



QUADRÍVIUM

REVISTA DIGITAL DE MUSICOLOGIA

12

(2021)



Compositores valencianes i teatre líric popular en el primer terç del segle XX

Isabel Ferrer Senabre
Investigadora independent

RESUM

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

Paraules Clau: Dones compositores; Teatre líric popular; Sarsuela, Sainet; Revista; Feminisme, Escena local.

RESUMEN

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

Palabras Clave: Mujeres compositoras; Teatro lírico popular; Zarzuela, Sainete; Revista; Feminismo, Escena local.

ABSTRACT

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

Keywords: Women composers; Popular and lyrical theatre; Zarzuela, *Sainete*; Revue; Feminism, Local scene.

RECEPCIÓ / RECEPCIÓN / RECEIVED: novembre 2021 / noviembre 2021 / November 2021

ACCEPTACIÓ / ACEPTACIÓN / ACCEPTANCE: desembre 2021 / diciembre 2021 / December 2021



Introducció

Gràcies a l'impuls dels moviments feministes, actualment presenciem un període de revisió de les activitats musicals on participaren les dones, amb l'objectiu de visibilitzar-les però també de contrarestar imaginaris col·lectius sovint identificats amb allò masculí. En aquest sentit, tenen especial rellevància social les aportacions sobre dones compositores, una comesa que ha permès la incorporació de figures femenines a la narrativa històrica d'una de les professions musicals amb major valor simbòlic.

La tasca minuciosa i necessària de visibilització de dones que es dedicaren a l'escriptura musical ha tingut nombrosos beneficis, però també ha posat de manifest alguns contrapunts, com ara la pròpia utilització de l'etiqueta *dona* o *dones* com a categoria d'anàlisi historiogràfica, el caràcter eurocèntric d'allò que entenem com a «compositora», una manca de problematització de les metodologies emprades per a estudiar-les, les formes amb les quals s'ha dut a terme l'articulació del debat entre la història «particular» i la «universal», o la centralitat del binomi autor-obra davant altres terrenys musicals amb una presència femenina major (cf. Cascudo i Aguilar Rencel, 2013; Palacios, 2013; Ramos, 2010). En conseqüència, repensar les categories i metodologies sobre les quals construïm la història de la música és un dels clams de la musicologia feminista, desconstruint els mecanismes patriarcals de la historiografia tradicional i situant el gènere com una categoria central en l'anàlisi de les pràctiques sonores.

En qualsevol cas, és innegable que la incorporació de treballs sobre compositores resulta cabdal a distints nivells. Primerament, per a contrarestar la criptogínia a la qual han estat sotmeses. En segon lloc, per a vertebrar-ne una memòria que permeta articular una genealogia i evitar-ne la sensació permanent d'excepcionalitat (Campos Fonseca, 2014; Hernández-Romero, 2021); en aquest sentit, sembla superada la controvèrsia sobre la prioritat d'estudiar dones «comunes» o dones «excepcionals», un debat en el si de la historiografia també present en el cas de l'anàlisi de dones i música (Zavala, 2009: 211). I, finalment, perquè permet aprofundir en l'estudi del gènere com un espai de poder també dins de la creació musical i tot el seu entramat social.

Així, partint de l'anàlisi hemerogràfica i documental, aquest treball analitza les contribucions al teatre líric de caràcter popular de compositores valencianes durant el primer terç del segle XX. En el transcurs d'aquests anys, les obres que s'encabiren dins de gèneres que anaven des de les sarsueles fins a les revistes, passant per sainets amb música, gaudiren d'una gran assistència de públic i d'elles n'emergien bona part dels èxits de la música en boga d'aquell moment. Tant en valencià com en castellà, foren espectacles de consum massiu que emplenaren els coliseus de la ciutat, tant si s'executaven per part de companyies professionals, semi-professionals o, fins i tot, d'aficionats. Cal tindre en compte que en aquesta època les porositats entre allò culte i allò popular eren més evidents que les construccions que n'hem fet posteriorment, amb produccions i personalitats que fluïen entre totes les escenes. Per tant, per a formar un relat alternatiu a la narrativa canònica al voltant de la música és interessant també focalitzar en aquests formats.

Així, aquest text aborda qüestions relatives a les dinàmiques de composició femenina per als citats gèneres musicals, tenint en compte la interacció amb les xarxes socials, a partir de les obres de Dolores Soriano Raga, Elena Faus Faus, Ethelvina-Ofelia Raga Selma, Matilde Caturla Masía i Lola Vitoria Tarruella. A més de completar el catàleg de les compositores, se suggereix que l'accés a la composició de teatre líric popular fou un indicatiu d'una certa professionalització i integració en els cercles de producció cultural que movien algunes de les iniciatives teatrals més reeixides del moment a la ciutat de València. Simultàniament, l'article s'interessa per entendre quines foren les condicions de desenvolupament professional de les compositores durant els anys vint i trenta així com es fa esment a algunes de les dificultats amb les quals ens podem trobar en l'actualitat a l'hora d'analitzar-ho.

Dones i composició en l'entorn valencià de principis de segle XX

Es considera que el primer terç del segle XX fou un moment d'eclosió de l'activitat de les dones a l'àmbit cultural, una realitat que va anar en paral·lel a les modificacions en la consideració social i política dels subjectes femenins que es consolidaria amb l'arribada de la Segona República espanyola. Aquests avanços també cristal·litzaren a l'esfera musical en algunes de les seues professions. Així, bona part dels espectacles escènics es construïren al voltant de les *performances* femenines en el món del cuplet i altres gèneres afins, un model que acabaria traslladant-se al cinema. De fet, s'ha assenyalat la rellevància i independència de les celebritats cupletístiques i operístiques d'aquell moment, facilitant així referents femenins alternatius a les narratives hegemòniques (Anastasio, 2009; Martínez, 2020).

Tanmateix, el protagonisme de caire massiu de les cantants no va anar en paral·lel a la de les instrumentistes, tot i que és una afirmació que demana molts matisos. Fins fa no massa s'havia considerat que l'educació musical de les dones, especialment la pràctica instrumental del piano, formava part del conjunt d'activitats que les normes d'urbanitat del segle XIX jutjaven apropiades per a eixe gènere, sempre com quelcom ornamental. Si bé en molts casos sí que es va seguir aquesta línia, diverses recerques comencen a desmuntar una generalització fàcil d'aquest arquetip.

En primer lloc, Labajo (1998) ha qüestionat la idea que l'educació musical femenina d'àmbit privat esdevinguera només accessòria, ans al contrari: el piano a l'espai domèstic va obrir noves possibilitats laborals per a les dones de classe mitjana, les quals trobaren la docència en acadèmies privades una eixida professional solvent i socialment acceptada. En segon lloc, Hernández-Romero (2019), en el seu estudi sobre els inicis del Conservatori de Madrid a mitjan segle XIX, desmunta la concepció que l'educació musical d'àmbit formal fora majoritàriament masculina. De fet, s'hi localitza una profusa presència femenina des dels orígens del centre educatiu, amb reconeixement de les dones músiques dins i fora de la institució. A més, la participació de les dones en el món musical va anar en augment progressivament en el transcurs de la centúria decimonònica, com demostren els cada vegada més nombrosos estudis –vegeu, per exemple, Garrigosa (2019). Per tant, si bé la situació estava lluny de ser igualitària a nivell professional, l'educació musical va permetre a les dones accedir a l'espai laboral en determinades circumstàncies.

