



Cuadernos de **MÚSICA**

VOLUMEN I8
2009
SEGUNDA ÉPOCA

I B E R O A M E R I C A N A

ÓRGANO CIENTÍFICO DEL INSTITUTO COMPLUTENSE DE CIENCIAS MUSICALES

I8

Cuadernos de Música Iberoamericana

Cristina Díez. *Teatro, canciones e himnos patrióticos: la música al servicio de los ideales políticos en el Cádiz de las Cortes*

Mario Lerena. *De Berlín a Madrid, o la huella del teatro musical germánico en la obra temprana de Pablo Sorozábal Mariezkurrena*

María Luz González Peña. *El Genio de Chapí y el Ingenio de Sinesio o la feliz conjunción para la liberación de los autores*

Marcos Andrés Vierge. *25 Años de la muerte de Fernando Remacha*

Celsa Alonso. *“Mujeres de fuego”: ritmos “negros”, transgresión y modernidad en el teatro lírico de la Edad de Plata*

Marcela González. *Ecos del Rexurdimento. Las canciones de Juan José Castro y Roberto Caamaño con poemas de Rosalía de Castro*

Eduardo García Salueña. *Rock progresivo español de los 70: análisis e interpretación de sus parámetros musicales*



INSTITUTO
COMPLUTENSE
DE
CIENCIAS
MUSICALES



Cuadernos de MÚSICA

IBEROAMERICANA

Publicación semestral

VOLUMEN 18 - 2009

ÓRGANO CIENTÍFICO
DEL INSTITUTO COMPLUTENSE
DE CIENCIAS MUSICALES

Segunda época



INSTITUTO
COMPLUTENSE
DE
CIENCIAS
MUSICALES

PATRONOS

Universidad Complutense de Madrid
Instituto Nacional de las Artes Escénicas
y de la Música del Ministerio de Cultura
Dirección General de Universidades
e Investigación de la Consejería
de Educación de la Comunidad de Madrid
Sociedad General de Autores y Editores

ICCMU

Fernando VI, 4 28004 - Madrid
Tel.: (+34) 91 349 9677
Fax: (+34) 91 349 9710
cuadernos@iccmu.es
www.iccmu.es

DISTRIBUCIÓN, SUSCRIPCIÓN Y VENTA

Latorre Literaria SA
Camino Boca Alta, naves 8 y 9
Polígono "El Malvar"
28500 Arganda del Rey (Madrid)
Tel.: 91 871 93 72/93 79 Fax: 91 871 94 08
pedidos@latorreliteraria.com

Director

Emilio Casares Rodicio (ICCMU)

Subdirectora

Adelaida Muñoz Tuñón (SGAE)

Consejo editorial

Yolanda Acker (ICCMU)
Oliva García Balboa (ICCMU)
Judith Ortega (ICCMU)
Celsa Alonso (*U. de Oviedo*)

Consejo asesor

Xosé Aviñoa (*U. de Barcelona*)
Juan José Carreras (*U. de Zaragoza*)
Francesc Cortès (*U. Autónoma de Barcelona*)
Victoria Eli (*U. Complutense de Madrid*)
Vicente Galbis (*U. de Valencia*)
José Máximo Leza (*U. de Salamanca*)
Begoña Lolo (*U. Autónoma de Madrid*)
Miguel Ángel Marín (*U. de La Rioja*)
Antonio Martín Moreno (*U. de Granada*)
Ángel Medina (*U. de Oviedo*)
Víctor Sánchez (*U. Complutense de Madrid*)
Javier Suárez-Pajares (*U. Complutense de Madrid*)
Carlos Villanueva (*U. de Santiago de Compostela*)
María Antonia Virgili (*U. de Valladolid*)
Consuelo Carredano (*UNAM*)
Juan Carlos Estenssoro (*U. de Lille III, Francia*)
Dinko Fabris (*U. della Basilicata, Italia*)
Marita Fornaro (*U. de la República de Uruguay*)
Fernando García Arancibia (*U. de Chile*)
John Griffiths (*U. de Melbourne, Australia*)
Louis Jambou (*U. de Paris-Sorbonne, Francia*)
Irma Ruiz (*Conicet, Argentina*)
Walter Sánchez (*UM San Simón de Cochabamba*)

Grafía musical

Juan Antonio Rodríguez

Diseño

EQUIPO NAGUAL, SL

Imprime

NAVAGRAF, SA



Realizado con la cofinanciación
de la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid,
del Fondo de Desarrollo Regional (FEDER)
y del Fondo Social Europeo (FSE) mediante el programa
de actividades de I+D Aria-CM S2007/HUM-0436

© ICCMU
ISSN: 1136-5536
D.L.: M-23823-1996

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni total ni parcialmente, incluido el diseño de portada, ni registrada en, ni transmitida por un sistema de reproducción de información, en ninguna forma ni por ningún medio, ya sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro sin el permiso previo, por escrito, de la editorial. Asimismo, no se deberá reproducir ninguna de sus ilustraciones sin contar con los permisos oportunos.



S U M A R I O

Cuadernos de Música Iberoamericana, VOLUMEN 18, 2009

- Cristina Díez.** *Teatro, canciones e himnos patrióticos: la música al servicio de los ideales políticos en el Cádiz de las Cortes* 7
- Mario Lerena.** *De Berlín a Madrid, o la huella del teatro musical germánico en la obra temprana de Pablo Sorozábal Mariezkurrena* 37
- María Luz González Peña.** *El Genio de Chapí y el Ingenio de Sinesio o la feliz conjunción para la liberación de los autores* 63
- Marcos Andrés Vierge.** *25 Años de la muerte de Fernando Remacha* 121
- Celsa Alonso.** *“Mujeres de fuego”: ritmos “negros”, transgresión y modernidad en el teatro lírico de la Edad de Plata* 135
- Marcela González.** *Ecos del Rexurdimento. Las canciones de Juan José Castro y Roberto Caamaño con poemas de Rosalía de Castro* 167
- Eduardo García Salueña.** *Rock progresivo español de los 70: análisis e interpretación de sus parámetros musicales* 187



Teatro, canciones e himnos patrióticos: la música al servicio de los ideales políticos en el Cádiz de las Cortes

Este artículo pretende analizar algunos aspectos de la actividad musical que, motivada por los acontecimientos políticos, se desarrolló en Cádiz durante la Guerra de la Independencia (1808-1814). La fuente fundamental para realizar dicho análisis ha sido la prensa publicada en la ciudad, que en aquellos días se convirtió en el vehículo más eficaz de transmisión de ideales patrióticos y proclamas políticas. A través de la consulta de varios periódicos gaditanos se ha podido analizar la presencia del repertorio patriótico en la cartelera teatral, conocer muchas de las letras que se cantaban, tanto en la calle como en el teatro, y recopilar los anuncios relacionados con la venta y circulación de estas músicas. Con todos estos datos esperamos contribuir al conocimiento de la creación musical en este periodo, un capítulo de la Historia de nuestra música que aún reclama un estudio en profundidad.

Palabras clave: Prensa musical siglo XIX, Guerra de la Independencia, música patriótica.

The objective of this article is to analyse certain aspects of the musical activity brought about by the political events that took place in Cádiz during the War of Independence (1808-1814). This analysis is based on the press published in the city, which became the most efficient way of transmitting patriotic ideals and political proclamations during this period. By consulting various newspapers from Cádiz, the presence of the patriotic repertory performed in theatres was able to be analysed, many of the texts sung both in the streets and in the theatre identified, and advertisements relating to the sale and circulation of this music compiled. All of this information will hopefully help to further our knowledge of music creation during this period, a chapter in the history of Spanish music still in need of an in-depth study.

Key words: nineteenth-century music periodicals, Spanish War of Independence, patriotic music.

La situación del teatro gaditano en los primeros años de la contienda

Durante los años del conflicto con los franceses el teatro fue pieza clave en la difusión y exaltación de los ideales patrióticos y este hecho, lógicamente, no pasó desapercibido en el caso de Cádiz, ciudad que se convertiría en baluarte y símbolo de la resistencia contra la invasión napoleónica y cobijo de intelectuales y artistas liberales.

Ya desde el siglo XVIII los gaditanos habían demostrado una gran afición por las diversiones públicas en general y en particular por el espectáculo teatral. La ciudad, que durante algunos años de dicho siglo había disfrutado de tres teatros funcionando de manera simultánea, contaba en estos

días con un sólo teatro, el Principal, recinto que satisfacía gran parte de la demanda de ocio de la población¹.

La estable vida teatral gaditana se vio interrumpida con el estallido de la Guerra de la Independencia cuando los ecos de los Levantamientos del Dos de Mayo (1808) llegaron a la ciudad, el día 29 de mayo, produciéndose sangrientos acontecimientos que acabarían con la vida del Gobernador General de Cádiz, Francisco Solano, Marqués del Socorro². Ante los ánimos exacerbados de los gaditanos y el continuo peligro de revueltas las autoridades decidieron clausurar temporalmente el teatro, el cual permaneció cerrado por el transcurso de prácticamente dos meses.

