

LA ESPIGADORA (1924-1925): ESTRENO Y RECEPCIÓN DE UNA ÓPERA CASTELLANA EN EL CONTEXTO DE LA CATALUÑA INDEPENDENTISTA DE LA DÉCADA DE LOS AÑOS VEINTE

SHEILA MARTÍNEZ DÍAZ
Universidad de Oviedo

RESUMEN

En enero de 1927 se estrenó en el Teatro Liceo de Barcelona la ópera *La espigadora* del vallisoletano Facundo de la Viña y Francisco Pérez-Dolz, obra vencedora del I Concurso Nacional de Ópera organizado por la Sociedad del teatro barcelonés. Este galardón y el estreno posterior de *La espigadora* se produjeron en el contexto de una Cataluña que luchaba por una mayor independencia con respecto al Estado central así como por conseguir mayores beneficios fiscales, lo que desde Castilla no era visto con buenos ojos originando todo un movimiento anticatalanista y regionalista que luchaba por desacreditar el movimiento nacionalista catalán a base de un discurso españolista que, en el campo de lo musical, había encontrado precisamente en Facundo de la Viña a un claro defensor y representante. En este artículo contextualizaremos y analizaremos el estreno y recepción de *La espigadora*, trabajo de un compositor que siempre defendió un concepto centralista de España que chocaba frontalmente con los presupuestos de una Cataluña que fue testigo del estreno de su ópera más relevante.

PALABRAS CLAVE: Regionalismo castellano, anticatalanismo, ópera nacional, Teatro Liceo, *La espigadora*, Francisco Pérez-Dolz.

ABSTRACT

In January 1927 *La espigadora* written by the Valladolid composer Facundo de la Viña and the lyricist Francisco Pérez-Dolz opened in the Liceo Theatre in Barcelona. The work had won the First National Opera Prize of the Barcelona Liceo Theater Society. This prize and the subsequent opening of *La espigadora* took place when Catalonia was struggling not only to become independent from Spain, but also to improve its financial situation. Castilla was against both these ideas and a new antiCatalonian movement came into being whose main objective was to discredit the Catalonian national movement by means of patriotic Spanish discourse. In Facundo de la Viña, the central government found a staunch supporter and a representative of their views. In this article, we will context and analyze the release and reception of *La espigadora*, an opera by a composer who always supported a centralist notion of Spain and was opposed to call for independence for Catalonia, the place which witnessed the *première* of his most important opera.

KEYWORDS: Castilian Regionalism, antiCatalonian movement, National Opera, Liceo Theatre, *La Espigadora*, Francisco Pérez-Dolz

1. Regionalismo castellano y anticatalanismo hasta la II República

Es indiscutible la existencia desde finales del siglo XIX de un movimiento político y cultural centrado en la exaltación de la identidad castellana que vivió hasta la Dictadura de Primo de Rive-

ra (1923-1930), una etapa de origen y desarrollo en la que esa mirada castellanista fue adaptada a diferentes ideologías –Ricardo Macías Picavea, del Partido Democrático Progresista; Gumersindo de Azcárate del Partido Republicano; o Julio Senador Gómez, que identifica Castilla con la España interior¹–, lo que propició la aparición de un movimiento regionalista en el que, de manera simultánea, se configuraron varias maneras de mirar y entender lo que debía significar Castilla².

Dentro de esta corriente regionalista y en el marco de la producción musical, uno de los casos más significativos y menos conocidos fue el del compositor de origen gijonés, aunque criado en Valladolid, Facundo de la Viña y Manteola (Gijón, 1876; Madrid, 1952) quien, considerándose a sí mismo “vallisoletano de adopción”³, no pudo dejar de mirar a esta región española que, como recuerda Enrique Orduña –historiador de referencia por sus estudios sobre el Regionalismo castellano–, la llamada “Generación del 98” puso de moda influyendo no sólo en la producción artística sino también en el papel jugado por los regeneracionistas castellanos, quienes “tuvieron una incidencia real sobre la cuestión regional de aquellos años en el ámbito castellano-leonés”⁴. Esa mirada hacia Castilla era la visión de un pueblo que debía preguntarse de nuevo lo que era tras la pérdida de unas colonias que habían sido durante mucho tiempo imagen y símbolo de una España que había dejado de existir y que, por lo tanto, debía buscar un nuevo punto de referencia para su reconstrucción, mirando hacia el interior.