En València, la conjuntura al darrer quart de segle XIX fou un reflex d'aquest panorama. Fontestad (2006: 268) ha constatat com en 1879-1880, curs de naixement del Conservatori de València, les dones representaren el 54 % de les matrícules; setze anys més tard, aquest percentatge va augmentar fins a un diàfan 76 %. A més a més, altres escoles de música complementaven els ensenyaments oficials, com ara l'Escola Normal de Mestres o els entorns associatius (Fontestad 2006: 56, Clares i Micó, 2014). Ara bé, a diferència del col·lectiu masculí i com va ocórrer arreu, l'estudi musical i el seu desenvolupament professional posterior per a les dones es fitava per altres vies: se'n censurava l'accés a determinats instruments o disciplines d'estudi, es limitava o precaritzava la professionalització o es recolzava l'abandonament del món laboral amb el matrimoni. També en el cas valencià, a més del cant, l'instrument majoritari de pràctica femenina va ser el piano, encara que a partir de la dècada del 1910 s'hi comencen a trobar dones que realitzen estudis de violí o guitarra, aconseguint algunes d'elles una carrera reeixida.

Pel que fa a la creació musical escrita, en les revistes valencianes es parlava, tot i que en una quantitat força limitada, de l'existència i activitat de compositores d'altres latituds. La premsa es feu ressò, per exemple, de la mort d'Augusta Holmes en 1903, o va ressaltar la interpretació d'obres a Alcoi de la compositora francesa Cécile

Chaminade l'any 1906.¹ A mesura que va avançar el segle començaren a aparèixer cròniques –no sempre positives– sobre les obres de compositores nacionals de renom, com ara Maria Rodrigo –el 1916 s'escenificà a València la seua sarsuela *Diana la cazadora* i més tard visitaria la ciutat–, María de Pablos, Adela Anaya o Ònia Farga.²

En el cas de les compositores valencianes, la presència a les classes de composició reglades va ser testimonial però no per això inexistent, com tampoc ho va ser la seua presència a altres assignatures –harmonia o estètica de la música–, pel que es desprèn d'una ullada sumària a les actes del Conservatori de València. La premsa de la ciutat de principis de segle va rebre amb bon talant la incursió en la composició de Desamparados Chavarría i Amalia Martínez vers el bienni 1906 i 1907.³ Desafortunadament, la primera va faltar prematurament i la segona se'n perd el rastre. Aquestes dues compositores varen pertànyer a la mateixa generació –la de les nascudes al voltant de 1880– que altres sorgides en l'àmbit alacantí, com ara Antonia González Simpson (1886-?) o Emerinda Ferrari González (1887-1950), unes figures que actualment coneixem millor gràcies a les aportacions dels treballs de Lacruz (2017). Els resums biogràfics d'aquestes compositores ens adverteixen que, si bé en alguns casos la creació musical femenina sí que es va centrar en obres de xicotet format, a mesura que va progressar el segle XX també treballaren en produccions que precisen una infraestructura interpretativa més gran.

Així mateix, de forma similar que en altres contrades peninsulars, les revistes valencianes destinades al públic femení publicaren partitures per a piano escrites per dones, tot i que, pel que es coneix fins ara, d'una forma escassa. Fou el cas de la compositora emergent Lolita Izquierdo Jiménez (vegeu *Il·lustració 1*), alumna del Conservatori i col·laboradora del setmanari *Letras y Figuras*, qui el 1911 en publicà el vals *Mi primero*.⁴ Pertanyent a una família militar d'alt rang, actualment no hi ha més dades sobre la seua trajectòria vital.



Il·lustració 1: Acte d'obertura del curs 1911-1912 del Conservatori de València. Fotografia de les alumnes premiades l'any anterior. *Letras y Figuras*, 44 (02/12/1911). Fons: Biblioteca Valenciana.

¹ *Las Provincias*, 31/01/1903; *Heraldo de Alcoy*, 30/06/1906.

² Maria Rodrigo apareix en nombroses ocasions: la de l'estrena de la sarsuela al teatre Princesa es narra a *Las Provincias*, 09/02/1916; Ònia Farga (*Las Provincias*, 16/02/1928); María de Pablos (*El Pueblo*, 22/02/1930 i 09/03/1930); Adela Anaya (*La Correspondencia de Valencia* 19/10/1927 i 06/05/1931; *El Pueblo*, 07/07/1932; *Heraldo de Castellón* 07/07/1932; *Diario de Alicante* 09/08/1932).

³ Una ressenya de Dolores Chavarría la trobeu a Lacruz (1917) i Amalia Martínez apareix a *Las Provincias*, 21/12/1907.

⁴ *Letras y Figuras*, 30 (26/08/1911).

Centrant-se en les composicions dedicades a l'escena –una de les principals fonts d'ingressos dels compositors d'aquell temps–, i a diferència d'altres àmbits geogràfics peninsulars (cf. Campos-Fonseca, 2014), fins al moment a la zona estudiada no s'hi han localitzat composicions musicals escèniques escrites per dones abans de la primera dècada del segle XX. Tanmateix, a partir d'ací apareixen incursions en el terreny de la sarsuela, destacant-hi la producció de la compositora villenera Lola Vitoria Tarruella. Segons explica Val (2021), Tarruella va escriure un total de nou sarsueles, essent també en algunes la llibretista.

Sobre la que sembla la primera d'aquestes sarsueles, *María Rosa*, estrenada a Alacant en març de 1909, la premsa de la ciutat expressà opinions positives, com han destacat successius treballs (Aracil, 2021; Navarro, 2018). Tanmateix, una lectura més atenta de les crítiques periodístiques aporta informació al voltant de com es construïen els discursos de les categories «dona» i «compositora» aplicades a l'àmbit de la dramaturgia musical del moment:

Anoche se verificó en este coliseo el estreno de la zarzuela dramática en un acto y tres cuadros titulada «María Rosa».

La letra y la música son originales de una distinguida señora de Villena, que con denuedo y bizzarria impropias de su sexo, se lanza por la escabrosa y dificil senda del arte teatral. Tales arrestos y energías deberían tener imitadores, porque ya es hora que la mujer abandone un rutinario pernicioso y enervante para en inteligencia y comprenda que para algo posee un cerebro y condiciones intelectuales superiores á las del hombre cuando de desarrollar asuntos en que la pasión y el sentimiento se ponen de manifiesto.

Reciba la autora de «María Rosa» nuestra más cordial enhorabuena por la feliz iniciativa y decisión que ha tenido al prescindir de prejuicios anticuados y dedicar su inteligencia al hermoso arte del teatro.⁵

Cal recordar que la crítica musical és un element cabdal on es legitimen o condemnen pràctiques musicals associades al gènere; les valoracions que s'hi mostren, sempre construïdes sobre els codis culturals del moment, configuren els significats socialment compartits per a cadascun dels rols (Palacios 2021: 14-16). Així, en la crònica citada es pot vore, entre els elogis a la força i rebel·lia de la compositora, que l'autor jutjava convenient la composició musical femenina per evitar comportaments en les dones que considerava ociosos, sempre i quan aquesta creació musical versara sobre temàtiques relacionades amb les emocions de caire passional. Una opinió, en la seua lectura en clau positiva, que si bé restava integrada en els discursos de gènere d'aquell moment, estava allunyada totalment de la neutralitat i modelava allò que es volia considerar pertinent o desaconsellable per a cada gènere. De fet, les idees del crític de l'*Heraldo* ans citades s'acoblava bé amb l'ideal de dona respectable en els anys previs a la Primera Guerra Mundial. Un ideal que considerava que les dones, a partir d'un marc conceptual basat en una diferència essencial que les dotava d'autoritat superior en qüestions sentimentals, havien de tindre un paper rellevant en quant a tot allò relatiu a l'educació social (Llona, 2017: 108-109).