La actividad teatral se reanudó el 22 de julio de 1808 y el resto de la temporada 1808-09 transcurrió con la habitual normalidad. Asimismo dio comienzo el siguiente año cómico que no pudo concluir debido a las circunstancias que rodearon el bloqueo de la ciudad y que provocaron que la actividad se interrumpiera el día 31 de enero de 1810. La amenaza que suponían los continuos avances de los ejércitos napoleónicos hacia la Baja Andalucía obligó a que las tropas nacionales se dirigieran a Cádiz, llegando el día 4 de febrero y comenzando el sitio de la ciudad el día 6 del mismo mes. Durante varios meses la ciudad se mantuvo a salvo de los ataques franceses, su puerto siguió recibiendo barcos y por tanto el abastecimiento estaba asegurado. No fue hasta diciembre de 1810 que Cádiz vivió los primeros ataques directos de los franceses, aunque éstos tuvieron una muy leve repercusión entre la población gaditana³.

A pesar de que la ciudad respiraba una relativa calma durante estos primeros meses, el teatro permaneció cerrado. Sin embargo, y desde muy temprano, surgirían voces contrarias al cierre que pedían la reapertura del local comenzando así toda una polémica de la que se hicieron eco los periódicos de la época. Uno de los primeros artículos publicados acerca de este

¹ Los tres teatros con los que contó la ciudad en el siglo XVIII fueron la Casa de Comedias que se creó a principios del siglo XVII y que posteriormente adquirió el nombre de Teatro Principal, el Coliseo de Ópera Italiana que ofreció espectáculos en su mayor parte operísticos entre 1761 y 1778 y, finalmente, el Teatro Francés recinto creado por iniciativa de la colonia francesa afincada en Cádiz que se mantuvo abierto de 1769 a 1779. La actividad operística que tuvo lugar en el ambiente teatral gaditano del siglo XVIII ha sido investigada en el siguiente trabajo, Cristina Díez Rodríguez: *La ópera en Cádiz en el siglo XVIII*, trabajo inédito realizado para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados, Madrid, Universidad Complutense, 2007.

² El Marqués del Socorro se posicionó de manera un tanto ambigua ante los Levantamientos del Dos de Mayo. La desconfianza se adueñó de los gaditanos y tras apresarlo en su propia casa decidieron asesinarlo públicamente en la Plaza de San Juan de Dios. Alberto Ramos Santana: *Cádiz en el siglo XIX: De ciudad soberana a capital de provincia*, Madrid, Silex, 1992, p. 170.

³ Las víctimas civiles provocadas por los bombardeos del ejército francés fueron realmente muy pocas. Durante los meses del sitio de la ciudad, fallecieron en Cádiz entre doce y catorce personas. *Ibidem*, p. 174.

tema vio la luz el día 6 de diciembre de 1810 en *El Conciso*, y en él se destacaba la idea de fomentar el sentimiento patriótico de los gaditanos a través de la representación de obras alusivas al conflicto que se vivía, así como propiciar el canto en común de canciones patrióticas en las funciones teatrales. La postura expresada en este artículo fija claramente una de las principales ideas que se irá reiterando a lo largo de estos meses: el uso del teatro como instrumento alentador del patriotismo en unos tiempos en que se luchaba por mantener la unión de la nación española frente a la amenaza invasora de los franceses:

La utilidad, y aún necesidad de la diversión del teatro es cosa tan demostrada que no merece discusión: bastante saber que en la Corte de los Reyes Cristianísimos, en la de los Fidelísimos, en la de los Católicos, y finalmente en la misma Roma, residencia de la cabeza de la Iglesia, constantemente ha habido teatros; porque la experiencia ha acreditado a todos los sabios gobiernos los graves males que por este medio se evita. Cuantas razones han concurrido en todos los tiempos para adoptar esta prudente y sabia medida son aplicables a Cádiz; y además hay otras muy imperiosas en la época actual, y sino respóndase a estas preguntas: ¿Convenirá fomentar el entusiasmo nacional recordando al pueblo español las heroicas acciones de sus actuales y antiguos héroes, y presentando a sus ojos cuanto pueda inspirarle odio a la tiranía, y amor a la patria y religión?, ¿y no será un buen resorte para producir estos efectos el teatro cuya magia da realce a las mismas acciones heroicas? Sin recurrir a los espectáculos, los dramas, la música, ¿quién no sabe que los franceses han debido parte de sus triunfos, en tiempo de la revolución, al entusiasmo que les inspiraba el himno de los marseleses, que se cantaba en todos los teatros. ¿Quién ha asistido al teatro de Cádiz que no haya experimentado la más viva conmoción al ver a todo el concurso, como enajenado, mezclando sus voces en los coros de las canciones patrióticas, y exclamando: muera Napoleón; vivan Jorge y Fernando?⁴.

Aun siendo la mayor parte de las voces proclives a la reanudación de la actividad teatral había quien, apelando a cuestiones morales y religiosas, lo consideraba perjudicial viendo en esta decisión un peligro a la integridad ciudadana y una distracción inútil para un pueblo que debía un respeto a aquéllos que seguían al pie de la contienda⁵.

La cuestión estaba en el aire y pronto sería llevada ante el Cabildo gaditano por el diputado de las Cortes José Mexía Lequerica, quien propuso la reapertura del teatro en la sesión celebrada el 24 de diciembre de 1810.

⁴ *El Conciso*, 6-XII-1810, pp. 275-276.

⁵ Sobre esta cuestión véase el capítulo que Ramón Solís dedica a la polémica teatral donde el autor presenta varios escritos de la época que ilustran dicha postura. Ramón Solís: *El Cádiz de las Cortes: La vida en la ciudad en los años de 1810 a 1813*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1958, (reed., Madrid, Sílex, 2000), pp. 372-379.

Lequerica presentó sus razones haciendo especial hincapié en la utilidad del teatro como instrumento que alimentara los sentimientos patrióticos de un pueblo que se encontraba asediado por la guerra. Expuestos sus argumentos la propuesta se sometió a votación para decidir así si ésta entraba a ser objeto de discusión; finalmente y por diferencia de cinco votos (60-65) la proposición no fue ni siquiera tomada en consideración y se decidió que no fuera objeto de debate en las sesiones.

Afortunadamente el asunto de la reapertura del recinto teatral no se detuvo con la negativa del Cabildo, sino que continuó siendo uno de los temas principales en las hojas de prensa gaditanas. En el mes de octubre de 1811 pudieron leerse varios artículos que anunciaban la inminente apertura del coliseo gaditano la cual, finalmente y después de algún retraso, se produjo el 20 de noviembre tras casi dos largos años de clausura:

Al fin se pone ya hoy día 20 en práctica la máxima política de abrir el teatro de Cádiz a pesar de la oposición de muchos que demasiado cortos de vista ni aun quieren valerse de anteojos para verlo claro. A los 22 meses de sitio abre Cádiz el teatro!...Esta sola reflexión puede influir mucho en el continente, y desengañará a los alucinados por el tirano, quien cada 15 días les publica y habla de los adelantamientos de sus trabajos de sitio (*que son defensivos, pues están los franceses casi tan sitiados como Cádiz*), de los apuros de la guarnición y habitantes de esta plaza (*que tienen el mar libre y embarcan harinas y otros comestibles para otros países*), y de la próxima rendición de ella, (*y solo piensa en ver cómo sitia a los sitiadores*)⁶.

La noticia fue recibida con gran alegría por parte de los gaditanos que vieron en ella un síntoma de bienestar y normalidad y la posibilidad de recuperar un espacio que serviría no sólo a las representaciones teatrales y musicales sino como púlpito de proclamas patrióticas.

El repertorio patriótico: tipologías y espacios para su representación

Durante los años del conflicto con los franceses el teatro en España fue utilizado como medio de exaltación de las masas; en general las piezas dramáticas que se ofrecieron en aquel periodo correspondían a un tipo de teatro de carácter popular, ya no sólo por la concepción del mismo, sino también por el público al que se dirigía. En cuanto a los géneros, hubo un claro predominio de las comedias y en éstas imperaba tanto la espectacularidad como la búsqueda de la verosimilitud. Además es de señalar que

⁶ *El Conciso*, 20-XI-1811, p. 8.

había una clara preferencia por las piezas en verso con respecto a las de prosa, hecho que responde a varios motivos: facilitar la memorización a los actores que en ocasiones tenían que aprenderlas con poco espacio de tiempo y hacer posible el aprendizaje del propio público que solía reproducir fragmentos de dichas obras fuera del ámbito teatral. En este sentido cabe preguntarse cómo entronca dentro de todo el panorama teatral el género lírico, o cómo afectaron al repertorio musical los nuevos destinos del teatro español.