Valladolid fue, precisamente, el centro neurálgico del Regionalismo castellano más conservador. María Antonia Virgili destaca el papel que jugaron algunas instituciones de la ciudad como el Ateneo de Valladolid, los Círculos Mercantiles o la Sociedad Castellana de Excursiones⁵, a la hora de dar a conocer y difundir el arte musical local así como la importancia de las agrupaciones corales, auténticos emblemas con cuya actividad se difundieron los sentimientos regionalistas a lo largo del país a través del repertorio que interpretaban, basado eminentemente en el folklore castellano⁶. Fue precisamente desde Valladolid –y desde Burgos– desde donde se ejerció una mirada enormemente crítica hacia Cataluña hasta el punto de que el “anticatalanismo”, originado en la segunda década del siglo XX por considerarse que el Gobierno desarrollaba una política económica más favorable hacia Cataluña que hacia el resto de España, es considerado uno de los rasgos principales del Regionalismo castellano a la vez que habría funcionado como un elemento motivador y propulsor de sus mismas aspiraciones⁷.

¹ Enrique Orduña Rebollo: “La crisis de fin de siglo, los intelectuales regeneracionistas y la cuestión regional de Castilla y León”. *Revista de estudios de la administración local y autonómica*, nº 228, 1985, pp. 677-694.

² Cfr. Julio Valdeón Baruque: “El Regionalismo en Castilla y León”, <http://www.tierracomunera.org> [Última consulta: 18/08/2015]; J. Valdeón Baruque: *Aproximación histórica a Castilla y León*, Valladolid, Ámbito, 1982; y Isidoro de Tejero Cobos: “Breve historia del Regionalismo castellano” (1915-1936) <http://breviariocastellano.blogspot.com.es> [Última consulta: 20/08/2015].

³ Adolfo Salazar: *La música contemporánea en España*, Madrid, La Nave, 1930 (reed. facs. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Col. *Ethos Música*, 1982), p. 277.

⁴ E. Orduña Rebollo: “La crisis de fin de siglo...”, p. 677.

⁵ M^a Antonia Virgili Blanquet: “Bases ideológicas del regionalismo musical castellano”. *Estudios de Hª del Arte: homenaje al profesor Alberto C. Ibáñez Pérez*. Lena Saladina, Iglesias Rouco, René Jesús Payo Hernanz y M^a Pilar Alonso Abad (coords.). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Burgos, 2005, p. 483.

⁶ M^a A. Virgili Blanquet: “Sociabilidad burguesa y regionalismo castellano: el movimiento coral”. *Estudios de Hª del arte: homenaje al profesor de la Plaza Santiago*. Jesús María Parrado del Olmo y Fernando Gutiérrez Baños (coords.). Universidad de Valladolid, 2009, p. 269.

⁷ E. Orduña Rebollo: *El Regionalismo en Castilla y León*. Valladolid, Ámbito, 1986, p. 112.

El separatismo promovido por el nacionalismo catalán chocaba frontalmente con un regionalismo castellano que, de manera unilateral –al igual que aquél–, se oponía a cualquier propuesta independentista⁸. Por ello, en 1918 y ante la presentación del proyecto de autonomía catalana, el regionalismo castellano respondió con el conocido “Mensaje de Castilla”, un texto en el que se defendía ante todo la unidad nacional a través de su oposición a cualquier tipo de demanda autonómica⁹, y frente a la postura catalana, se consideró al Regionalismo castellano dentro de lo que se llegó a denominar “regionalismo sano”¹⁰.

Fue entonces cuando, según Enrique Orduña, las relaciones entre Cataluña y Castilla llegaron a un punto insostenible seguido, por ambas partes, de nuevos pasos hacia delante: en el caso catalán, a finales de 1918 se presentaron las bases para la creación de la Mancomunidad de Cataluña, primer estatuto de autonomía del siglo XX que intentaba conseguir una autonomía política propia de un estado federado¹¹, y la respuesta desde Castilla fueron *Las Bases de Segovia* de 1919, en las que se incluían apartados centrados en el conflicto con Cataluña pidiendo, por ejemplo, que el catalán no fuera considerado idioma oficial en coexistencia con el castellano y mostrando una postura clara de defensa de la unidad nacional¹².