Per la seua banda, un altre dels crítics que va valorar l'esmentada sarsuela de Tarruella va expressar la seua perplexitat –que devindria també en paternalisme a mesura que avançava la crònica– pel fet d'haver de jutjar la creació d'una dona:

Créeme lector: al cojer [sic] la péñola para exponer en unas cuartillas mi opinión leal y franca sobre la obra estrenada anoche, siento un sudor frío y un no se qué por todo el cuerpo, que me hace dudar de mi mismo.

Y el caso no es para menos. Por primera vez en mi vida periodística, me veo obligado a juzgar el trabajo de un ser de distinto género que el mío. Y he aquí mi apuro, puesto que hagan lo que hagan, aunque mal hecho estuviera, cuantas pertenecen al sexo débil, para un servidor... ni de perlas.⁶

⁵ *Heraldo de Alicante*, 01/04/1909.

⁶ *Diario de Alicante*, 01/04/1909.

Així, el conjunt de textos sobre *Maria Rosa* de Tarruella compartiren alguns dels trets amb què es va qualificar les obres d'altres compositores de teatre líric que arribarien uns anys després, com ara Maria Rodrigo (cf. Lorenta, 2021), caminant sovint entre l'esmentada cortesia masculina, reconeixements sincers, elogis pel fet d'haver trencat convencionalismes i una suposada «excepcionalitat» de les dones compositores. Així mateix, també com feu la compositora madrilenya, Tarruella no va restar inactiva davant les paraules de la premsa. D'una forma elegant, va agrair als rotatius la bona acollida mitjançant una carta transmesa pel seu cosí. Més enllà de la presència d'aquest mediador familiar, de l'escrit en destaca l'ús recurrent de la paraula «autor» per a definir-se a si mateixa i es mostra a favor d'augmentar la complicitat amb el públic.⁷

En qualsevol cas, les aparicions als diaris de successives obres i personalitats en aquesta dècada de 1910 també serviren per a caminar cap a una certa naturalització de la presència pública de les compositores. La nova conjuntura es va apreciar en les posteriors cròniques d'una altra de les sarsueles de Tarruella, *¡Mi Granada!*, estrenada a Madrid en 1918 (vegeu *Il·lustració 2*). Com que no era la primera estrena de la compositora, els periodistes pogueren acollir-se menys còmodament a convencionalismes, però no per això s'estalviaren els comentaris habituals, ans esmentats.⁸

En resum, sense abandonar el marc de l'excepcionalitat, el canvi de coordenades a finals de la dècada de 1910 i la presència de figures públiques com ara Maria Rodrigo o Lola Vitoria Tarruella fan pensar en un context més favorable per a la dedicació a la composició de música per a gèneres escènics en relació amb la vida cultural del moment.



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

Il·lustració 2: Escena de la sarsuela *Mi Granada*, de Tarruella. *Mundo Gráfico*, 23, 05/06/1918.

Fons: Biblioteca Nacional d'Espanya.

⁷ *El Pueblo* (Alacant), 14/04/1909.

⁸ *El Sol* (Madrid), 01/06/1918; *La Época* (Madrid) 01/06/1918.

Teatre popular en valencià: la participació de Dolores Soriano Raga

La figura de Dolores Soriano Raga ha estat ressaltada fonamentalment per ésser l'autora de la música del primer himne al València Club de Fútbol (1924). Més enllà d'aquesta dada –que fins no fa massa havia passat força inadvertida–, els treballs més extensos sobre la compositora els devem, d'una banda, al religiós Vicente Tena, qui n'escrigué una ressenya biogràfica i recollí part de la seua obra per a la seua biblioteca de compositors valencians. D'altra banda, Raquel Lacruz es va encarregar d'ampliar el seu perfil professional per a l'exposició *Compositores valencianes* de la Federació de Bandes (2017). De la vessant professional de Soriano, a grans trets, es diu que va ser durant més de cinquanta anys professora de l'Escola Municipal de Música de València. Pel que fa a la faceta compositiva, s'informa que té nombroses obres pertanyents als gèneres de les marxes i els pasdobles i a obra vocal de xicotet format. No hi havia fins a aquest moment, per tant, cap referència a música escènica.

Amb l'ànim de completar el seu perfil biogràfic i contextualitzar la inclusió al seu catàleg de les obres que ens ocupen, podem dir que hi ha constància que Soriano va nàixer a la ciutat de València en 1896.⁹ La seua formació musical va tindre lloc al conservatori de la ciutat, on entre els anys 1907 i 1914 va rebre classes de solfeig, piano, història i estètica de la música.¹⁰ La primera aparició que tenim de la compositora en premsa la trobem en maig de 1914 quan va participar com a cantant acompanyada de piano en un acte benèfic organitzat per «las damas valencianas de la Protección de Intereses Católicos» en homenatge a l'arquebisbe Victoriano Guisasola, celebrat al conservatori de València. La direcció i acompanyament musical va córrer a càrrec del professor de música José García Solà.¹¹ Probablement, Soriano hi actuava en qualitat d'estudiant. La narració de l'acte, seguint un procediment habitual a l'època, en feia distincions entre la procedència social de les participants, classificant-les entre «senyoretas» amb nom i cognoms, i les anònimes «obreras», que cantaren darrere les primeres. Més endavant, a finals de maig del 1916, Soriano apareix cantant en un homenatge a Enric Granados en la Sala Beethoven de València en presència de les filles del compositor català, just abans de l'actuació d'una jove promesa del piano d'aquell moment: Amparo Iturbi.¹²

Segons les informacions dels rotatius, fou dos anys més tard, quan Soriano comptava amb vint-i-dos anys, que va començar la seua carrera com a compositora. I ho va fer amb un cuplet, un gènere en boga en aquell moment. La peça breu va ser escrita inicialment com a número musical pertanyent a l'obra de teatre *Valensia de dia*, amb llibret de Josep Peris Celda, estrenada al saló Novedades el 4 de març del 1918. La premsa informava de la presència de la música: «Contiene la partitura musical del cuplet '¡Mut...! ¡Mut!'».¹³ L'obra va gaudir d'un cert èxit que li va permetre estar en cartell més d'un mes, segurament esperonada per ser la segona part de l'exitosa *¿Voleu llum? O Valensia a fosques*, estrenada uns mesos abans, obra del mateix Peris Celda però que no comptava amb números musicals.

De la mateixa manera que la seua predecessora, *Valensia de dia* era un sànet que narrava de forma prototípica les vicissituds dels habitants del centre històric de la ciutat després de les escassetats econòmiques produïdes per la Primera Guerra Mundial. L'obra contenia, ja quasi arribant a l'última part, un cuplet que apareixia en escena fent ús d'una situació habitual del moment: la narració d'un invident que es guanyava la vida cantant o explicant

⁹ Arxiu Municipal de València, Padró Municipal; *Levante*, 16/05/1974.

