1917	1917		1

Cuadro 3. Óperas españolas estrenadas entre 1885 y 1927 (fuente: elaboración propia).

En julio de 1896, el conjunto de Pablo López prometió como primicias *El hijo del mar* (de la que sobresalieron el quinteto del primer acto, preludeo y dúo de bajo y tiple del tercero)⁵² y *Cuba española* —ambas de Juan García Catalá, director de orquesta de la compañía—, *El cura del regimiento* de Chapí, *Las mujeres* de Giménez y *La Dolores* de Bretón que se escenificó el 14 agosto. Un año antes lo había hecho por vez primera en el Teatro de la Zarzuela y el crítico José María Esperanza y Sola anotaba en *La Ilustración*: «debiera ser lección para otros teatros más encopetados» (Esperanza, 1906: 278). Sin embargo, las tablas del Real aplazaron veinte años su comparecencia y veintiuno las del Liceo. Despertó entusiasmo entre los almerienses, movidos por tratarse del autor de *La Verbena de la paloma* —estrenada el 9 de junio de 1894 por los actores de la empresa de José Portes— cuya jota, reiteraba a diario el *Sexteto de los Sánchez* en el Café Méndez Núñez. El cronista apuntó: «es una obra de mérito que necesita más de una audición para poder apreciar su valor».⁵³ A instancia popular, la triplicaron.⁵⁴

Discrepancias con la empresa impidieron conocer *Don Lucas el Cigarral* en 1902. El 11 de abril emergió *Curro Vargas*.⁵⁵ El drama que musicó Chapí, basado en un asunto de amor, celos y sangre cuya acción sirvió de trama a Pedro Antonio de Alarcón para escribir *El niño de la bola*, había sido ovacionado en los teatros de España. Exceptuando la orquesta y a Ramona Gorgé, el tenor Antonio Úbeda y Pablo Gorgé, la compañía —desveló la prensa— «es de lo más endeble que conocemos».⁵⁶

En lo sucesivo, tanto los elencos de Pablo Gorgé Samper como el de Cosme Bauzá y Lorenzo Simonetti, entre 1906 y 1909, apelaron a las traducciones y adaptaciones en español de *Rigoletto*, *Trovatore*, *La Bohemia* y *Aida*.⁵⁷ Ni la doble modalidad de remuneración del abono que plantearon ni la buena crítica cosechada por Ramona Gorgé —Aida—, Concha Gorgé —Amneris—, Salvador Alejos —Radamés—, Lucio Delgado —Amonastro— y Pablo Gorgé —sacerdote— frenaron los vacíos, compensados por el cinematógrafo y las veladas del Café Nuevo, donde

⁵² «Teatro Novedades», *La Crónica Meridional* n° 10 964, 13 de agosto de 1896, p. 2.

⁵³ «La Dolores», *La Crónica Meridional* n° 10 966, 16 de agosto de 1896, p. 3.

⁵⁴ «La Dolores», *La Crónica Meridional* n° 10 971, 20 de agosto de 1896, p. 2.

⁵⁵ «Curro Vargas», *La Crónica Meridional* n° 13 008, 11 de abril de 1902, p. 2.

⁵⁶ «Teatro», *La Crónica Meridional* n° 12 996, 30 de marzo de 1902.

⁵⁷ «Teatro. En Variedades», *La Crónica Meridional* n° 14 354, 31 de enero de 1906, p. 2; «Teatro. Compañía Bauzá-Simonetti», *La Crónica Meridional* n° 14 468, 27 de mayo de 1906, p. 2 y «Teatro. En Variedades», *La Crónica Meridional* n° 15 477, 6 de abril de 1909, p. 2.

Francisco Gómiz, el 10 de abril de 1909, cantaba en compañía del pianista Abelardo Campra.