Con la llegada de Primo de Rivera al poder en 1923 se va a frenar todo el proceso regionalista español, tendiendo paulatinamente la dictadura a una postura indiscutiblemente centralista¹³. Sin embargo, esta postura no hizo sino avivar las ansias regionalistas, produciéndose entre 1923 y 1930 una eclosión virulenta de los procesos nacionalistas, principalmente en Cataluña y el País Vasco, pasándose de las fases mancomunitarias a las estatutarias, una situación que se arrastrará a la II República avivando el conflicto con Castilla.

2. La postura regionalista del compositor Facundo de la Viña

Facundo de la Viña no sólo se había criado en Valladolid, epicentro del Regionalismo castellano, sino que además su familia formaba parte de la burguesía industrial vallisoletana, concretamente del sector azucarero. Su hermano mayor José de la Viña, cabeza de familia desde el fallecimiento de sus padres en 1897 y 1898¹⁴, fundó junto a otros empresarios castellanos la Sociedad Industrial Castellana¹⁵ y, vinculadas a ella, dos fábricas de azúcar de remolacha situadas en Valla-

⁸ Juan Andrés Blanco Rodríguez: “La formación de la identidad regional en el ámbito de la actual Castilla y León: un proceso problemático y con notables indefiniciones”. *Regionalismo y Autonomía en Castilla y León*. J. A. Blanco Rodríguez (coord.). Valladolid, Consejería de Cultura y Turismo, 2004, p. 16.

⁹ Orduña Rebollo: *El Regionalismo en Castilla y León...*, pp. 137-138.

¹⁰ Mariano González Clavero: “La compleja articulación de Castilla y León como comunidad autónoma”. *Anales de Historia Contemporánea*, 2004, p. 260.

¹¹ Emiliano González Díez: “De Cataluña a Castilla: los ecos del Estatuto de Nuria”. *Cataluña en España. España en Cataluña. Trece visiones académicas sobre una verdad única*, Ignacio Ruiz Rodríguez (dir.). Madrid, Dykinson, 2014, p. 215.

¹² E. Orduña Rebollo: *El Regionalismo en Castilla y León...*, pp. 142-151.

¹³ Andreu Navarra Ordoño: *La región sospechosa. La dialéctica hispanocatalana entre 1875 y 1939*. Bellaterra, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2012, pp. 175-176.

¹⁴ Medios como *El Comercio* de Gijón y *El Norte de Castilla* de Valladolid se hicieron eco del fallecimiento de Facundo de la Viña Rodríguez y Victoria Manteola y Santiago, padres del compositor y fallecidos el 8 de enero de 1897 y el 21 de julio de 1898 respectivamente. Tal y como se indica en el Padrón del año 1898-1899 correspondiente a la parroquia de Santiago, nº 6 de la calle El Peso de Valladolid, José de la Viña y Manteola de 33 años se convierte en el cabeza de familia poniéndose al frente, junto a su hermano Alfredo, de la fonda que sus padres dirigían.

¹⁵ “Sociedad Industrial Castellana”. *El Norte de Castilla*, 7-XI-1898, p. 1.

dolid y León, fábricas de cuyos beneficios el propio Facundo de la Viña vivió toda su vida de manera verdaderamente desahogada.