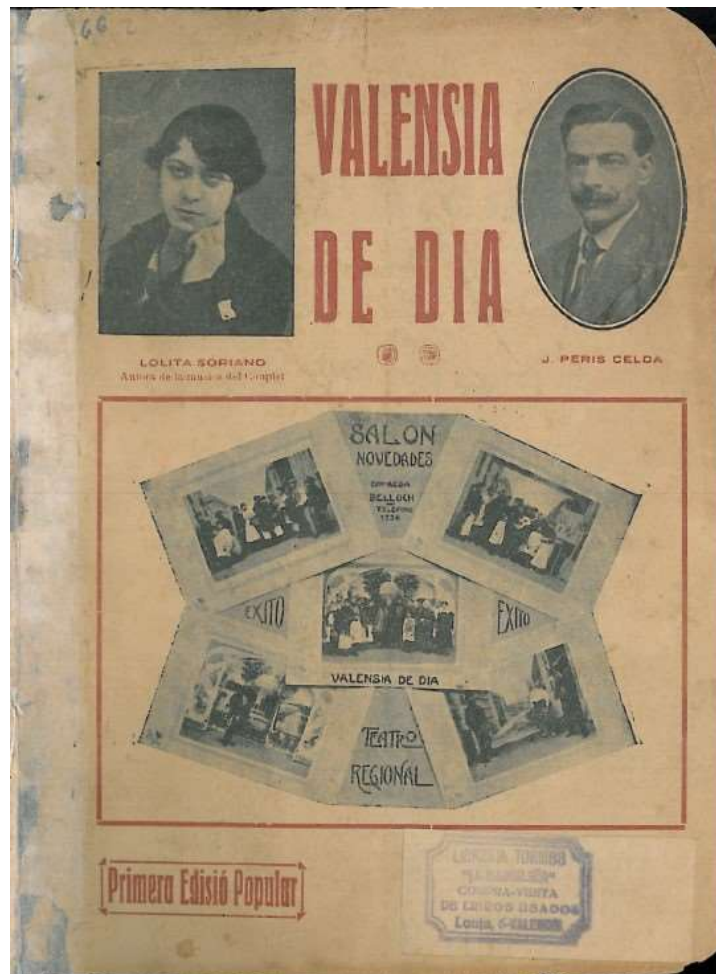
¹⁰ Arxiu del Conservatori Superior de Música de València, Llibre d'actes d'exàmens del Conservatori de València (1879 a 1883; 1907 a 1914).

¹¹ *La Correspondencia de Valencia*, 24 i 26/05/1914.

¹² *Las Provincias*, 03/05/1916.

¹³ *El Pueblo*, 05/03/1918.

romanços. Soriano va elegir per al mateix una música en temps d'havanera, que funcionava especialment bé gràcies a un teatral «Mut, mut» col·locat sobre la dominant a distància d'octava després d'una nota llarga. En reproduïm uns inspirats primers versos que prompte passarien a la memòria popular: «Si el Marqués de Campo tornara a la vida / i vera València, com ha canviat / segur que diria, / torneu-me a la fossa / perquè és preferible estar soterrat». De l'obra s'imprimiren dues edicions: una més austera, on s'hi incloïa una fotografia de l'autor de l'argument, i una segona, molt més vistosa, que adjuntava fotografies de l'escenificació, la dedicatòria corresponent i una fotografia –amb igualtat de condicions que l'autor de la lletra– de Soriano, autora de la música (vegeu *Il·lustració 3*).



Il·lustració 3: Portada de *València de dia* (1918). Font: fons Bas Carbonell, Biblioteca Valenciana.

Si bé l'obra de teatre no ha destacat entre les del seu gènere, l'èxit del cuplet sembla que va ser reeixit. Sense descartar que algun element musical de la peça fora ja popular abans de l'escriptura duta a terme per Soriano, poc després de l'estrena hi ha constància de versions amb lletra diferent per a ser cantades de forma informal, una pràctica molt habitual en aquell moment. És el cas, per exemple, que trobem al llibret de festes de Massanassa, on s'hi llig una adaptació popular de la lletra del cuplet.¹⁴ Posteriorment, la popularització i anonimització del cuplet –és a dir, la pèrdua de referències a la composició de Soriano passant a la tradició oral– esdevindria tan ràpida fins al punt que, segurament sense saber-ne l'origen, una altra compositora deu anys més jove que Soriano, Ethelvina-Ofelia Raga Selma, en recolliria els seus versos cap a l'any 1950 com una mostra del folklore popular de

¹⁴ *La Terreta* (Massanassa), 2, 1918, Ajuntament de Massanassa, fons Biblioteca Pública Municipal de Massanassa.

la zona.¹⁵ Fins i tot ha estat possible trobant-ne mostres que han arribat per aquesta cadena oral, ja durant el segle XXI. Per últim, la tasca de localització bibliogràfica de la partitura, quan encara no hi havia constància que la composició havia anat a càrrec de Dolores Soriano, tampoc ha estat senzilla, ja que a diferència de l'autor del text de l'obra teatral, als registres catalogàfics s'havia obviat el nom de l'autora de la música.

En qualsevol cas, malgrat aquesta popularització del cuplet, sembla ser que Soriano no va continuar implicada de forma contínua en la composició de música per a l'escena, com a mínim de forma professionalitzada. Les seues següents obres són dos pasdobles dedicats als torers Rosario Olmos i Manuel Martínez, encarregats per penyes d'aficionats taurins (1923),¹⁶ i la que ha esdevingut la seua creació més coneguda: el pasdoble considerat el primer himne del València CF, una entitat esportiva que, en aquell temps, comptava amb només cinc anys de vida. L'estrena va tindre lloc en l'acte de benedicció de les noves banderes del club el 21 de setembre de 1924, interpretada pel que la premsa anomenà «Unión Musical de nuestra Ciudad» i una «massa coral» pertanyent a la Societat Coral El Micalet. No hi ha constància dels motius que portaren a Soriano a escriure aquest pasdoble ni tampoc si va ser un encàrrec. Tot i això, si bé en aquell temps el futbol encara no atresorava la repercussió de hui en dia, el fet que Soriano proposara o accedira a realitzar la composició reflectiria una certa voluntat de recorregut compositiu així com que la compositora acumularia reconeixement públic previ. El fet que fora estrenada en un acte oficial de l'entitat o la posterior publicació de l'obra i remissió a la premsa, junt amb els encàrrecs que rebia per part d'altres entitats associatives, en remarca la visibilitat a la ciutat de la compositora.¹⁷

També gràcies a la profusa narració de l'acte és possible saber que en aquell temps Soriano ja havia accedit al que seria el seu principal treball de professora a l'escola municipal de música de la ciutat. No obstant això, no va abandonar del tot la composició encara que amb una dedicació puntual. Així, va tornar al gènere de la música popular escènica amb *¡Chófer, al Novetats!* (1925), una revista breu amb llibret de José María Juan García i protagonitzada per l'actor Manuel Taberner, estrella local del teatre en valencià de l'època. La peça s'estrenà de nou al teatre Novedades el 18 de desembre de 1925 i es mantingué en cartell un parell de setmanes (vegeu *Il·lustració 4*). En ella, Soriano hi va escriure una il·lustració musical cupletística per a veu de dona a temps de fox-trot.¹⁸

La repercussió de l'obra no va ser del tot intranscendent. En un article aparegut posteriorment, on es criticava la poca qualitat de les estrenes teatrals a la capital valenciana –entre altres, per la gran quantitat d'obres que es duïen a terme– se cita *Chófer* com una de les peces de referència on molts autors novells haurien d'acudir per a prendre influències eficaces i s'hi esmenta a l'autor del llibret Juan García com a un escriptor de referència.¹⁹ Tanmateix, no es conserva la partitura ni tampoc hi ha més apunts sobre l'escriptura musical de Soriano en aquesta peça.

¹⁵ Institut Valencià de Cultura, fons Ethelvina Raga Selma, caixa 23.

¹⁶ *El Pueblo*, 06/02/1923; *Diario de Valencia*, 23/05/1923. Pel que fa a la vida personal, un any més tard, el 1924, la trobem imponent un llaç a la bandera de la banda de Sant Marcel·lí que havia confeccionat ella mateixa per a celebrar les festes de les falles (*Las Provincias*, 18/03/1923).