En 1915, coincidiendo con una etapa de dinamismo, la Sociedad Anónima de Espectáculos Públicos —inscrita el 12 de noviembre de 1914 por el periodista Miguel Gómez Navarro y el industrial Manuel Orland Córdoba—⁵⁸ gestionó la asistencia de la compañía del barítono Emilio Sagi-Barba a mediados de junio. Sin obviar dos de las novedades que prometían —el entremés *Te lo debo Santa Rita* y la opereta *El príncipe bohemio*— la expectación se centraba en cuatro títulos avenidos por experiencias estetizantes renovadoras en el teatro musical: *Las golondrinas*, *Maruxa*, *Margot* y *La vida breve*. El 28 de junio, abrigaron profusamente a Sagi-Barba que interpretó la atormentada figura de *Puck* aclamándole en *Caminar, caminar*, *Fuego de paja en el viento*, y los dúos finales del tercer acto con *Lina* —Luisa Vela— que colmaron el triunfo de *Las golondrinas* con sus facultades. Éxito compartido con el director y la orquesta, compuesta en su mayoría por miembros de la banda municipal.⁵⁹ Al día siguiente, se presentó *Maruxa*: una zarzuela sin hablado de amplias dimensiones, notables exigencias interpretativas para los protagonistas y giros melódicos gallegos que Amadeo Vives calificó de égloga lírica. Fueron ovacionadas todas las escenas y repitieron a petición del auditorio: la entrada de *Pablo*, por Sagi, el *Dúo de la rosa* del primer acto, la *Canción del Golondrón* del bajo y la muñeira. El 2 de julio se exhibió *Margot* y el cuadro más aclamado fue el de *La procesión de la Macarena*. La dualidad de José Manuel entre el amor de Amparo o la pasión hacia Margot. Sevilla y París. Síntesis de flamenco y modernidad con apego a la forma cíclica integraron los recursos para dotar de unidad a la composición de Joaquín Turina.⁶⁰ El verdadero hallazgo de Falla durante los siete años de estada en París, de 1907 a 1914, no fue la música francesa sino la española (Narejos, 2013: 93). Situó la escena de *La vida breve* en una dimensión simbólica de Granada recuperando temáticas, danzas, diseños melódicos, sonoridades de nuestro folclore, pero asimilando a su esencia la renovación de recursos expresivos y las modernas técnicas compositivas. Antes de su única escenificación, el 5 de julio, Sagi Barba detectó: «la obra es magistral, muy descriptiva, bastante técnica y quizá por estas cualidades, no llegaba tan pronto al público como otras». Y así ocurrió: «pese a su magnífica presentación, la obra no fue rechazada pero tampoco fue valorada como merecía» siendo excluida junto a *Margot* de la cartelera almeriense. Destacaron los decorados de los escenógrafos José Martínez Garí, Ricardo Alós y Amalio Fernández, el papel del Tío Sarvaor que, «aunque sucinto, cantó admirablemente Sagi», y el de Salud, encarnado por Luisa Vela.⁶¹

Cuando, en diciembre de 1917, regresó el elenco insertaron en su repertorio *La Esclava*: un drama lírico escrito expresamente para la compañía. La flojedad del diálogo y la incomprensibilidad de algunas escenas hicieron que fuese calificada como «una tragedia un poco deslavazada, más propia de una cinta cinematográfica». La música y el argumento no llegaron a conmovir, pero sí la interpretación de Sagi —Ernesto—, Vela —Nelly—, Elena Salvador —Dora—, Elías Pérez, Santos Asencio y Manuel Martínez Couto, hasta tal punto que gracias a ellos —pronunció el comentarista— «no hay libro malo ni música vulgar».⁶²

⁵⁸ Expedida en el Registro Mercantil de Almería, con número 2785, f. 85, la finalidad era formar y disolver compañías, contratar artistas, decorado, atrezzo, vestuario, profesores de orquesta y personal para la presentación de las funciones escénicas.

⁵⁹ «Teatro», *La Crónica Meridional* n° 17 514, 29 de junio de 1915, p. 2.

⁶⁰ «Margot», *La Crónica Meridional* n° 17 518, 3 de julio de 1915, p. 3.

⁶¹ «Vida breve», *La Crónica Meridional* n° 17 521, 6 de julio de 1915, p. 3.

⁶² «En Variedades», *Diario de Almería* n° 456, 15 de diciembre de 1917, p. 2.