El historiador Celso Almuiña relaciona directamente el origen del Regionalismo castellano con los intereses económicos de una burguesía a la que tacha de “manipuladora” al servirse del discurso identitario para la consecución de medidas proteccionistas, utilizándolo como medio para defender sus propios intereses económicos convertidos a través de su discurso en los “auténticos intereses de Castilla”¹⁶. Más allá de esta afirmación, lo cierto es que la tendencia ideológica más arraigada entre el sector burgués al que pertenecía el compositor Facundo de la Viña se inclinaba hacia una defensa de la unidad nacional, principio fundamental del Regionalismo castellano, bajo la bandera de una Castilla de pasado glorioso que se debía poner en valor, un aspecto relacionado con los preceptos regeneracionistas¹⁷. Mientras que algunos vieron la necesidad de dejar de lado las referencias a la gran historia de la nación por considerar que ésta estaba totalmente destruida para centrarse en eso que Unamuno acuñó como “intrahistoria” hacia 1895 en las páginas de *La España Moderna*¹⁸, otros se aferraron con un verdadero espíritu patriótico a ese pasado glorioso como modo de reafirmación nacional, línea que encontramos en la obra de este compositor castellano.

Ejemplo claro de esta vía estética e ideológica es su ópera *Hechizo romancesco* de 1912-1913, la última de sus obras líricas hasta *La espigadora* y la segunda con la que Facundo de la Viña consiguió un premio nacional de composición dentro de este repertorio¹⁹. En ella encontramos desde una inspiración en el Romancero castellano siguiendo la línea pidaliana neotradicionalista que defendía la relación directa entre este género y la antigua épica²⁰, personajes propios de la mitología nórdica presentes en algunas obras wagnerianas (gnomos, silfos, etc.), así como referencias a La Reconquista, a la Batalla de Roncesvalles y a la Conquista de Granada, batallas decisivas para la unificación territorial de la península.

Facundo de la Viña dio inicio con esta ópera a una vía estética fundamentada en la inclusión de referencias a la épica nacional en sus composiciones, algo que hasta ese momento parecía no haberle interesado tal y como queda patente en su ópera, también premiada y no estrenada, *Almas muertas* –posteriormente, *Pasiones*– de 1905, un drama campesino desarrollado en la Castilla de principio del siglo XX, en el que encontramos una historia de desamor cuyo devenir dramático enlaza con obras decimonónicas como *Cavalleria Rusticana* (1889) de Pietro Mascagni y que, por lo tanto, sería deudor del estilo Realista. Y es que, como hemos apuntado anteriormente, fue en la segunda década del siglo XX cuando se originó un claro sentimiento anticatalán desde Valladolid y, probablemente, el inicio de esta vía estética en la obra de De la Viña sea un ejemplo de la defensa de unos valores de unidad nacional precisamente frente al movimiento independentista catalán.

Por ello, encontramos también testimonio directo de este compromiso ideológico en dos de sus poemas sinfónicos, *Sierra de Gredos* (1915) y *Covadonga* (1918). El primero, que hace referencia a la *Leyenda de Almanzor*, supuso la consagración de De la Viña como el principal represen-

¹⁶ J. A. Blanco Rodríguez: “La formación de la identidad regional...”, p. 20.

¹⁷ M^a A. Virgili Blanquet: “Bases ideológicas...”, p. 481.

¹⁸ José-Carlos Mainer: *Historia de la literatura española. 6. Modernidad y nacionalismo (1900-1939)*. Barcelona, Crítica, 2010, p. 49.

¹⁹ “Noticias”. *El Heraldo Alavés*, 15-VI-1914, p. 2.

²⁰ Ramón Menéndez Pidal: *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Jimena Menéndez-Pidal Goyri y Gonzálo Menéndez-Pidal Goyri, 1938 (reed. Barcelona, Espasa, 2012), p. 12.

tante del Regionalismo musical castellano tras su representación en el Teatro Calderón de la Barca de Valladolid en 1917²¹, hasta el punto que el propio Enrique Orduña en su obra de referencia *El regionalismo en Castilla y León*, recoge este estreno como un hito²². En cuanto a la segunda, *Covadonga*, está compuesta el año del “Mensaje de Castilla”, año también del 1200 aniversario de la *Batalla de Covadonga* –episodio al que está dedicada la obra– y año en que el rey Alfonso XIII convirtió la “Fiesta de la raza” en fiesta nacional²³.

Quedaba claro con esas tres obras –*Sierra de Gredos, Covadonga y Hechizo romancesco*– cuál era la postura de Facundo de la Viña ante el conflicto regionalista, una postura que llegado el periodo primoriverista se verá oficialmente respaldada.