La música siempre había tenido un fin de adorno en las funciones teatrales para pasar en este momento a tener un papel absolutamente funcional desde la temática de las letras al momento en que se cantaban, generalmente al final de las funciones o en los entreactos de las comedias, precisamente para hacer partícipe al público que solía interpretarlas junto con los cantantes y actores de la compañía. Atendiendo a la clasificación que hace Ana M^a Freire de las piezas dramáticas que se dieron en aquellos días, podemos decir que las canciones patrióticas se sitúan dentro de aquel teatro que fue creado directamente para conmemorar o celebrar los acontecimientos bélicos más destacados de la contienda⁷.

En el caso de Cádiz y atendiendo al repertorio estrictamente teatral vemos que en los últimos días del año 1811 las obras que se llevaron a la escena respondían, en su mayor parte, a un teatro de divertimento y en menor medida a obras con rasgos patrióticos. Es a partir de 1812 cuando el panorama cambió para dar paso a piezas teatrales con una mayor carga polémica y con representaciones de la lucha no sólo contra los franceses, sino entre los dos bandos españoles enfrentados por cuestiones ideológicas⁸.

En el terreno musical este tipo de teatro se vio acompañado por un género creado *ex profeso* que se materializó en todo un repertorio de canciones e himnos patrióticos que inundaron la cartelera gaditana de aquellos años. Ya desde el mes de agosto de 1808 comenzaron a hacerse presentes dentro de las funciones teatrales tal y como se puede leer en el *Diario mercantil de Cádiz*:

En celebridad del cumplimiento a la revista General de los Batallones del distinguido Cuerpo de Milicias de esta plaza, y de su ilustre Jefe, que dedican en servicio de nuestro Augusto Rey Don FERNANDO VII, y la Patria a costa de los

⁷ Ana M^a Freire López: "Teatro político en España en el primer tercio del siglo XIX", *Actas Irvine-92*: [Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas], Juan Villegas (coord.), Vol. 4, 1994, (Encuentros y desencuentros de culturas: siglos XIX y XX), pp. 28-31.

⁸ Emmanuel Larraz: "Teatro y política en el Cádiz de las Cortes", *Actas del Quinto Congreso Nacional de Hispanistas*, François Lopez, Joseph Pérez, Noël Salomon, Maxime Chevalier (coords.), Vol. 2, 1977, p. 575.

sacrificios personales hechos a tan digno objeto, hoy 11 de Agosto del presente año, en el teatro de esta plaza M. N. y M. L. Ciudad de Cádiz, se dará la función siguiente. Se principiará con una buena Sinfonía a grande Orquesta: seguirá el Sainete titulado: *El Casamentero y el Novio*: la ópera en un acto *Adolfo y Clara*, o *Los dos Presos*: se bailará el Minuet Escocés, y se concluirá con la escena alegórica a las circunstancias del día, que finaliza con la marcha nacional coreada. El teatro estará perfectamente iluminado, y la entrada será sin aumento⁹.

Junto con las canciones patrióticas también se interpretaron en el teatro de Cádiz numerosos himnos y marchas nacionales; en la mayoría de los casos desconocemos de qué obras se trataba ya que solían anunciarse de forma genérica sin ningún tipo de alusión a los títulos o a los autores. Sin embargo hemos encontrado alguna excepción a esta práctica en la prensa de aquellos años. En abril de 1812, los días 11 y 12, se interpretó el himno compuesto por Bontempo titulado *La triple alianza* y los días 5 y 6 de enero de 1813 se pudo oír en el teatro *El himno y marcha de Lord Wellington*, del mismo autor¹⁰.

Según M^a José Corredor podrían establecerse una serie de rasgos comunes a este repertorio que, en lo musical, responden a una estructura generalmente tripartita, al uso de melodías y armonías sencillas con pocas modulaciones, al empleo de un ámbito reducido para la voz, al carácter silábico en la aplicación del texto y a una rítmica basada en compases binarios (2/4 ó 4/4) en el caso de las piezas de carácter más marcial, como himnos y marchas militares, y del ritmo ternario en el caso de las canciones basadas en formas populares como la seguidilla¹¹. Todas estas características, y principalmente la de su sencillez, responden a la finalidad del repertorio patriótico: canciones fáciles de aprender por su principal intérprete, el pueblo, que al mismo tiempo sirvieran para enfatizar los ideales patrióticos que pretendían enaltecerse. Otro rasgo importante de estas piezas es el de la inmediatez y espontaneidad ya que podía darse el caso de que en un mismo día y a tenor de los acontecimientos, tuvieran que improvisarse letrillas para unir las a la música de canciones anteriores. Un claro ejemplo de esto se puede ver en la función celebrada el 26 de enero de 1812 en la que, sin estar programadas, se cantaron varias canciones patrióticas para festejar la resistencia de Ciudad Rodrigo:

⁹ *Diario mercantil de Cádiz*, 11-VIII-1808, p. 968.

¹⁰ *El Redactor General*, 11-IV-1812, p. 1186; 12-IV-1812, p. 1190; 5-I-1813, p. 2286; 6-I-1813, p. 2290.

¹¹ María José Corredor Álvarez: "Aportaciones musicales de la Guerra de la Independencia a un nuevo género nacional: la zarzuela", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 2-3, 1996-97, pp. 51-56, p. 54.

En las dos funciones que se representaron en la tarde y noche del domingo 26 del corriente se leyó al público la noticia oficial de estar abierta brecha en Ciudad Rodrigo: todos los concurrentes prorrumperon en vivas y aplausos; pero cuando éstos se redoblaron con no visto entusiasmo fue al oír los himnos patrióticos que enseguida de la lectura se cantaron, substituyendo oportunamente a las letras ya conocidas otras alusivas a las glorias de los sitiadores de Ciudad Rodrigo, con el siguiente estribillo que acabó de inflamar a todo el numeroso concurso.

A la guerra,
A la guerra Anglo-Hispanos,
¡Muera Napoleón!
Y vivan nuestras Cortes,
Y la Constitución¹².

En una ciudad como Cádiz era normal que prácticamente todos los sucesos y cambios que se vivieron durante los años del conflicto tuvieran su reflejo en el teatro. Un claro signo de ello lo encontramos en la introducción del himno inglés dentro de las funciones. Es seguro que, además de para agradar a la población inglesa que acudía a las representaciones, los responsables del teatro decidieran incluir esta pieza dentro de sus repertorios como símbolo del hermanamiento con la nación británica, ya que parte de su flota se encontraba protegiendo los límites marítimos de la ciudad. El propio empresario del teatro, Mariano Querol, manifestó en un escrito la necesidad de interpretar este himno en las representaciones teatrales con las siguientes palabras: “tampoco puede dejar de atender el Gobierno que tiene dentro de su plaza a la aliada nación británica, sin más diversión que la de verter su sangre por defender nuestra causa, y que la política exige tener un teatro abierto para que, en los intermedios de sus fatigas, tengan este honesto recreo y se instruyan mejor en el idioma español”¹³. La venta de la letra de este himno fue anunciada en varias ocasiones en la prensa gaditana y son muchos los ejemplares impresos que hoy en día se conservan en diversas colecciones¹⁴.

¹² *El Conciso*, 29-I-1812, p. 8.

¹³ Estas palabras se incluyen dentro de un escrito de Querol en el que el empresario declara su postura a favor de las representaciones teatrales. Emilio Cotarelo y Mori: *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de archivos, 1904, (reed. facs. con estudio preliminar y notas de José Luis Suárez García, Granada, Universidad, 1997), p. 515.

¹⁴ En la Biblioteca Nacional se han localizado varios ejemplares bajo el siguiente título: *Colección de canciones patrióticas hechas en demostración de la lealtad española en que se incluye también la de la nación inglesa titulada el God seivd de Kín*, Cádiz, Don Nicolás Gómez de Requena, s.a. 1808. También se encuentra un ejemplar en la “Colección documental del Fraile”, que recoge todos los papeles recopilados por Joaquín Carvallo Vera durante el primer tercio del siglo XIX, de cuyo catálogo se ha encargado Ana M^a Freire López y que M^a Antonia Virgili estudió prestando un especial interés a las piezas de música recogidas en estos fondos. Ana M^a Fraile: *Índice bibliográfico de la Colección documental del Fraile*, Madrid, Servicio Histórico Militar, 1983; M^a Antonia Virgili Blanquet: “La música en la Guerra de la Independencia: una nueva fuente documental para su estudio”, *RSEdeM*, XIV/1-2 (1991), pp. 51-61.