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

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

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



Il·lustració 4: Portada de *¡Chófer, al Novetats!* (1925). Font: fons Bas Carbonell, Biblioteca Valenciana.

Malgrat això, a través de l'anàlisi de la peça així com algunes dades que apareixen al llibret podem hipotetitzar sobre l'entorn de composició. En primer lloc, *¡Chófer, al Novetats!* podria ser una adaptació a la valenciana de *Chófer, al Palace*, estrenada a Barcelona el 1920 i adaptada al castellà per a l'escena madrilenya amb el títol *Chófer, al Rosales*. Si bé no sabem si Soriano va tindre accés a aquestes obres, és innegable que, de la mateixa manera que a *Valencia de dia*, la compositora controlaria els codis del gènere escènic lleuger del moment.

En segon lloc, d'una forma o altra, la participació de Soriano en aquesta estrena ens indica que es movia entre els cercles i espais destacats del teatre líric popular valencià d'aquell moment. El llibretista José María Juan, encara que no va gaudir de la fama d'altres autors, va ser tot un especialista en el gènere de varietats, com demostren els seus escrits en premsa. Tercerament, el Novedades era l'espai escènic on es representaven bona part de les estrenes de teatre líric popular en valencià, gràcies a l'empenta de Matías Belloch, l'empresari que regentava aquest teatre des del 1918 i als fills del qual va dedicada l'obra. Per últim, com hem dit, la peça va estar protagonitzada per alguns dels artistes locals amb més fama en eixe gènere.

En qualsevol cas, a partir de la dècada del 1930, la presència de Soriano als rotatius es reduirà notablement, trobant-la vinculada a l'àmbit religiós.²⁰ Així mateix, la resta de la seua obra conservada és posterior a la Guerra Civil. En opinió de Lacruz (2017: 9), el canvi de règim polític hauria condicionat la tipologia i el contingut de l'obra de Soriano, «per la qual cosa al seu haver compta amb multitud de marxes militars d'exaltació, música patriòtica, himnes religiosos, cançons espanyoles i pasdobles, entre altres». A més de la composició i la docència, durant els primers anys del franquisme hi ha notícies de la seua participació en diferents actes, com per exemple dirigint un grup de Coros y Danzas en un concurs dintre de la Semana del Frente de Juventudes, celebrat al Teatre Apolo.²¹ Hi ha constància, també, que fou monja seglar i que se la considerava una dona avançada al seu temps per la seua

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

²¹ *Levante*, 21/05/1943.

independència.²²

En aquest sentit, el cas de Soriano enllaça amb algunes de les dificultats, ja exposades per especialistes com ara Campos-Fonseca (2011), a l'hora d'articular un recorregut professional però també personal de l'obra i el context d'aquestes compositores, un fet que s'accentua si tenim en compte el marc del primer franquisme. La resta de l'obra de Soriano, com comenta Lacruz, va estar guiada per la tasca pedagògica i, com tantes altres compositores, amb una producció limitada al xicotet format. Amb tot, «tal vegada siga la compositora més antiga de què hi ha constància als arxius de la Banda Municipal de València i la que més obres d'autoria té a l'esmentada» (Lacruz 2017: 9).

Elena Faus Faus i la revista *Bésame*

Amb les dades disponibles fins ara, aproximar-se al perfil biogràfic d'Elena Faus resulta complicat.²³ La manca d'informació de caire administratiu així com certes inconsistències en la seua trajectòria vital, si tenim en compte la documentació de la premsa de l'època, generen alguns dubtes al voltant de la seua figura. Segons les informacions aparegudes, trobem a una xiqueta anomenada Elena Faus que sembla ser que es va formar musicalment a l'entorn del món associatiu valencià a través de la «Rondalla Obrera» de la Societat Instructivo Musical homònima vers l'any 1913. Així, amb la rondalla de l'esmentada agrupació, la xiqueta Faus va actuar al Centre Republicà d'Alfàfar junt amb la seua germana Isabel en una vetllada on, a més del concert, tingueren lloc discursos d'entitats relacionades amb el republicanisme progressista.²⁴ En canvi, quatre anys més tard, també formant duet de piano i bandúrria amb la seua germana, va participar a Algemesí en un acte dels conservadors jaumistes. En el mateix esdeveniment, el periòdic anotà que «la señorita Elena Faus pronuncio un elocuentísimo discurso, en el que atacó al liberalismo que rige en España. Una estruendosa ovación ahogó las últimas palabras de la simpática oradora».²⁵

Després d'aquestes dues aparicions s'ha d'esperar tretze anys per a comptar amb més dades. En aquest cas, s'identifica a una Elena Faus dedicada a les tasques de composició musical, ja que se la cita formant part de l'elenc de compositors que preparaven la programació per a la temporada del Teatre Regional de l'any 1926. Aquesta participació, de confirmar-se, esdevindria una dada significativa, ja que el Regional fou una iniciativa de tarannà col·lectiu (cf. Bojó, 2021), que va aglutinar a diferents personalitats de l'àmbit literari, musical i escènic, i que n'indicaria una certa disposició a l'hora d'incorporar presència femenina, encara que en una proporció ínfima respecte els homòlegs masculins.

A diferència de Dolores Soriano, de qui en les dècades esmentades no hi ha localitzades declaracions en premsa, Elena Faus va manifestar un auto-reconeixent en tant que compositora entusiasta per a teatre líric, així com també com a llibretista. En un article que es titula «Lo que preparan nuestros autores», on es demanava a diversos compositors que treballaven per a les obres teatrals en valencià, ella va respondre:

Sí señor, sí que preparo algo. No he podido resistir la tentación al enterarme que ha de inaugurarse el Teatro Regional.

Tengo *La vespra de la Verge*, comedia en verso, y *El tonto de la panolla*, en prosa, con libro y música mía, y *Tirali que encara vola*,

²² *Levante*, 11/04/2005.

²³ Tot i la participació laboral en l'entorn de la ciutat de València, no he sabut trobar-la als padrons de 1903 ni 1924. Fons: Arxiu Històric Municipal de València.

²⁴ *El Pueblo*, 25/02/1913.

²⁵ *Diario de Valencia*, 20/01/1917.

de Gayano Lluch. Para los teatros que se cultive nostra parla tengo *Un sabater radiomaniático*. Y para mi admirado Manolo Taberner, que no quiero que se haga viejo sin que me estrene algo, le reservo un apropósito en verso titulado *Soc un chaval*.

Esto es lo que llevo entre manos; pero como todo lo que sea para engrandecer a mi querida terreta me parece poco, pongo a disposición de los escritores libretistas todas las corcheas que a tropel invaden mi cerebro para formar melodías que, aunque malas, no faltarán en ellas el ambiente de nuestra huerta y el sabor del arròs en fesols y naps porque saldrán del corazón de una valenciana y estarán escritas a la sombra del Micalet.²⁶

Desafortunadament, de tot aquest corpus d'obres no se n'ha pogut localitzar més informacions. Segons dicta la programació del periòdic d'un mes després, seria *La Vespra de la Verge* l'única que va passar a formar part de la programació del Teatre Regional, però es desconeix en l'actualitat si es va arribar a estrenar. Fins allò que es coneix, tampoc es pot valorar si el factor gènere va tindre pes en aquesta absència final. En qualsevol cas, una mostra que reafirmaria la seua vinculació amb l'equip del Teatre Regional és la participació en la revista *Teatro Valencià*, signant un escrit en vers que els editors inclogueren en la primera pàgina d'un número especial en homenatge a Rafael Gayano Lluch, el director de l'iniciativa del Teatre Regional, també a finals de 1926.²⁷

Dos anys més tard d'aquesta vinculació al Regional, en novembre de 1928, Faus va aparèixer dirigint de forma «competente» les representacions de dos sarsueles en el Centro Instructivo de Socorros de Benicalap, en una funció benèfica.²⁸ Aquest fet constata, una vegada més, com el món associatiu valencià va esdevenir un espai on algunes dones desenvoluparen de forma amateur o semi-professionalitzada les facetes de composició o direcció que els eren vetades en terrenys més professionalitzats.