Conclusiones

Ruperto Chapí abogó por construir una producción escénica, sinfónica y camerística española con personalidad propia. La música y el teatro eran formas de evasión que corrían al margen de la problemática diaria y las aspiraciones del público convergieron hacia el divertimento y disfrute de lo inmediato. En este sentido, la obra de arte asiste a una pérdida gradual de autoridad en pro de una era moldeada y conceptuada como «la estética de la recepción» (Darlhaus, 1997: 185). Fuese adecuada o inadecuada la interpretación, el contenido de la obra en sí, extravió gran parte de su crédito y su grado de acierto, como consecuencia del carácter de mercancía de la música, pasó a ser un factor sustancial. Ante este horizonte, cualquier intento por penetrar en la ópera se convirtió en un sendero de obstáculos. El empeño del compositor de Villena por construir en los albores en 1902 un teatro lírico nacional que promocionase aquella producción se desvaneció prontamente (Sánchez, 2002: 324). A diferencia de la importante actividad que desplegó la ópera en Valencia (Bueno Camejo, 1997: 495), Cádiz (León Ravina, 2018: 105), Granada (Oliver, 2013: 419) o Sevilla (Moreno Mengíbar, 1998: 319) a lo largo del Ochocientos, la escasa incidencia de la burguesía y el desenlace de esa carencia acarrió en los escenarios de Almería discontinuidad, estancias breves e inexistencia de formaciones estables, limitadas a representarla con indumentaria, escenografía, instrumentación y coros incoherentes a las exigencias escénico-musicales de las obras integrantes de la cartelera.

Sin embargo, cuando el espectáculo arribaba a la ciudad, los cantantes inspiraban poemas a autores locales que leían en funciones de beneficio y la prensa cedía sus páginas a narrar con amplitud los pormenores. Resaltamos el espacio que el jurisconsulto, literato y diputado a Cortes por la facción republicana José Jesús García (Almería, 1865-1916), el profesor y cónsul italiano Antonio Brocca Megna (Milán, 1849-Almería, 1924) y el periodista Augusto Jerez de Santamaría (Málaga, 1876-Almería, 1912) bajo los seudónimos de *Rigoletto*, *Perico el de los Palotes* o *Migitas* —el primero—, *Legardo Legarderi* y *Xerex* —el segundo y tercero, respectivamente— destinaron. Reseñaron lo acontecido en la sala, adiestraron, tradujeron el argumento de los actos y escenas de las obras foráneas previo a su representación y fomentaron la interpretación de los solistas visitantes, constituyendo la principal fuente de documentación de este artículo. También subrayamos el quehacer de difusión callejera de fragmentos del género mostrados y no mostrados en las tablas por la banda de música del municipio, cuyo desempeño —actualmente en estudio— abordaremos en una futura divulgación.

Aunque la versión cómica y dramática de Verdi siempre fue bienvenida, Almería se unió a la popularización y omnipresencia de Puccini dentro del panorama musical patrio (Díaz González, 2015: 153-182), convirtiéndose en el autor de moda con intrascendente impacto de la «doctrina lírica»⁶³ wagneriana entre la sociabilidad. Dentro de la red italiana, contribuyó a allanar y exhibir la composición española, desatendida por una infraestructura convencionalmente tradicionalista que ennoblecía la creación e interpretación canora foránea por desconfianza económica hacia lo autóctono (López Gómez, 2019: 41-42).

Este trabajo ha recuperado el desarrollo de las compañías profesionales. En ausencia de temporadas oficiales, los aficionados se asociaron bajo diferentes denominaciones —La Armonía (1878), Sociedad Lírico Dramática (1879-1883)— y brindaron a la ciudadanía en alternancia con zarzuelas, principalmente, la audición de *Martha*, el tercer acto de *Hernani*, *Una vieja* y *El tío Canijitas* (Ramírez, 2021: 97-109).

⁶³ Término acuñado por Xerex para denominar la estética de Wagner tras la representación de Lohengrin, interpretado por Luis Iribarne junto a Matilde Blanco —Elsa—.