3. La espigadora (1924-1925): concurso, estreno y recepción.

Fue precisamente durante el inicio del periodo de la Dictadura de Primo de Rivera, concretamente el 30 de octubre de 1924, cuando en Barcelona se convocó el Primer Concurso Nacional de Óperas organizado por la Sociedad del Gran Teatro del Liceo, una iniciativa que buscaba, tal y como se explica en el cartel de la convocatoria, “el fomento del arte lírico en España”, así como dar a conocer las obras que fueran premiadas²⁴. Como apunta el profesor Francesc Cortés, fueron precisamente este tipo de iniciativas privadas las que salvaron al Liceo de correr la misma suerte que el Teatro Real de Madrid²⁵, el cuál cerró sus puertas en 1925 convirtiendo al barcelonés en el principal teatro lírico del país.



Imagen 1: Cartel de la convocatoria del I Concurso Nacional de Óperas de la “Sociedad del Gran Teatro del Liceo” Oviedo, Archivo de Música de Asturias²⁶.

²¹ Sheila Martínez Díaz: “La construcción del sentimiento regionalista musical castellano. *Sierra de Gredos* de Facundo de la Viña”. *Musicología global, musicología local*, Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente y Pilar Ramos López (coords.). [Contenido presentado al Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Logroño 2012], Madrid, SEDEM, 2013, pp. 1305-1320.

²² E. Orduña Rebollo: *El Regionalismo en Castilla y León...*, p. 100.

²³ Cfr. S. Martínez Díaz: “Rescatando el pasado épico español: la Batalla de Covadonga como símbolo nacionalista y su representación musical en la obra de Facundo de la Viña”, *Boletín de Letras del Real Instituto de Estudios Asturianos (RIDEA)*, Oviedo, RIDEA, 2014, pp. 115-142.

²⁴ Oviedo, Archivo de Música de Asturias, Legado del compositor Facundo de la Viña, caja “Documentos varios”, documento 96.

²⁵ Francesc Cortés: “La ópera en Cataluña desde 1900 a 1936”. *La ópera en España e Hispanoamérica*, Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente (eds.). Madrid, ICCMU, 2002, p. 325.

²⁶ Legado del compositor Facundo de la Viña, caja “Documentos varios”, documento 96.

El concurso presentaba dos modalidades de participación, ópera de 3 o más actos y ópera de 1 o 2 actos, y se recogía la posibilidad de que el libreto estuviera escrito en cualquiera de las lenguas regionales, lo que nos muestra una postura de clara “rebelión” por parte de los miembros de la Sociedad del Liceo contra un régimen que, según recoge el escritor e historiador Navarra Ordoño, tan sólo cinco días después de haberse llevado a cabo el golpe de estado, había promulgado un Real Decreto en el que se prohibía la exhibición de la bandera catalana así como el uso del idioma, unas medidas que fueron seguidas en años sucesivos por otras no menos represoras²⁷. Quizás pudo haber influido que, en marzo de ese mismo año, 1924, se hubiera enviado a Primo de Rivera desde Madrid el *Manifiesto de los escritores castellanos en defensa de la lengua catalana*, firmado por escritores castellanos de variado signo político en contra de las arbitrariedades que el régimen estaba cometiendo²⁸, lo que pudo generar entre la burguesía barcelonesa cierto empuje por el apoyo recibido.

La espigadora supuso una vuelta a una vía iniciada con *Almas muertas* casi veinte años antes y, probablemente por el contexto en el que iba a ser presentada la obra, los autores habrían decidido prescindir de las referencias a la épica nacional que habían caracterizado la producción lírica y sinfónica de *De la Viña* en años anteriores, adoptando una postura más moderada. Lo que nos encontramos es un nuevo drama campesino en el que el elemento religioso toma enorme protagonismo al inspirarse el libreto en el relato bíblico de Ruth, tendencia de la que hemos encontrado un antecedente en su poema sinfónico *Judith* (1913).