El gusto del público gaditano por las canciones e himnos patrióticos se puso de manifiesto en múltiples ocasiones. Recién abierto el teatro, el 25 de Noviembre de 1811, se publicó en *El Conciso* un artículo que, desde la voz del pueblo, demandaba la inclusión de este género patriótico-musical dentro de las funciones teatrales:

Y si el hombre se mueve según las impresiones que recibe por medio de los sentidos; cuando éstas sean más vehementes, como producidas por la presencia de los objetos ¿no experimentará más fuertes sensaciones? De aquí se infiere que el director o directores del teatro deben procurar por todos los medios hacer la más acertada elección de las piezas dramáticas que han de representarse en las actuales circunstancias. A esto añade el *Conciso* (y con él otros muchos) que no puede menos de extrañar, que desde el primer día no se haya comenzado a cantar algún himno patriótico. A nadie se le oculta el ascendiente que tenía sobre las naciones cultas de la antigüedad la música y la poesía; en nuestros días en esa Francia se ha visto llegar a producir no sólo entusiasmo sino fanatismo *el himno de los Marselleses* que se entonaba en todos los teatros de la nación antes de cada representación; y últimamente los pueblos como Madrid, Lisboa y este mismo Cádiz, en cuyos teatros se han cantado las canciones patrióticas, son testigos de las impresiones que experimentaban los espectadores. Debe pues, *por Constitución*, cantarse todos los días en todos los teatros de España é Indias alguna canción patriótica¹⁵.

Junto al patriotismo de sus letras y la exaltación del fervor nacional el público reclamaba de este tipo de repertorio una cierta espectacularidad, cosa que no es de extrañar pues si bien no es éste precisamente un género grandilocuente, el ser interpretado por grandes masas vocales ayudaba a enaltecer los sentimientos del público que recibía estas composiciones. A propósito de este tema se recibió una carta en *El Conciso* que hacía alusión a que el carácter de estas piezas quedaba mermado cuando en el teatro eran interpretadas por voces individuales. Otra de las ideas que queda reflejada en este artículo es el rasgo novedoso de estas composiciones y cómo el propio público pedía que se fueran renovando cada cierto tiempo, pues el oír la misma canción en varias ocasiones hacía disminuir el fin para el que habían sido creadas:

Teatro de Cádiz. =El *Conciso* se halló en la representación de la noche del 27 del corriente en que se cantaron dos canciones patrióticas que dieron ocasión a las siguientes observaciones.

El público las oyó con satisfacción y aplausos; pero comparando éstos con los que habían obtenido estas mismas canciones en las temporadas anteriores, era fácil notar que era mucho menor el efecto que al presente producían. Varias razones

¹⁵ *El Conciso*, 25-XI-1811, p. 2.

pueden concurrir para esta diferencia. 1ª. La de estar ya muy oídas dichas canciones, especialmente la primera; siendo bien sabido que la novedad, sobre todo este género de composiciones, es una ventaja que sólo puede compensarse con un mérito singular y generalmente celebrado de las ya conocidas; y aunque las expresadas canciones no carecen del mérito, tampoco le tienen tan relevante. 2ª. La de no estar cantadas por los mismos actores que en épocas por estar ausentes algunos, que sin agraviar a los presentes, realzaban con su expresión, y su voz el mérito de la composición que por consiguiente hacía sensación más en los oyentes.

También se advirtió que de las dos canciones, la que comienza con las palabras *A la lid* &c. hacía más efecto que la de *Españoles, la Patria oprimida*: (esto es muy compatible con no ser inferior la una composición a la otra, lo cual no tratamos de determinar.) La razón es muy obvia: en el teatro no hacen efectos las miniaturas, sino los cuadros en grande: la canción *A la lid*, se canta por todo un coro que llena el teatro, en vez de que la otra se canta por sola una voz, pues el coro no entra hasta los últimos compases; y por consiguiente hay un vacío que sólo podría llenar la voz de una Lorenza Correa, una Catalani, un Crescentini &c. que distamos tener en nuestro teatro. Por la misma razón el bello himno, *Vivir en cadenas*, que cantado al piano y en una sala es sumamente agradable, parece pequeño, y queda sin efecto en el teatro. Sería, pues de desear que estas razones, que a nadie pueden ocultarse, las tuviesen presentes los que disponen las funciones del teatro, y en general todos los que se dediquen a composiciones de este género con destino a tan vasto espacio¹⁶.

Muchas de las ideas que subyacen en los artículos que aquí se han reproducido fueron expresadas con anterioridad por el compositor Joaquín Tadeo Murguía (1759-1836) en un breve ensayo publicado en 1809¹⁷. En él Murguía habla del poder de la música como medio de avivar el espíritu de los oyentes: “Qualquiera que sepa el influjo que tiene la Música en las acciones humanas, fácilmente conocerá, que ha sido uno de los primeros móviles de las empresas grandes, y de las extraordinarias acciones de los mortales en todas las edades y baxo qualesquiera clase de gobiernos”¹⁸; y al tiempo alentaba a los músicos españoles a ponerse al servicio de la nación volcándose en la composición de obras de carácter patriótico: “Españoles, músicos, sacudid ese letargo, salid de ese fango de inacción en que yacéis. No queráis sepultaros en un olvido ignominioso, sin que os quepa alguna parte en la santa y feliz revolución con que nuestro Pueblo generoso y esforzado trata de poner los primeros fundamentos de su grandeza y de su futura libertad”¹⁹.

¹⁶ *El Conciso*, 29-XI-1811, pp. 1-2.

¹⁷ El opúsculo de Murguía titulado *La música considerada como uno de los medios más eficaces para excitar el patriotismo y el valor* fue publicado en edición facsímil por Lothar Siemens en el siguiente artículo: “Joaquín Tadeo de Murguía, propulsor de la música patriótica durante la invasión napoleónica”, *RSEdeM*, 5/1 (1982), pp. 163-185.

¹⁸ *Ibidem*, p. 169.

¹⁹ *Ibidem*, p. 178.

La tipología del repertorio patriótico no se limitó a las canciones, himnos y marchas, sino que abarcó otros géneros del teatro musical como las llamadas “piezas de música”, que generalmente eran sainetes acompañados de partes de cantado, los melodramas y monólogos.

Hacia finales de la temporada 1808-09 comienzan a aparecer piezas de música alusivas a los acontecimientos militares y políticos de ese año, como es el caso de *El recuerdo feliz* o *Juego de las provincias* que se presentó como “pieza de música nueva” el día 28 de enero de 1809²⁰. Realmente se trataba de un sainete de Julián de Parga que incluía canciones patrióticas en verso. En él aparecen representadas las provincias españolas, cada una de ellas caracterizadas con su traje regional, lamentándose de su triste situación ante una Inglaterra que le ofrece su apoyo. En Madrid, donde se estrenó en octubre de 1808, gozó de una gran acogida por parte del público, asimismo sucedió en Cádiz donde la pieza se llevó a escena en siete ocasiones²¹. Otra prueba del gran éxito de este sainete es el considerable número de impresiones de las que fue objeto y de las cuales se conservan varios ejemplares en la Biblioteca Nacional²². El último día que se representó en Cádiz esta pieza se acompañó de canciones nuevas, tal y como dice el siguiente anuncio de la función del día 14 de febrero: “Además de las canciones patrióticas de la pieza en un acto, se cantará una nueva de la ópera *El saqueo* ó *Los franceses en España*, música de Don Manuel Corral, profesor de los teatros de la Corte...”²³. Pocos días después de su estreno en el teatro se puso a la venta dicha canción, según se anunciaba en las páginas del *Diario Mercantil*: “Venta: Lo está la Canción patriótica de la Ópera del *Saqueo*, ó *Los Franceses en España*, que se cantó antes de ayer 14 en el Teatro de esta Ciudad. Se halla grabada para el Forte-piano en la Oficina de este Periódico y en el Almacén de música calle de San Francisco frente al café de Cosi”²⁴.

²⁰ *Diario mercantil de Cádiz*, 28-I-1809, p. 112.

²¹ En Cádiz llegó a representarse cuatro días seguidos, del 28 al 31 de enero, y en Madrid se mantuvo durante diez días consecutivos en la cartelera, entre el 14 y el 24 de octubre de 1808, lo cual pone de manifiesto que la pieza se había convertido en el principal atrayente del público a las funciones teatrales de aquellos días. M^a Mercedes Romero Peña: *El teatro en Madrid a principios del siglo XIX (1800-1814), en especial el teatro de la Guerra de la Independencia*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 2006, p. 642. El texto completo de esta tesis doctoral puede consultarse a través de la Biblioteca Digital Complutense: <http://www.ucm.es/BUCM/tesis/fll/ucm-t%2029436.pdf>.

²² La segunda parte de este sainete se imprimió en Cádiz aunque nunca fue representado. *El juego de las provincias de España*, segunda parte, Cádiz, Imprenta de la Viuda de Don Manuel Comes, s. a., 1808. BN. (R/60163).