Bibliografía

- Bueno Camejo, Francisco Carlos (1997): *Historia de la ópera en Valencia y su representación según la crítica de arte: de la monarquía de Alfonso XIII a la guerra civil española*, Valencia. Tesis de doctorado, Universidad de Valencia. [\[https://roderic.uv.es/handle/10550/38780\]](https://roderic.uv.es/handle/10550/38780), consultado 27/10/2023]
- Cármena y Millán, Luis (1878): *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*, Madrid, Minuesa de los Ríos.
- Christoforidis, Michael (2001): «Hacia nuevos conceptos de ópera en los proyectos de Manuel de Falla (1911-1923)», *La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia* vol. 2, Madrid, pp. 363-372.
- Darlhaus, Carl (1997): *Fundamentos de la historia de la música*, Barcelona, Gedisa.
- De Persia, Jorge (1994): «Falla, Ortega y la renovación musical», *Revista de Occidente* n° 156: 102-116.
- Díaz González, Diana (2015): «La crítica wagneriana y la recepción de Puccini en Madrid hasta la Primera Guerra Mundial», *Música y Prensa: Crítica, Política y Propaganda 2*, Valladolid, Difacil: 153-182.
- Esperanza y Sola, José María (1906): *Treinta años de crítica musical en España*, Madrid, vol. III, Tip. Viuda e hijos de Tello.
- Fernández Cid, Antonio (1975): *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*, Madrid, Real Musical.
- Freire López, Ana María (1995): «El teatro se ríe de sí mismo: Las parodias de los dramas románticos», *Romanticismo* 5: 113-115.
- Giménez Caro, María Isabel; Urán Navarro, Inmaculada (2000): *El Caridemo. Revista científica y literaria (Almería 1847-1848). Antología*. Almería, Servicio de Publicaciones de la Universidad e Instituto de Estudios Almerienses.
- Gómez de Avellaneda Bernard, Carlos Miguel (2019): «El intérprete y compositor algecireño Regino Martínez Basso (1841-1901)», *Almoraima* n° 50, Gibraltar: 121-128. [\[https://institutoecg.es/wp-content/uploads/2019/05/Regino-Martines.pdf\]](https://institutoecg.es/wp-content/uploads/2019/05/Regino-Martines.pdf), consultado el 31-05-2023].
- Hernández Sanz, Francisco (1919): *La ópera italiana en la ciudad de Mahón*, Mahón, Tipografía Mahonesa.
- Iñiguez Barrena, Francisca (1999): *La parodia teatral en España (1868-1914)*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad.
- León Ravina, Gema (2018): *La ópera en Cádiz en el siglo XIX: un estudio cualitativo*. Tesis doctoral. Universidad de Alicante. [\[https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/90063/1/tesis_gema_leon_ravina.pdf\]](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/90063/1/tesis_gema_leon_ravina.pdf), consultado el 03/10/2023].
- López Gómez, Francisco Manuel (2019): «“Como si Los Amantes y Garín fueran rusos”: los motivos del fracaso de la ópera nacional en España», *Anuario Musical* 74: 37-52
- Moreno Mengíbar, Andrés (1998): *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad.
- Narejos Bernabéu, Antonio (2013): «La huella de Francia sobre Manuel de Falla en la definición del canon de la música española», *Quodlibet* 53: 91-103.
- Oliver García, José Antonio (2013): *El teatro lírico en Granada en el siglo XIX (1800-1868)*. Tesis. Granada: Universidad. [\[https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/23480/20980048.pdf?Sequence=1&isallowed=y\]](https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/23480/20980048.pdf?Sequence=1&isallowed=y), consultado el 01/10/2021.
- Peña y Goñi, Antonio (1881-1885): *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*, Madrid, Benito Zozaya.
- Ramírez Rodríguez, Carmen: *El teatro lírico almeriense durante la época de la Restauración (1874-1931)*. Tesis doctoral. Universidad de Almería: Departamento de Humanidades Clásicas y Cultura Contemporánea, 14/07/2006.
- Ramírez Rodríguez, Carmen (2021): «Las asociaciones escénico-musicales en Almería (1878-1892)», *Hoquet* n° 19 (9): 93-113.
- Sánchez, Víctor (2002): *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*. Madrid, ICCMU.
- Virella Casañes, Francisco (1888): *La ópera en Barcelona: estudio histórico-crítico*. Barcelona, Tipografía de Redondo y Xumetra.
- Vives, Amadeo (1973): *Sofía*, Madrid, Espasa-Calpe.