De la Viña se inspira en el folklore castellano dentro de una clara exaltación del mundo rural en una línea pedrelliana y herderiana inconfundible, y cabe ser destacada la inclusión de elementos narrativos que nos muestran una Castilla en cierto sentido “idealizada” y anacrónica con respecto al que se supone es el contexto del drama, la segunda mitad del siglo XIX, al incluir elementos que nos retrotraerían a una Castilla dieciochesca más propia de un contexto de Antiguo Régimen. Desde el punto de vista del lenguaje musical, nos encontramos con un compositor de influencias italianizantes, lo que queda patente en uno de los números que tuvieron mayor éxito dentro de la obra, un dúo del II Acto en el que encontramos, entre otros elementos, la utilización de acordes paralelos a la manera de Puccini que se unen a elementos propios del verismo.

Junto a la obra de Facundo de la Viña y Pérez Dolz se presentaron al concurso un total de diecisiete obras, de las cuales diez compitieron por el galardón en la sección de ópera en 3 actos y entre las que encontramos a otro compositor castellano de relevancia, Conrado del Campo, quien compitió con su ópera *La Malquerida*²⁹. Éstas fueron evaluadas por un tribunal compuesto por Juan Lamote de Grignon, Luis Millet, Juan Salvat, Eusebio Bertrand y Serra, Pedro Soldevilla, Apeles Mestres y Joaquín Muntaner, que, finalmente, se decantó en octubre de 1925 por *La espigadora* como vencedora del concurso. Esto supondría el estreno de la ópera en 1927, pero no sin enormes dificultades debido a un problema legal entre el teatro y la SAE –Sociedad de Autores Españoles– que se alargaría durante meses poniendo en peligro el estreno³⁰.

²⁷ Andreu Navarra Ordoño: *La región sospechosa...*, pp. 175-176.

²⁸ *Ibidem*, p. 177.

²⁹ Barcelona, Museo de la Música, Cartas, Carta de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo –Mayordomía- a Apeles Mestres, nº 10152.

³⁰ S. Martínez Díaz: “La búsqueda de un estilo operístico español: el caso de *La Espigadora* de Facundo de la Viña”, *Actas del I Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos*, Lisboa, Tagus Atlanticus Associação Cultural, 2012, pp. 1046-1058.

La Época se hace eco de la noticia el 17 de octubre de 1925, justo en el momento en el que las noticias sobre el posible cierre del Teatro Real comienzan a parecer más realidad que sospecha:

Con verdadera satisfacción recogemos la nueva de haber sido premiada en Barcelona, en el concurso abierto por la Sociedad del Gran Liceo de Barcelona, la obra *La espigadora*. La partitura es del maestro Laviña [sic], autor consagrado por el público y la crítica. El poema, de nuestro colega Francisco Pérez Dolz, para quien no tienen secretos las más de las disciplinas artísticas. Ambos autores tienen talento y su triunfo no puede extrañarnos. Sea enhorabuena.

Por cierto que esta grata noticia coincide con los rumores de que la temporada del Teatro Real está hogaño muy seriamente amenazada. Parece un símbolo de la mala suerte que el género superior lírico-dramático tienen entre nosotros. En fin... iremos a Barcelona.

El premio conquistado por Laviña y Pérez Dolz asciende a 5000 pesetas. Y no es ése, seguramente, el que ellos anhelan y nosotros les aseguramos³¹.

Es interesante cómo, desde el mismo momento en el que los autores son conocedores de la noticia de su victoria, se plantean la posibilidad de tener que traducir la obra al catalán, tal y como muestra una carta de Pérez Dolz a De la Viña del 14 de octubre de 1925³², traducción que finalmente no se materializa. Además, es relevante el hecho de que un compositor castellano de la estética de Facundo de la Viña hubiera ganado dicho concurso dentro de la coyuntura histórico-política que hemos descrito anteriormente. Este hecho no pasó por alto, como deja constancia el propio Adolfo Salazar en un artículo de febrero de 1926 publicado en *El Sol* en el que, precisamente por esta coyuntura, alaba la imparcialidad del jurado para ensalzar a continuación las cualidades dramáticas y musicales de la obra:

Esta ópera que ahora ha premiado el Liceo de Barcelona se desarrolla en tierras de Salamanca, quizás Zamora, cerca, en todo caso, de la "raya de Portugal". El ambiente viejo castellano está conseguido de un modo sobrio y diestro, tanto en la atmósfera musical como en la delineación de los personajes, que viven, sienten y se expresan como castellanos, y en excelente castellano, además. Digamos que su idioma dramático corre pareja con el musical en limpieza y castidad de estilo, en decoroso y notablemente llano romance³³.