El final dels anys vint també va acollir la propagació de la revista com a gènere escènic de moda i la compositora no va restar aliena a aquesta corrent. Sota l'autoria del nom d'Elena Faus Faus al fons de SGAE es conserva el registre d'entrada d'obres amb noms ben típics de l'època i el context del món dels espectacles de varietats: *Polvera parisien*, *Mi sport*, *La paja del negro*, *Allà en Cubita* o *Los desnudos de Paca*. Lamentablement, només ha perviscut el guió de la partitura d'una d'elles, titulada *Bésame* (vegeu *Il·lustració 5*). No hi ha dades que constaten la seua estrena en un teatre, però sí que estava anunciada l'emissió a les ones radiofòniques de la Peña Radio el 9 de maig de 1929 des dels estudis de l'esmentada emissora situats a l'Ateneu Mercantil de València, amb la interpretació de la companyia de la triple Pepita Gil.²⁹

Bésame no té un argument continu sinó que es tracta d'una acumulació de quadres encapçalats per a una protagonista femenina acompanyada per dos cossos de ball –un femení i un masculí– i una orquestrina de cordes, clarinets, cornetins, trombons i bateria. Estructurada en dos actes, la revista comença amb un preludi, seguit d'un fox, un vals lent i un charleston; el segon acte inclou un danzón cubà, un tango, un pericon, un fox, i un xotis per a acabar en temps marcial. Pel que fa a la temàtica i els textos, compleixen els trets que definirien al gènere de la revista segons la síntesi que en fa Montijano (2009: 1310-1311): un espectacle amb intenció de superficialitat, que inclou parts dialogades i altres musicals, de tarannà còmic i fins i tot groller, amb estructura de quadres solts, lluïment del cos de les dones artistes, diversió i ritmes populars. N'és un exemple de tot això un extracte de la lletra del primer i segon números, anomenats «Los licores» i «Sidral-Jaz» [sic]:

²⁶ *El Pueblo*, 03/09/1926.

²⁷ *Teatro Valencià*, 14/09/1926.

²⁸ *El Pueblo*, 06/11/1928.

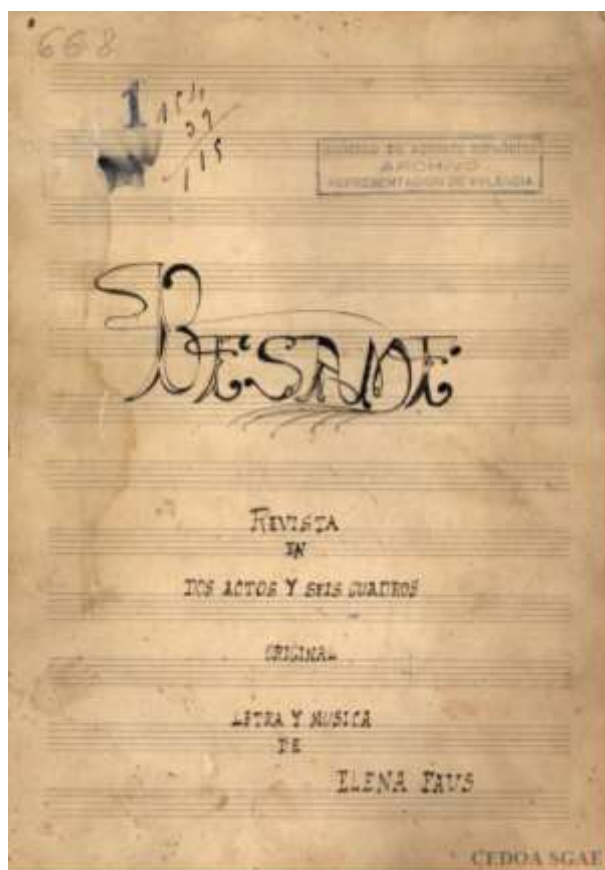
²⁹ *La Correspondencia de Valencia*, 08/05/1929.

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

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

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

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



Il·lustració 5: Portada de *Bésame* (1929). Manuscrit. Fons: CEDOA-SGAE.

Malgrat aquestes dades, la premsa no va reflectir cap activitat més d'Elena Faus fins el 1932, quan apareix dirigint al Teatro Moulin Rouge la revista de la seua autoria *Hacen falta hombres*.³⁰ A partir d'eixe moment se'n perd la pista. Així, el cas de Faus, amb unes restes documentals i una presència pública fragmentàries i inconnexes, exemplifica algunes de les dificultats a les quals ens enfrontem quan tractem de recompondre la trajectòria d'aquelles dones compositores que hagueren de treballar sovint al marge dels cercles i focus musicals principals.

Les sarsueles d'Ethelvina-Ofelia Raga Selma i de Matilde Caturla Masiá

D'una forma o altra, l'existència de referents propers i la visibilitat de la qual gaudiren algunes compositores a

³⁰ *El Pueblo*, 27/11/1932.

nivell internacional influïrien en les noves generacions de dones estudiants de música, en un context integrat en les noves coordenades sociopolítiques dels anys vint i trenta. Entre molts altres factors, l'experiència femenina en l'àmbit urbà va estar mediatitzada pels canvis en els models de dona considerats acceptables després de la Primera Guerra Mundial, que possibilitaren l'accés a un major nombre de professions alhora que negociaven altres bases desitjables per a la feminitat del moment, com ara la religió (Llona, 2017: 110-115).

Probablement, aquest va ser el rerefons amb el qual van tindre lloc les primerenques projeccions professionals compositives d'Ethelvina-Ofelia Raga Selma (Catarroja, 1911 - Madrid, 2005). Compositora prolífica, amb una vida creativa intensa en diferents camps musicals i literaris —podeu llegir-ne més detalls als imprescindibles treballs de Lacruz (2008 i 2018)— quan comptava amb dèneu anys va compondre dues sarsueles, datades a l'inici de la dècada de 1930. Unes fites que ella mateixa remarcava en el propi currículum i que són una mostra tant de l'esperit professional convençut de la compositora com de la vitalitat de la qual gaudia el gènere líric popular en aquell temps.³¹

La primera de les sarsueles, de la qual no se n'ha conservat ni la partitura ni el llibret —escrit per Antoni Ortells— duia per títol *Deu mil duros*, i va ser estrenada també a redós del món associatiu en la Societat La Protectora de València, segurament a càrrec d'aficionats al gènere i estudiants de música.³² Un any més tard Raga i Ortells repetiren la gesta, ara en un entorn més professionalitzat, amb la sarsuela *Yo soc ton pare*. L'obra es va estrenar el 18 d'octubre de 1931 al teatre Novedades de Burjassot. Se n'ha perdut la partitura però he localitzat una còpia incompleta del llibret, editat per la Impremta Saguntina, probablement conservat gràcies a un exemplar dipositat a l'SGAE per al seu registre.³³

L'argument de *Yo soc ton pare* se situa a una horta idíl·lica i se centra en els conflictes habituals d'una parella de novençans. Alguns dels moments que es va escollir musicalitzar resulten interessants perquè descriuen situacions musicals corrents en aquella època, com els duets amorosos típics de les operetes, el cant d'aficionats als teatres d'entitats associatives o l'assistència masculina a les sales de festa més innovadores de la ciutat. En destaca també la presència de narratives, compartides amb cançons que han esdevingut «tradicionals», que descriuen —i censuren— preocupacions del moment, com les relacions prematrimonials i embarassos no desitjats. És, doncs, un treball d'una certa envergadura per a una compositora molt jove.