Hemerografía

- Caridemo*, *El*: n° 1, 08/04/1847-n° 118, 20/12/1848.
- Crónica Meridional*, *La*: n° 4140, 01/01/1874-n° 26 030, 29/11/1936.
- Diario de Almería*: n° 1, 05/12/1916-n° 9345, 30/07/1936.
- Deseo*, *El*: n° 1, 07/04/1844-n° 25, 28/09/1844.
- Radical*, *El*: n° 1, 13/09/1902-n° 245, 31/03/1917.
- Restauración*, *La*: n° 792, 5 de abril de 1897.

Anexos

Debut	Despedida	Espectáculo	Director	Teatro
5/VIII/1882	17/VIII/1882	Ópera italiana	Giuseppe Wagner	Calderón
17/XII/1884	11/II/1885	Lírico-dramática	Federico Carrascosa	Novedades
19/VI/1887	6/VII/1887	Lírico-dramática	José Subirá	Novedades
25/III/1897	4/IV/1897	Ópera italiana	María Galvany	Novedades
11/X/1900	22/X/1900	Ópera italiana	José Tolosa	Variedades
7/IV/1901	26/IV/1901	Ópera italiana y opereta	Emilio Giovannini	Variedades
14/IX/1901	25/IX/1901	Ópera italiana	José Tolosa	Variedades
26/II/1903	15/III/1903	Ópera	Arturo Baratta	Variedades
20/X/1903	25/X/1903	Ópera italiana	José Tolosa	Variedades
20/XI/1905	3/XII/1905	Ópera italiana	Arturo Baratta	Variedades
1/II/1906	14/II/1906	Zarzuela y ópera española	Pablo Gorgé	Variedades
31/V/1906	5/VI/1906	Zarzuela seria y ópera española	Cosme Bauzá y Lorenzo Simonetti	Variedades
28/IX/1907	13/X/1907	Ópera italiana	José Tolosa	Variedades
11/IV/1909	25/IV/1909	Zarzuela y ópera española	Pablo Gorgé	Variedades
26/VI/1915	7/VII/1915	Ópera española, opereta y zarzuela	Emilio Sagi-Barba	Variedades
1/II/1919	21/II/1919	Zarzuela y ópera española	Mario Pérez Soriano	Variedades
1/XI/1924	9/XI/1924	Ópera española, opereta y zarzuela	Juan Bautista Corts	Cervantes
20/X/1928	28/X/1928	Ópera	Fianti-Nolla	Cervantes

Cuadro 4. Permanencia de las compañías en la ciudad (fuente: elaboración propia).

Ramírez Rodríguez, Carmen

carmen.ramirez20@educamadrid.org
caramrod34@gmail.com

Profesora Superior de Piano; Profesora Superior de Solfeo, Teoría de la música, Transposición y Acompañamiento; Profesora Superior de Pedagogía musical y Profesora Superior de Musicología por los Conservatorios Superiores de Música de Málaga y Murcia. Doctora en Ciencias Humanas y Sociales (2006) por la Universidad de Almería. Comparte la inquietud docente con la investigadora como miembro del grupo «Patrimonio musical de Andalucía HUM-263» de la Universidad de Granada. Centra sus estudios en el teatro musical, el flamenco, la pedagogía y la composición española de los siglos XIX, XX y XXI. Es autora de *Luis Iribarne (1868-1928). Un cantante en la escena lírica universal* (2010: IEA) y *De París a Broadway. Un concierto de piano en tres escenas*. (2019: Artsyntax) así como de diferentes artículos para revistas de investigación de ámbito internacional. Actualmente es profesora titular de piano del Conservatorio Profesional de Música «Teresa Berganza» de Madrid.

Cita recomendada

Ramírez, Rodríguez, Carmen. 2023. "La ópera en Almería (1882-1928). Cartelera, análisis y recepción". *Quadrivium-Revista Digital de Musicología* 14 [enllaç] [Consulta: dd/mm/aa].