Ante la enorme expectación que generó este estreno, el 16 de junio de 1926, *El Norte de Castilla* dedicó un artículo bastante extenso a *La espigadora*, aportando datos de enorme interés sobre la misma y enfatizando la importancia que tenía el hecho de que una obra de inspiración puramente castellana hubiese conseguido un éxito semejante llegando a escena en el Liceo. Se explica cómo desde un punto de vista dramático se había querido huir de los modelos italianos incluyendo un desenlace que, aunque más dramático, se consideraba de mayor gusto estético. En lo que se refiere a la parte musical se recoge lo siguiente:

La orquestación, clara y sin rebuscamientos, contiene trozos de combinaciones de timbres peculiares al estilo moderno. Las voces están tratadas con análoga llaneza, siempre como vehículo de la expresión dra-

³¹ Víctor Espinos: "Ópera española premiada", *La Época* (Madrid), 17-X-1925, p. 6.

³² Oviedo, Archivo de Música de Asturias, Legado del compositor Facundo de la Viña, caja "Documentos varios", documento 119.

³³ Adolfo Salazar: "La vida musical. Una nueva ópera española: *La espigadora* de la Viña y Pérez Dolz". *El Sol* (Madrid), 18-II-1926, p. 4.

mática, sin la menor concesión al virtuosismo vocal. Los coros rebelan una técnica muy hábil, sobre todo por su movilidad y dinamismo, que proporciona el necesario contraste a la marcha dialogada de la acción. Armónicamente, la obra pertenece a una estirpe tradicional, robustamente tonal y esencialmente diatónica, realizada cuando es necesario por oportunas disonancias, clásicamente resueltas. Escritura y orquestación pertenecen, en realidad, al arte del teatro, y se unen espontáneamente, así como el aspecto general de la obra, a la más limpia tradición del teatro lírico español³⁴.

Cabe destacar que, al final del artículo, se recoge la intención de que la obra, una vez fuera representada en Barcelona, se llevase a Madrid y París e, incluso, a Valladolid, una visión de enorme optimismo sobre el futuro de la obra que finalmente no se convertiría en realidad.

La espigadora llegó a escena el miércoles 12 de enero de 1927 ante una enorme expectación, tal y como sucedía siempre que se estrenaba una nueva ópera española, lista para ser juzgada:

La brillante campaña artística que viene realizando el Liceo de Barcelona culmina esta temporada con el estreno de la ópera *La espigadora*, libro, música, decorado, vestuario y escenificación de autores españoles. [...] Es el autor de la letra D. Francisco Pérez Dolz, distinguido artista decorador, en la actualidad profesor de la Escuela de Artes de Barcelona, y de la partitura, el maestro D. Facundo la Viña [sic]. Las decoraciones han sido pintadas en el taller de escenografía de los señores Castells y Fernández, y el vestuario lo ha confeccionado Malatesta. La dirección escénica ha corrido a cargo del crítico musical D. Rafael Moragas. Dirigirá la orquesta el maestro Paolantonio y los coros el maestro Terragnolo. En la interpretación de la nueva ópera toman parte la señora Spani, las señoritas Blanch y Vergé y los Sres. Granforte, Vela y Nadal³⁵.

Si comparamos la recepción del estreno de la obra a través de medios castellanos y catalanes no encontramos demasiadas diferencias, llegando a la conclusión de que la obra obtuvo una buena acogida y su carácter netamente castellanista no generó ningún rechazo, como tampoco lo hizo la interpretación del poema sinfónico *Covadonga* en el último intermedio de la ópera a pesar de las implicaciones ideológicas de esta obra.

El Imparcial (Madrid) del día siguiente al estreno recoge la noticia de manera breve, haciendo especial hincapié en la asistencia al mismo de numerosos literatos y hombres de letras de Barcelona, así como personalidades relevantes entre las que se encontraba el vicepresidente del Consejo de Economía Nacional quien, siendo amigo de los autores, había viajado desde Madrid para asistir al estreno.