Coetànies a l'obra de Raga són les peces escèniques musicals de la compositora Matilde Caturla Masiá. Nascuda a Alacant en març de 1907 en una família benestant, va estudiar a Madrid i, de tornada a la seua ciutat natal, va exercir com a concertista ocasional de piano fins que es va casar amb el metge Rafael Rodríguez Buades, qui moriria als pocs mesos del matrimoni.³⁴ Uns anys després del tràgic succés, Caturla es va desplaçar a València juntament amb la seua germana Loreto, qui també va realitzar alguna actuació com a cantant. Matilde va alternar les tasques de concertista de piano a les ones de la ràdio amb les de compositora emergent de peces ballables.³⁵

A més d'aquesta activitat, els periòdics consignaren una notable integració de Caturla en els cercles culturals de la ciutat. Primerament, hi ha constància de l'estrena d'un sàinet amb música titulat *Cristeta*, també en el ja esmentat saló Novedades, el 23 de desembre de 1933, amb llibret de José Gómez Polo, que s'interpretaria repetidament fins

³¹ Currículum mecanografiat. Fons Ethelvina-Ofelia Raga Selma, Institut Valencià de Cultura.

³² *Las Provincias*, 07/05/1930.

³³ Fons Ethelvina-Ofelia Raga Selma, Institut Valencià de Cultura.

³⁴ *La voz de Alicante*, 09/03/1907, 11/12/1917 i 25/06/1918; *El Luchador* (Alacant), 11/05/1925, 01/10/1928 i 23/02/1929.

³⁵ *Diario de Alicante*, 06/02/1933.

el 27 de desembre.³⁶ Pel que es descriu en la mateixa crònica, es tractava d'una comèdia ambientada en un cafè-bar, per on desfilaven diferents personatges al voltant d'una història entre Cristeta, filla d'un violinista cec, i Alfredo, un artista bohemí. Musicalment, hi alternaven diferents números que Caturla defendria amb solvència:

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

El treball conjunt amb el comediògraf Alfredo Sendín Galiana es va tornar a repetir en l'obra *Estampas d'Espanya*, un conjunt de poesies musicades destinades a una funció benèfica que se celebrà en el teatre Principal de València el 8 de febrer de 1934, i el 13 d'abril del mateix any a Castelló.³⁷ La peça es dividia en cinc moments musicals, titulats «Érase una melodía hecha mujer», «Castilla», «Galicia», «Un alto en el camino», «Sevilla» i «La Mancha», interpretats per Loreto Caturla i Clemente Cerdà, acompanyats d'artistes locals i cors infantils formats per membres de l'alta societat de cada ciutat.³⁸ La producció va comptar amb col·laboracions de luxe, amb l'escenografia de Faust Hernández Casajuana i els decorats de Francisco Pastor. Igualment com va ocórrer amb *Cristeta*, es desconeix si hi ha conservada cap còpia de la partitura o del text.

En qualsevol cas, aquest entramat de relacions i els vincles amb l'entorn del teatre líric popular valencià probablement va fomentar les simpaties de Caturla vers l'anomenada Societat Valenciana d'Autors. Aquesta Societat va nàixer a mitjan dècada de 1920 arran del descontent d'alguns dels professionals de l'espectacle teatral valencià amb el centralisme i les taxes imposades de la Sociedad de Autores Españoles (SAE); la força i les gestions efectuades al final de la dècada aconseguiren beneficis per als autors valencians fins que l'any 1932 entraria en joc un sistema federal al si de la SAE que atorgaria una nova independència a la Societat (Solà 1972: 44-47). Així, aquesta nova Societat es va constituir a mitjans de l'any 1933.³⁹ Un any més tard, en febrer de 1934, l'entitat va celebrar una vetllada commemorativa que va comptar amb la participació dels socis i altres persones relacionades. La nòmina d'assistents a l'acte ens permet distingir noms i institucions ja familiars en aquest treball. L'acte va ser organitzat per Hernández Casajuana i Sendín Galiana, amb entrades que es venien al teatre Novedades i al Nostre Teatre; entre els molts assistents, a més dels actors de les companyies de teatre valencià i noms d'altres notables personalitats del moment, hi ha els llibretistes Peris Celda i Juan García; a més a més, hi assistiren Matilde i Loreto Caturla, les quals la crònica periodística va situar al costat de l'escriptora de sainets Pilar Monzó (vegeu *Il·lustració 6*).⁴⁰ Per contra, no hi apareixen les compositores Soriano o Faus, de la mateixa manera que altres noms masculins destacats, que, potser diferències professionals, personals o ideològiques, trobaren redós en altres entitats de caire associatiu de la ciutat.

Seguint amb Caturla, també ha quedat constància, a través de documentació gràfica, d'actuacions a Unión Radio València en 1935 i de la seua participació, amb l'obtenció del primer premi *ex aequo*, en el concurs de piano organitzat per la mateixa entitat que li possibilitaria viatjar a Madrid per concórrer en el certamen nacional radiofònic.⁴¹ De fet, aquesta ràdio i el cercle del seu percussor, Enrique Valor Benavent, també estigueren darrere

³⁶ *El Pueblo*, 22/12/1933.

³⁷ *Las Provincias*, 27/01/1934.

³⁸ *Diario de Castellón*, 12/04/1934.

³⁹ *Las Provincias*, 11/05/1933.

⁴⁰ *Las Provincia*, 20/02/1934.

⁴¹ S'han localitzat dues fotografies seues –una en companyia de l'actriu Carmen Cubero i la cantant Rosarito Ferrer– al fons Enric Valor

de l'emissió de la ja esmentada obra *Bésame* d'Elena Faus a la Peña Radio Valencia en 1929 —projecte anterior a Unión Radio Valencia, nascuda el 1931.⁴²

Per a finalitzar el recorregut de Matilde Caturla, també del 1935 daten *Gloria* i *Sollozos*, dos xicotets valsos per a piano dedicats a Gloria Llorca Blasco-Ibáñez, neta de l'escriptor i alumna de la compositora.⁴³ Encara l'any 1936 apareixen registrades obres seues, fonamentalment ballables.⁴⁴ Si bé amb l'arribada de la guerra es fa més difícil seguir-li el rastre, hi ha constància que més tard es casaria i tindria vinculació amb el poble alacantí de La Romana, on es traslladaria amb posterioritat de l'estada a València (Santo, 2007).



Il·lustració 6: Fotografia de l'acte de la Societat Valenciana d'Autors en maig de 1934. Probablement, les tres dones assegudes en primer pla siguen les germanes Matilde i Loreto Caturla junt amb l'escriptora Pilar Monzó. Fotografia de Barberà. Font: *Las Provincias*, 20/02/1934.