²³ *Diario mercantil de Cádiz*, 14-II-1809, p. 180.

²⁴ *Diario mercantil de Cádiz*, 16-II-1809, p. 188.

Otros géneros musicales que adoptaron temáticas patrióticas fueron el melodrama y el monólogo. El 25 de julio de 1808 se representó en el teatro de Cádiz un melodrama para celebrar “la victoria conseguida por las armas españolas en Andalucía”²⁵. Para tal ocasión el teatro estuvo iluminado y la función se completó con el canto de la *Marcha Nacional Española*. El 7 de febrero de 1809 se estrenó en Cádiz *El regocijo militar en los campos de Bailén*, cuyo título hacía alusión a la primera victoria de las tropas españolas contra Napoleón²⁶. El 19 de marzo de 1812, dentro de las funciones de Cuaresma, Agustina Torres interpretó en el teatro gaditano el monólogo con intermedios de música titulado *La patria* que fue acompañado del *Himno en loor de la Constitución*, el oratorio sacro *Las profecías de Daniel*, una obertura patriótica arreglo de Don Benito Pérez y la danza alegórica *El templo de la fama*²⁷. Este monólogo volvería a ser representado los días 7 y 8 de junio de 1812²⁸. El 3 de mayo de 1814 en una función celebrada por la “libertad española”, la actriz Ramona García interpretó un monólogo alusivo acompañado de canciones alegóricas cuyo texto completo fue publicado al siguiente día en el *Redactor General*²⁹.

En 1809 se publicó en Cádiz *El héroe zaragozano*, soliloquio compuesto por José Rendón Maldonado en honor al general Palafox³⁰. En junio de 1812 se anunció en la sección “Impresos” del *Redactor General* el solilo-

²⁵ *Diario mercantil de Cádiz*, 25-VII-1808, p. 826. En la “Colección del Fraile”, se conservan dos ejemplares de esta obra: *Melo-drama en un acto, que en celebridad de la victoria conseguida por las armas españolas en la Andalucía se representó en el teatro de esta M. N. y M. L. Ciudad de Cádiz, el día 25 de Julio de 1808*. En Málaga, por Francisco Martínez de Aguilar obra que fue impresa en Málaga por la imprenta de Francisco Martínez de Aguilar. A. M^a Freire López: *Índice bibliográfico...*, pp. 9 y 12, (vol. 23, doc. 77 y vol. 25, doc. 106).

²⁶ En Madrid se representó los días 11-13 de octubre en el Teatro de la Cruz. Desconocemos el autor aunque existe un recibo firmado por Enciso Castrillón en el que declara haber “refundido” dicha obra. M^a M. Romero Peña: *El teatro en Madrid...*, p. 668.

²⁷ *Diario mercantil de Cádiz*, 19-III-1812, p. 324. Al día siguiente se publicó en *El Conciso* un artículo en referencia a dicha función: “El teatro en esta noche presentó el cuadro más interesante que en su género habrán visto los hombres. Toda alusión a Constitución, a patria, a unión con los aliados, para la destrucción del bárbaro opresor... fue oída generalmente con la más viva conmoción, y aplaudida con el más exaltado entusiasmo, más fácil de sentir que de pintar. ¡Qué presentará, no ya el cuitado Botellas, sino su hermano el prototipo de los farsantes en su gran teatro de la Academia Imperial, que es comparable a tal espectáculo!... ¿Qué? las compradas palmadas de los *rampantes* ministriles de policía repartidos por todos los ángulos del teatro con este objeto, y con el de espíar a los espectadores, bien distantes de contribuir a sus aplausos”. *El Conciso*, 20-III-1812, p. 5.

²⁸ *El Redactor General*, 7-VI-1812, p. 1410; 8-VI-1812, p. 1414.

²⁹ El cartel de dicha función aparece transcrito íntegramente en Pedro Riaño de la Iglesia: *La imprenta en la Isla gaditana durante la Guerra de la Independencia*, José Manuel Fernández Tirado y Alberto Gil Novales (eds.), Madrid, Ediciones del Orto, 2004, Vol. III, p. 1725.

³⁰ *El héroe Zaragozano*, honor de España, terror de Francia, y asombro de la Europa, Palafox. Soliloquio Unipersonal en metro endecasílabo castellano: Compuesto por Don Josef Rendón Maldonado. En Cádiz, en la oficina de D. Nicolás Gómez de Requena, 1809. A. M^a Freire López: *Índice bibliográfico...*, p. 18, (vol. 87, doc. 355).

quiu con intermedios de música titulado *Agitaciones de Soult en el sitio de Cádiz* cuyo autor se esconde bajo las iniciales J. S. B. y F.: “Se burla de los insensatos proyectos de este mariscal, pintado su rabia por el ningún fruto de las grandas que arroja contra Cádiz para testimonio de su importancia. Está en verso”³¹. En mayo de 1813 se anunció otro soliloquio del mismo autor en el *Redactor General* titulado *Napoleón agitado*:

Supónsele a este tirano en la mayor consternación por sus reveses en Rusia, de los cuales se vaticina a sí propio mil desastres y su ruina. Para muestra podrán servir estos cuatro renglones.

Pretendí de Rusia hacerme dueño
Y doscientos mil hombres he perdido:
La Prusia, la Baviera y la Westfalia
Me temo que se ligen con Francisco &c³².

Otra práctica bastante común en el teatro de aquellos años fue la de incluir piezas de música patriótica en obras teatrales, generalmente de un solo acto. Este es el caso de *La Constitución vindicada* de Francisco de Paula Martí, que se representó en Cádiz los días 1 al 3 de octubre de 1813 y que fue anunciada en los siguientes términos: “pieza nueva en un acto adornada con un jeroglífico, marchas y un bailecito nuevo”³³.

Además de los géneros musicales hasta el momento señalados hubo otros que también se acercaron, aunque de manera eventual, a la temática patriótica. Este es el caso de la ópera *Las cuatro columnas del trono de Fernando VII*, estrenada en Cádiz el 30 de mayo de 1809 para celebrar la onomástica del monarca en una función en la que fue presentada como “ópera nueva seria alegórica”³⁴. Esta ópera, con texto de Félix Enciso Castrillón, es un claro ejemplo de cómo el teatro musical asumió temáticas propias de los tiempos, algo que ya venía haciendo el teatro breve pero que no era tan común en este género. Es por tanto éste un caso especial al que dedicaremos alguna atención.

³¹ *El Redactor General*, 20-VI-1812, p. 1459. También *El Conciso* da cuenta de dicha publicación, *El Conciso*, 21-VI-1812, p. 7. En la Biblioteca Nacional se encuentran dos ejemplares de esta obra. *Agitaciones del Mariscal Soult en el sitio de Cádiz* o sea Soliloquio con intermedios de música alegórica, 1811. BN. (R/60208).

³² *El Redactor General* (suplemento), 21-V-1813, p. 2851.

³³ *El Redactor General*, 1-X-1813, p. 3432.

³⁴ *Diario mercantil de Cádiz*, 30-V-1809, p. 702. El texto de la obra fue impreso en Cádiz: *Las Cuatro columnas del trono español*. Opereta alegórica, por D. F. E. Castrillón (...) se cantó en el teatro de la ciudad de Cádiz el día 30 de Mayo de 1809. En Cádiz. Por Don Nicolás Gómez de Requena, Impresor del Gobierno. Se ha localizado un ejemplar de esta ópera en la “Colección documental de Fraile”, A. M^a Freire López: *Índice bibliográfico...*, p. 9, (vol. 23, doc. 82). También se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional, BN. (VE/1202/13).

La obra, que es una alegoría al exilio de Fernando VII en Bayona, presenta un argumento que gira en torno a la temática patriótica de defensa del territorio español contra la invasión francesa y de ensalzamiento de la figura del monarca desterrado. Su fin es por tanto claramente propagandístico y para cumplir con él el autor presenta una obra cargada de un simbolismo que ya se encuentra en su propio título. Las “cuatro columnas” a las que se hace referencia son en realidad los cuatro continentes en los que España tenía posesiones, los cuales aparecerán como personajes dentro de la obra junto con otros como Hernán Cortés y Hércules. Otro rasgo muy característico de esta obra es su espectacularidad en lo que a puesta en escena se refiere, con unos decorados que llegaron a simular desde una selva a un paisaje americano. Asimismo abundan en la obra los efectos escénicos que la acercan de alguna manera a un teatro de magia más que a un teatro neoclásico.

En lo musical se suceden una gran variedad de arias, dúos, rondós y quintetos así como de grandes coros los cuales cargados también de un gran simbolismo, se diferencian entre coros de europeos, americanos, asiáticos y africanos. La obra finaliza con una marcha nacional, recurso que sin duda buscaba la participación del público y la agitación del ánimo de éste.