Barcelona 12. Con asistencia de enorme gentío se ha verificado esta noche en el Liceo el estreno de la ópera en tres actos *La espigadora*, letra de F. Pérez-Dolz y música del maestro Facundo Viña. La obra alcanzó el primer premio en el concurso abierto por la Sociedad del Liceo. La ópera ha sido montada con toda esplendidez. Al empezar la representación el aspecto de la sala era deslumbrante. Todos los literatos y hombres de letras de Barcelona ocupaban el patio de butacas, y en los palcos se veían muchísimas personalidades. Con objeto de asistir al estreno, vino de Madrid el Vicepresidente del Consejo de Economía Nacional, Sr. Castedo, amigo de los autores. La obra ha alcanzado un éxito rotundo, y autores e intérpretes han tenido que saludar reiteradamente desde el proscenio a la terminación de los tres actos³⁶.

Mayor relevancia, como no podía ser de otro modo, dio al estreno desde Valladolid *El Norte de Castilla*, en cuyo número del 13 de enero dedicó un amplio artículo, centrado en desgranar aspectos

³⁴ "Una ópera de Facundo de la Viña. *La espigadora* en el Liceo de Barcelona". *El Norte de Castilla* (Valladolid), 16-VII-1926, p. 1.

³⁵ "Estreno de una ópera española en Barcelona". *El Imparcial*, 12-I-1927, p. 2.

³⁶ "Estreno de la ópera *La espigadora*". *El Imparcial* (Madrid), 13-I-1927.

tos sobre el reparto, la puesta en escena y la propia representación³⁷. Cabe ser destacada la importancia que se otorga en los medios castellanos al hecho de que un compositor como Facundo de la Viña hubiera conseguido estrenar con éxito una obra castellanista, algo que no encontramos en los medios catalanes. El diario republicano de Barcelona *El Diluvio* destaca su dominio la técnica compositiva y la instrumentación rehuyendo del efectismo sistemático para mantenerse en la más estricta sobriedad en los medios expresivos.

Fue escuchada la obra con afectuosa atención y el maestro la Viña, con el señor Pérez Dolz, autor del libro, recibieron los honores del palco escénico al terminar los actos segundo y tercero de la obra. Muéstrase en ella La Viña [sic] músico que domina la técnica y que instrumenta primorosamente, pero que rehúye el efectismo sistemático para mantenerse en la más estricta sobriedad en los medios expresivos³⁸.

Y *La Vanguardia* destaca el éxito del estreno, pero, a pesar de valorar positivamente la inspiración castellanista, el trabajo vocal, etc., muestra una postura verdaderamente crítica con la obra, de la cual se dice que, a pesar de contener momentos verdaderamente "inspirados" no puede considerarse una obra brillante³⁹.

La diferencia principal entre la recepción de la obra en los medios catalanes y castellanos estriba en que los primeros valoraron el estreno sólo en lo relativo a los aspectos técnicos, estilísticos y de recepción del público asistente. Los medios entendían que el estreno de una obra como *La espigadora* resultaba positivo para el Liceo debido a la expectación que producía todo estreno de una ópera española. Sin embargo, los medios castellanos, además de recoger los pormenores técnicos y estilísticos de la obra, así como los detalles del estreno, mostraron una gran euforia por el protagonismo conseguido por De la Viña en tierras catalanas, lo que convirtió ese éxito personal en un auténtico éxito regional puesto de relieve en el contexto del momento.

³⁷ "Un éxito clamoroso de Facundo de la Viña. *La espigadora*, ópera castellana de la Viña y Pérez Dolz, triunfa plenamente en el Liceo de Barcelona". *El Norte de Castilla*, Valladolid, 13-I-1927.

³⁸ "Por esos teatros. Liceo. Estreno de *La espigadora*, obra del maestro Facundo de la Viña". *El Diluvio*, 13-I-1927.

³⁹ R. P.: "Gran Teatro del Liceo. Estreno de *La espigadora*". *La Vanguardia*, 13-I-1927.