Reflexions finals

L'anàlisi de les obres líriques escrites per compositores valencianes del primer terç del segle XX permet constatar que, a nivell professional, no restaren alienes a la gran popularitat que tingueren aquests gèneres en aquell moment històric, participant-hi de forma activa. Tot i que sembla que cap d'elles va poder-se'n dedicar en exclusiva i de vegades les col·laboracions foren breus o ocasionals, el panorama traçat mostra com el seus treballs per a l'escena teatral lírica s'integraren en alguns dels cercles professionals i culturals de relleu de la capital. Simultàniament, a més de la seua participació en els circuits comercials dels teatres de la ciutat, es destaca el paper que jugaren els

Benavent de la Biblioteca Valenciana, a més de les actes del premi de piano organitzat per la mateixa entitat. Sobre el premi, hi ha més informació a *Heraldo de Castellón*, 27/02/1935.

⁴² En el fons de Valor s'hi localitzen algunes manuscrits de xicotetes composicions més, quasi exercicis, d'algunes dones més: *The Rosari*, de María Rosario Salinero —esposa del mateix Valor—, *Més guapo qu'n sol*, d'Amparo Méndez i *Elena. Habanera*, de Carmen Herrando (fons Enric Valor Benavent, Biblioteca Valenciana).

⁴³ Manuscrits, fons Col·lecció Valenciana, Biblioteca Valenciana.

⁴⁴ El pasdoble *¡Bomba val!* està registrat a la *Gaceta de Madrid*, 07/08/1936 i, com a continuació del mateix registre de 1936, apareixen al BOE de 12/02/1940, el pasdoble *El faro de l'Alqueria*, el fox americà *¡Más cocktail!*, una *Danza* i el xotis *j'Ay, Recaredo!*.

entorns associatius per al desenvolupament de les tasques compositives, uns entorns sovint poc atesos des de la historiografia musical.

Tanmateix, seria il·lusori no prendre en consideració el caràcter lligat a l'excepcionalitat respecte als homòlegs masculins així com obviar que les condicions de treball de les compositores estigueren sotmeses als postulats de gènere, amb unes possibilitats de desenvolupament professional limitades per diverses vies, les quals probablement també estan darrere d'alguns dels silencis i decisions professionals o vitals que les recorren. De la mateixa manera, com remarquen els estudis de gènere, no és possible traçar una línia continua i homogènia que aculla baix un mateix paraigües contextual les característiques de les estructures familiars i les xarxes socials que envoltaren les figures de les compositores, amb procedències i trajectòries diferents i particulars. En qualsevol cas, l'exercici de caire contributiu i la línia cronològica dibuixada permet ampliar l'espectre de compositores i els seus catàlegs, així com oferir alguns punts de suport i també algunes esclertes per a posteriors anàlisis tant individuals com globals de l'escriptura musical duta a terme per dones.

Bibliografia

- Anastasio, Pepa (2009): «Pisa con garbo: el cuplé como performance», *TRANS: Transcultural Music Review*, 13, <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/61/pisa-con-garbo-el-cuple-como-performance> [consulta: novembre de 2021]
- Aracil, Manoli (2021): «Lola Vitoria Tarruella. Una compositora de Villena que se impuso a su tiempo», *Les bandes de música*, 13 de juliol de 2021 <https://www.lasbandasdemusica.com/pioneras-2-lola-vitoria-tarruella-una-compositora-de-villena-que-se-impuso-a-su-tiempo/>
- Bojó Molina, Noelia (2021): *Redescubriendo el patrimonio músico-teatral valenciano. Una mirada al esquet valenciano a partir de los estrenos del Teatro Regional (1926-1927)*, comunicació a la Jornada AVAMUS «Patrimoni musical valencià: què, per què, per a qui», València, 1 d'octubre de 2021.
- Campos-Fonseca, Susan (2011): «Between Left-led Republic and Falangism? Spanish women composers, a critical equation», *Diagonal. Journal of the Center for Iberian and Latin American Music* <https://cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2011/Campos.pdf> [consulta: novembre de 2021]
- Campos-Fonseca, Susan (2014): «'Voces de memoria': compositoras en la Era de María Lejárraga» dins Cascudo, Teresa y Palacios, María (coords.) *Literatura y Música. Estudios sobre María Martínez Sierra*, Universidad de la Rioja, 35-62.
- Cascudo, Teresa y Aguilar-Roncel, Miguel Ángel (2013): «Género, musicología histórica y el elefante en la habitación» dins Porto Nogueira, Isabel y Campos Fonseca, Susan (coord.) *Estudios de género, corpo e música: abordagens metodológicas*, Goiânia, Porto Alegre, ANPPOM, 27-55.
- Clares Clares, María Esperanza; Micó Terol, Elena (2014): «Educació musical i dones a València: la Institució per a l'Ensenyament de la Dona», *Quadrívim* 5 <http://avamus.org/es/educacio-musical-i-dones-a-valencia-la-institucio-per-a-lensenyament-de-la-dona/?pdf=3948> [consulta: novembre de 2021].
- Fontestad Piles, Ana (2006): *El Conservatorio de Música de Valencia. Antecedentes, fundación y primera etapa (1979-1910)*, tesi doctoral, Universitat de València.
- Garrigosa Massana, Maria Teresa (2019): *Les compositoras catalanes del segle XIX: un impuls creador*, tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Hernández-Romero, Nieves (2018): *Formación y Profesionalización musical de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Madrid*, Alcalá de Henares, Ayuntamiento de Alcalá de Henares.
- Hernández-Romero (2021): «Reflexiones acerca del estudio de la educación musical de las mujeres: el conservatorio de Madrid en el siglo XIX» dins María Angeles Zapata Castillo, Ana María Botella Nicolás i Juan Jesús Yelo Cano (eds) *Músicas y género. Tradiciones heredadas y planteamientos recientes*, Ediciones de la Universidad de Murcia, 115-137. <https://doi.org/10.6018/editum.2880>
- Labajo, Joaquina (1998): «El controvertido significado de la educación musical femenina», en Marisa Manchado (ed.) *Música y mujeres: género y poder*, Madrid, Horas, 85-102.
- Lacruz Martínez, Raquel (2008): *La música de cámara de Ethelvina-Ofelia Raga Selma*. Treball de DEA, Universitat de València.

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

Isabel Ferrer Senabre

isabel.ferrer.senabre@gmail.com

ORCID iD <https://orcid.org/0000-0003-0150-6612>

Isabel Ferrer Senabre és doctora en musicologia i educadora social. Ha estat investigadora predoctoral a la Universitat Autònoma de Barcelona. Ha impartit docència al mateix centre i al Taller de Músics Escola Superior. Les seues recerques s'han centrat en la musicologia feminista i en els espais i pràctiques musicals des del segle XIX fins a la contemporaneïtat. Ha participat en congressos nacionals i internacionals. Actualment és membre de l'equip editorial de la *LASPM Journal* i codirectora de les col·leccions de música de la Institució Alfons el Magnànim. Professionalment se dedica a la gestió cultural i la divulgació de la musicologia en ràdio i premsa.

Isabel Ferrer Senabre es doctora en musicología y educadora social. Ha sido investigadora predoctoral en la Universidad Autónoma de Barcelona y ha impartido docencia en el mismo centro y en el Taller de Músics Escuela Superior. Sus investigaciones se han centrado en la musicología feminista y en los espacios y prácticas musicales desde el siglo XIX hasta la contemporaneidad. Ha participado en congresos nacionales e internacionales.

Actualmente es miembro del equipo editorial de la *LASPM Journal* y codirectora de las colecciones de música de la Institució Alfons el Magnànim. Profesionalmente se dedica a la gestión cultural y la divulgación de la musicología en radio y prensa.

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

Cita recomanada

Ferrer Senabre, Isabel. 2021. “Compositores valencianes i teatre líric popular en el primer terç del segle XX”. *Quadrivium-Revista Digital de Musicologia* 12 [enllaç] [Consulta: dd/mm/aa].