En palabras de Riaño de la Iglesia, “Respira esta opereta el mayor patriotismo y la adhesión más entusiasta al rey Fernando VII”³⁵. El mismo autor, que dice poseer dicha obra en su colección personal, reprodujo los versos del coro final de la ópera:

¡Oh patria! no llores
que aún eres feliz
pues tienes soldados
que mueran por ti.
Tres fuertes guerreros
sabrán preferir
la muerte gloriosa
al yugo servil.
Coronas, laureles,
aplausos sin fin
al hombre que sabe
vencer o morir³⁶.

³⁵ P. Riaño de la Iglesia: *La imprenta en la Isla...*, Vol. I, p. 305.

³⁶ *Ibidem*.

Esta opereta se representó en Cádiz durante tres días consecutivos, del 30 de mayo al 1 de junio de 1809 y no consta que fuera interpretada en ninguna otra ciudad española. Este hecho no es de extrañar si pensamos que en Sevilla, ciudad vecina, para el periodo comprendido entre 1808-1810 el teatro fue objeto del más duro rechazo por parte de las autoridades y que para los años siguientes la ciudad estuvo ocupada por los franceses, lo cual no dejaba lugar a la interpretación de una ópera de claro contenido anti-francés³⁷. Situación similar es la que vivía Madrid donde se encontraba establecida la corte de José I. La única ciudad en la que hemos encontrado alguna referencia de esta ópera ha sido en Málaga; el 25 de septiembre de 1809 se anunció en la prensa local pero no nos consta si fue representada en el teatro de aquella ciudad³⁸.

Durante este periodo (1808-1814), el repertorio patriótico pasó por varias etapas y aunque estuvo presente en todas las temporadas no siempre gozó de la misma importancia. En la temporada 1808-09 se han contabilizado un total de once funciones en que se representara este tipo de repertorio y para las siguientes temporadas es como sigue: dieciséis en la temporada 1809-10, siete en 1811-12, dieciséis en 1812-13 y veintiuna en 1813-14. Incluso finalizada la contienda se siguieron interpretando e imprimiendo en Cádiz piezas de carácter patriótico, como es el caso de la siguiente “cantata” que aparece anunciada en la prensa local con motivo de la celebración del aniversario de la Constitución:

El mejor don de la sabiduría o día grande de la nación española. Cantata para celebrar en Cádiz el día 19 de marzo del año 1814, aniversario de la publicación de la Constitución política de la monarquía; por Don Francisco de Laiglesia y Darrac, músico de S. M. el rey de Cerdeña.-Su argumento es el siguiente: La Europa, en el último estado de nulidad y abatimiento, aparece en Cádiz, única ciudad que no ha podido avasallar Napoleón. Siguen la multitud de viudas y huérfanos; tristes resultados de las continuas guerras de aquel tirano. La España consuela a la Europa, infúndele esperanzas de mejor suerte; y el genio de Cádiz corroborando estas ideas, insiste en no dejar las armas hasta castigar al autor de tantos desastres.-El monstruo del despotismo, auxiliado de las furias de la hipocresía y fanatismo, se propone encender entre los españoles el fuego de la discordia, infundirles la ambición y sed de mando y avasallarlos de este modo a su hijo predilecto Napoleón. El genio de la victoria recuerda a los españoles sus triunfos; y el genio de Cádiz que todo lo deben esperar del cielo y su lealtad.-El despotismo quiere levantar cabeza; pero al presentarse la sabiduría con el libro de la Constitución en la mano, caen aquel monstruo y

³⁷ La actividad musical y teatral sevillana durante la ocupación francesa ha sido trabajada por Antonio Álvarez Cañibano: “La música civil y el ballet en Sevilla durante la ocupación napoleónica”, *RSEdeM*, XVI/6 (1993), pp. 3640-3655.

³⁸ María José de la Torre Molina: *La música en Málaga durante la era napoleónica (1808-1814)*, Málaga, Universidad de Málaga, 2003, Apéndice 4 (Cd. rom), p. 425.

las furias derrocadas al suelo. La sabiduría asegura a la Europa su próxima libertad; y recomendando el código sagrado a la España, le promete que su rey reinará en los corazones, que la nación será dichosa, y que la virtud y mérito prosperarán, escudados contra el vicio, y a la sombra de las saludables reformas³⁹.

Aunque hasta el momento hayamos hecho referencia al Principal de Cádiz como único espacio teatral, no debemos olvidar el establecimiento de un nuevo teatro en la ciudad en el año 1812, cuyos trámites de apertura venían fraguándose desde el año anterior. Se trataba del Teatro de San Fernando cuyo local estaba situado junto al campo del “Juego del Balón”. De hecho el teatro adquirió de forma popular el nombre de “Teatro del Balón”.

El lugar elegido para su emplazamiento no era realmente muy apropiado por no encontrarse muy céntrico. Sin embargo esta ubicación le otorgaba una gran ventaja, pues se hallaba lejos de la amenaza de bombardeos y por otra parte el público, refugiado en su mayoría en los barrios periféricos de la ciudad, podía así seguir disfrutando de las representaciones. En sus principios se trató de un local de madera cuyas condiciones no debían ser las más adecuadas. Alcalá Galiano en sus memorias nos dejó la siguiente descripción del recinto: “un edificio mezquinísimo y de mal gusto, sólo propio para aquellos días, pero que hoy está en pie y sirve a su destino, no sin descrédito a la culta Cádiz”⁴⁰. El Teatro de San Fernando se inauguró el día 26 de agosto de 1812. La fecha de apertura de este teatro no fue casual sino que respondió, casi con total seguridad, a la buena visión de su empresario que decidió abrir en los días de verano en los que el Teatro Principal estaba cerrado, asegurándose la no competencia con el otro recinto y pudiendo así contratar a algunos miembros de la compañía de aquel teatro⁴¹.

Al igual que el Principal el nuevo teatro ofreció dentro de sus funciones algunas piezas del repertorio patriótico como canciones y marchas nacionales. Una vez se reanudó la temporada en el Teatro Principal este local se dedicó a ofrecer al público otra clase de entretenimiento de tipo más visual, como espectáculos de juegos de manos y fuegos pírnicos. De esta manera el Principal siguió ostentando su papel como primer teatro de la ciudad.

³⁹ *El Redactor General*, 19-III-1814, p. 2.

⁴⁰ Antonio Alcalá Galiano: *Recuerdos de un anciano*, (Selección y prólogo de Julián Marías), Buenos Aires, Espasa Calpe, 1951, p. 118.

⁴¹ En los meses de verano era práctica habitual cerrar los teatros a causa del calor. Según un artículo publicado en el *Diario mercantil*, el Teatro Principal se cerró el día 15 de julio. *Diario mercantil de Cádiz*, 5-VII-1812, p. 17.

El espacio teatral no fue único testigo de cantos patrióticos y marchas nacionales ya que en muchas ocasiones estas piezas trascendieron este ámbito para pasar a ser interpretadas de manera espontánea por los gaditanos en cualquier tipo de celebración. El 31 de julio de 1812 se organizó una “sere-nata” en un tablado al aire libre en honor del embajador inglés por la victoria conseguida por Wellington en Salamanca. Dicha velada se financió con suscripciones con las que se pudo contratar una orquesta compuesta por veinticinco músicos, dos bandas de música militar y “varios músicos de voz”⁴².

En la época estival era costumbre en Cádiz celebrar veladas nocturnas en la zona cercana al “Juego del Balón” en las cuales se ofrecía todo tipo de entretenimientos y en las que la música estaba muy presente⁴³. Generalmente las bandas militares salían en estos días a la calle para dar conciertos en los que llegaron a participar algunos miembros de la compañía del teatro. Con ocasión de estas fiestas veraniegas se interpretaron canciones y marchas nacionales de las que era partícipe todo el pueblo. Gracias a la prensa local tenemos noticia de las veladas celebradas en el verano de 1812:

Con efecto se verificó en la noche del 12 la función que anunciamos: el público disfrutó de algunas horas de diversión en el campo del Balón e inmediaciones. En un costado del cuartel de S. Fernando había una larga y cómoda galería, adornada con sencillez, en donde estaban dos músicas militares y una gran orquesta en medio [...]. El inmenso gentío, el júbilo, de que todos estaban poseídos, la multitud de tiendas, el total de la iluminación, el cántico de himnos patrióticos, las músicas militares, y hasta la temperatura de la atmósfera, todo convidaba al regocijo [...]. Continuó la diversión y el baile popular en la misma plaza hasta la madrugada del 13, variando las músicas, multitud de marchas &c. entonando la compañía de cómicos diferentes himnos patrióticos y otras canciones; entre éstas fueron improvisadas (por un cómico) y cantadas las siguientes:

Con las bombas que envía	Aunque <i>Pepe</i> en el árbol
El farsante Sout,	Sea tontera,
Hacen las Gaditanas,	Acá lo que sentimos
Toquillas de Tul.	No sea de veras.
Cuando <i>Pepe</i> Botellas	El Gran Sout y Botellas
Está borracho,	En Almería,
Dice a los españoles:	Se van a poner tienda

⁴² El total de los gastos producidos por esta celebración fueron publicados en la prensa. *El Conci-so*, 15-VIII-1812, p. 6.

⁴³ Junto con las inmediaciones del “Juego del Balón” otro de los lugares predilectos destinados a las celebraciones civiles fue la zona cercana al cuartel de San Fernando, donde se habitó un tablado a tal efecto. Sobre éstas y otras diversiones que tuvieron lugar en la ciudad durante este periodo, véase R. Solís: *El Cádiz de las Cortes...*, pp. 410-411.

“Estar gabacho”.	Se alojería.
Cuando vino a Chiclana	El Gran Pepe Botellas
El farsante Sould,	Dice a los suyos
Para el botín de Cádiz	“Vámonos a la Francia
Trajo un gran baúl.	Que esto estar duro!
El gran Pepe Botellas	“Al ver un chusco a Pepe
Puesto en el árbol,	Mil vueltas dando,
Ha bailado esta noche	Dijo: desde ahora sea
Un buen fandango.	Pepe Volado”

No es posible dar una idea de la rechifla, befa y mofa que el público mostraba en su algaraza a cada una de estas coplillas, y el deseo que manifestaba de oír más y más por este estilo. La Sra. Illot sabe dar con el semblante y ademán tal fuerza y expresión a este género de canción, que los espectadores no pueden menos de acompañarla en la pública gabacha y el autómatas que llaman REY. Mucho menos es para pintarse el gozo, vivas y aplausos hasta con pañuelos y sombreros enarbolados, que por mucho tiempo continuaron al oír la siguiente:

Que vivan los Ingleses!
Viva Fernando!
Que viva el Lord WELLINGTON!
Por muchos años.

Hasta las 4 de la mañana duró esta diversión, a la cual queda el pueblo arre-gostado, y espera en estas próximas noches otras veladas y una feria patriótica para dar desahogo a su júbilo por los triunfos de las armas aliadas⁴⁴.

En la noche del 22 de agosto tuvo lugar otra celebración popular, esta vez promovida y financiada por los madrileños que se encontraban en la ciudad. En ella de nuevo tomaron parte algunos miembros de la compañía del teatro interpretando varias letrillas patrióticas:

La noche del día de ayer no podía ser menos de ser tan alegre como lo había sido todo el día. Con efecto, en la plaza del Balón (centro de la feria y veladas concedidas en obsequio del célebre caudillo inglés) hubo gran iluminación (y casi la misma fiesta que el 12) costeada por los madrileños. Algunas señoras y caballeros aficionados cantaron himnos patrióticos y otras canciones con general aplauso: la compañía de cómicos se esmeró después en agradar al público entonando himnos y repitiendo, a petición suya, aquellas canciones picantes, de estilo francés por cierto, que en París llaman *Vaudeville*, y ya son aquí las más celebradas [...].

Las coplillas en honor de Jorge III, de Fernando, del lord Wellington &c. eran acompañadas de repetidos vivas &c. Entre la multitud que se cantaron, presentamos algunas como muestra.

⁴⁴ *El Conciso*, 14-VIII-1812, pp. 4-6.

De cuanto va perdiendo	La casaca encarnada
El Rey Botellas	De los ingleses
Nada le es más sensible	Hacen muchas cosquillas
Que Valdepeñas.	A los franceses.
Ya todos los traidores	El mayor sentimiento
Que hay en España	Del Rey Pepino
Piden su pasaporte	Es, si cae prisionero,
Para irse a Francia.	No beber vino.
Dicen que Bonaparte	Lo que a Soult sobre todo
Toca ya el violón	Le desespera
Desde que Lord en julio	Es que le pongan fuego
Derrotó a Marmont.	Por la trasera.
Con la carne francesa	Los indignos gabachos
que van matando	Del Trocadero
Se ha de poner el puerco	Pueden irse a la Eme
A 5 cuartos.	Con sus morteros.
Quien quiera ser amigo	<i>Viva el pueblo de Cádiz</i>
De Napoleón	<i>Y el embajador!</i>
Que le lleve memorias	<i>Vivan los madrileños</i>
Del lord Wellington	<i>Y el lord WELLINGTON!</i> ⁴⁵

Estos testimonios escritos son reflejo del ambiente que se vivía en Cádiz cuyas gentes, a pesar de las miserias de la guerra, seguían manteniendo un ánimo que les permitía salir a la calle a celebrar las victorias de los aliados frente al invasor francés. La música fue para los gaditanos una de sus principales válvulas de escape así como el medio a través del cual manifestaron su más hondo sentimiento nacional y patriótico.

Prensa e impresos: dos fuentes fundamentales para la recuperación del repertorio patriótico

Tradicionalmente el repertorio patriótico ha sido infravalorado; su carácter efímero y su desigual valor artístico han sido algunas de las razones para dicho tratamiento. Sin embargo, y al margen de su mayor o menor calidad artística, se trata de un episodio ineludible dentro de la historia de nuestra música. Gran parte de la importancia de este repertorio reside en que es producto de la manifestación de un sentimiento patriótico común, lo cual

⁴⁵ *El Conciso*, 23-VIII-1812, pp. 7-8.

le otorga un valor intrínseco que no podemos obviar y que aún no ha sido objeto de un estudio en profundidad⁴⁶.

Otra de las razones por las cuales se ha producido esta minimización la podemos encontrar en lo heterogéneo de estas producciones. Aunque en gran parte de los casos se trató de un repertorio emanado del propio pueblo, hay también un núcleo considerable de piezas en las cuales participaron poetas de gran altura como Juan Bautista Arriaza (1770-1837) y músicos de la talla de Fernando Sor (1878-1839)⁴⁷. En este sentido Emilio Casares establece una clara clasificación dentro de las canciones e himnos: aquéllas que fueron fruto del propio pueblo que generalmente adaptaban nuevas letras a canciones ya conocidas, otras en las que primó un claro sentido artístico en las cuales colaboraron músicos y poetas de cierta entidad, y finalmente los himnos para banda u orquesta caracterizados por un estilo más marcial y que perdurarían hasta la época del Trienio Liberal (1820-1823)⁴⁸.

El caso concreto de Cádiz, ciudad que se convirtió en uno de los mayores focos de producción del repertorio patriótico, es un claro ejemplo de esta doble vertiente. Si bien un volumen importante de las canciones y letras que circularon en aquellos días fueron fruto de la inspiración de los propios gaditanos, hubo otras piezas en cuya composición colaboraron músi-

⁴⁶ A pesar de que existe una bibliografía bastante extensa en torno al estudio de la música en España durante la Guerra de la Independencia, estamos aún a la espera de un trabajo que aborde de manera definitiva este tema. Además de las obras citadas a lo largo de este artículo hay otras que vienen a completar dichas aportaciones y que cito a continuación: Luis Villalba Muñoz: “La música y los músicos de la Independencia”, *La Ciudad de Dios*, año 28, vol. 76/1-2 (1908), pp. 125-180; Luis Robledo Estaire: “La música en la Corte de José I”, *Anuario Musical*, 48 (1991), pp. 296-243; Pilar Alén: “Datos para una historia social de la música: la Guerra de la Independencia y su incidencia en la Capilla de Música de la Catedral de Santiago”, *RSEdeM*, XIV/1-2 (1991), pp. 501-509; M^º José Corredor Álvarez: “La música en el Cádiz de las Cortes”, *El siglo XIX... y la burguesía también se divierte*, Actas del I Congreso de Historia crítica del teatro de comedias, A. Pérez-Bustamante, A. Romero Ferrer, M. Cantos Casenave (eds.), El Puerto de Santa María, Fundación Muñoz Seca, 1995; María Gembero Ustárroz: “Relaciones musicales entre franceses y españoles durante la Guerra de la Independencia (1808-1814): el caso de Pamplona”, *RSEdeM*, XX/I (1997), pp. 451-466; de la misma autora: “La música en España e Hispanoamérica durante la ocupación napoleónica (1808-1814)”, *Cortes y revolución en el primer liberalismo español. Actas de las Sextas Jornadas sobre la Batalla de Bailén y la España Contemporánea*, F. Acosta (coord.), Jaén, Universidad de Jaén, 2006, pp. 171-231; Antonio Mena Calvo: “La música militar de la Guerra de la Independencia”, en *La Guerra de la Independencia, (1808-1814): el pueblo español, su ejército y sus aliados frente a la ocupación napoleónica*, Madrid, Ministerio de Defensa, 2007, pp. 401-415; Emilio Casares Rodicio: “La música en torno a la Guerra de la Independencia. El teatro lírico en el Madrid napoleónico (1808-1813)”, *El nacimiento de la España Contemporánea*. Congreso Internacional de la Guerra de la Independencia. Emilio de Diego (dir.), Madrid, Actas S. L., 2008.

⁴⁷ Sobre la faceta de este músico y guitarrista como compositor de canciones patrióticas véase Emilio Olcina: “Fernando Sor como demócrata revolucionario: trasfondo político de sus canciones patrióticas”, *Estudios sobre Fernando Sor. Sor studies*, L. Gásson (ed.), Madrid, ICCMU, 2003, pp. 73-80.

⁴⁸ E. Casares: “La música en torno...”, pp. 410-412.

cos vinculados a la catedral de la ciudad como Nicolás Díaz Zabala y Ramón Bonrostro⁴⁹.

Otro de los problemas que encontramos a la hora de otorgar a este repertorio su verdadera importancia y valor artístico es que, en la mayoría de los casos, la música de estas canciones no se ha conservado. En contraposición sí contamos con un *corpus* importante de anuncios, folletos y noticias gracias al cual han llegado hasta nosotros muchos de sus textos y que constituyen una herramienta fundamental para el conocimiento y la recuperación de la creación poética y musical de aquellos años. A través de la consulta de estas fuentes podemos establecer conclusiones acerca de la verdadera importancia y repercusión de estas músicas, conocer a los principales compositores y poetas involucrados en ellas o valorar toda la industria que se generó en torno al consumo de este tipo de piezas por parte de la población gaditana.

En este punto no debemos pasar por alto los testimonios de aquéllos que vivieron en primera persona la época que nos ocupa como son los de José M^a León y Domínguez, Antonio Alcalá Galiano o Ramón de Mesonero Romanos⁵⁰. Dichas aportaciones suponen a su vez un importante fondo de letras y poemas que los propios autores reprodujeron en sus obras.

Con el fin de contribuir a la recuperación del repertorio patriótico y ampliar el conocimiento de la actividad musical generada en Cádiz en este periodo, se ha elaborado un anexo que acompaña a este artículo en el

⁴⁹ No podemos señalar con exactitud la fecha en que Nicolás Díaz Zabala ingresó como organista en la catedral de Cádiz; sin embargo y a la luz de las actas consultadas en el Archivo de la Catedral gaditana sabemos que ejerció este cargo al menos hasta 1830. En la Biblioteca Nacional se encuentran dos obras suyas para forte piano pertenecientes al repertorio patriótico: *Marcha nacional*. Letra del ciudadano D. Antonio Alcalá Galiano y música del ciudadano D. Nicolás Díaz y Zavala, profesor filarmónico organista de la S^{ta} Iglesia Catedral de Cádiz, Individuo Voluntario del Cuerpo Militar Patriótico de la Milicia Nacional de la Provincia y Plaza de Cádiz. BN. (MC/5307/52) y *De la gloria guerreros*. Letra de D. Antonio Alcalá Galiano. BN. (MC/5307/36). Ramón Bonrostro ingresó en la catedral como tenor bajete en el año 1796 y su presencia en esta institución se encuentra documentada hasta el año 1821. Las piezas patrióticas de Bonrostro aparecieron con frecuencia anunciadas en la prensa local. También en la Biblioteca Nacional se ha localizado una de sus obras: *II canción guerrera, El clamor de la patria* / [esta canción fue compuesta su letra por D. N. Rizzi; y la música por D. P. Buen-Rojo, músico de la catedral de Cádiz]. BN. (R/62523/2). La referencia a este compositor en Marcelino Díez Martínez: *La música en Cádiz: la catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2004, Vol. III (Cd. rom), pp. 5-6.

⁵⁰ José María León y Domínguez dedica un capítulo de su obra a la literatura patriótica generada en Cádiz durante la Guerra de la Independencia y en él reproduce algunas letras de los poemas y coplas más populares entre los gaditanos. José María León y Domínguez: *Recuerdos gaditanos*, Cádiz, Tipología de Cabello y Lozón, 1897, pp. 125-144. Alcalá Galiano retrata el ambiente vivido en Cádiz durante los meses del sitio incluyendo algunas de las canciones que se escuchaban por las calles de la ciudad. A. Alcalá Galiano: *Recuerdos...*, pp. 101-121. La obra de Mesonero Romanos, aunque centrada en Madrid, recoge en su primer volumen muchas de las letras que se cantaban en la capital y que en algunos casos fueron creadas en Cádiz. Ramón de Mesonero Romanos: *Memorias de un setentón*, Madrid, Ediciones La librería, 1995.

cual se presenta una selección de anuncios, letras y folletos fundamentalmente extraídos de la prensa publicada en la ciudad durante los años del conflicto.

El primer apartado de este anexo recoge gran parte de los anuncios relacionados con la venta de música y letrillas y de ellos cabe destacar que un número importante fueron publicados durante los meses que el teatro estuvo clausurado. La necesidad de expresión del sentimiento patriótico a través de la música no sólo se llevó a cabo en el ámbito teatral o en celebraciones multitudinarias. Un núcleo significativo de estos anuncios se destinaron a la venta de partituras para piano o guitarra, lo cual denota que el consumo de estas piezas también tuvo lugar en ambientes más reducidos, incluso domésticos, siendo probable que se interpretaran en tertulias o reuniones tan del gusto de los gaditanos.

Aunque la transmisión oral fue el medio habitual para el aprendizaje de este repertorio, bien es cierto que durante la Guerra de la Independencia la prensa se constituyó en vehículo idóneo para la circulación de estas canciones. Prueba de ello es la importante cantidad de textos que se publicaron en las hojas de prensa, frecuentemente al día siguiente de su interpretación en el teatro. Este hecho sin duda responde al interés del público por aprenderlas y por estar al día de las últimas novedades de la contienda que solían narrarse en estas composiciones. Ciertamente el volumen de letras que aparecen en la prensa gaditana es muy considerable, por esta razón la selección que se presenta en el segundo apartado tiene como principal objetivo no reiterar aquéllas que aparecen en otras publicaciones.

Como adelantamos, otra de las fuentes para el estudio y recuperación de los textos patrióticos puestos en música fueron los impresos de la época. A ellos se ha dedicado el tercer apartado de este anexo en el que damos cuenta de todos aquéllos que han sido localizados a través de la consulta del catálogo de Pedro Riaño de la Iglesia que realizó una encomiable labor de compilación de libros y folletos publicados en Cádiz entre 1808-1814⁵¹.

La intensa actividad musical que, aunque provocada por terribles acontecimientos bélicos, tuvo lugar en este periodo dio lugar a un género nacional procedente de muchas y variadas fuentes. Su carácter en muchos casos popular fue el que consiguió que estas músicas se convirtieran en toda una seña de identidad y una vía de trasmisión de sentimientos patrióticos. Las canciones e himnos patrióticos no murieron con el final de la Guerra sino que estuvieron presentes durante todo el primer tercio del siglo XIX influyendo muchos de sus elementos en el nacimiento de otros géneros líricos.

⁵¹ P. Riaño de la Iglesia: *La imprenta en la Isla...*

Anexo

A) Anuncios relacionados con la venta de música⁵²

DMCA, 25-VII-1808, p. 826

Canción contra Bonaparte o marcha coreada, que se cantó en este Teatro: se hallará en la Imprenta y Librería de Don Manuel Santiago Quintana, calle de San Francisco frente la Iglesia del Rosario, medio real.

DMCA, 22-VIII-1808, p. 938

Himno nacional a la entrada de los ejércitos nacionales en Madrid, por Don Juan Bautista Arriaza. Se encontrarán en la imprenta de este periódico.

DMCA, 29-VIII-1808, p. 966

En la imprenta de este periódico se hallarán los siguientes [...]: Canción cantada en el Teatro de esta Ciudad la noche del 23 del que rige a la entrada de José Napoleón en Madrid.

DMCA, 16-VI-1809, p. 770

Venta. Lo está la colección de todas las canciones patrióticas hechas en demostración de la lealtad española en que se incluye también la de la nación inglesa: *El God seivd de Kin*. Se hallará en la oficina de la imprenta de este periódico.

DMCA, 4-X-1809, p. 4

Venta: *Papel*. Los Cantos del Trovador. Estrofas cantadas a nuestro amado e inocente Soberano Fernando VII, en su escandalosa prisión: También se hallará la música de ellos para piano y guitarra en la oficina de este Periódico⁵³.

DMCA, 14-X-1809, p. 4

Aviso.-En la imprenta de este periódico se halla de venta la canción guerrera del *Soldado español en el campo de batalla*, por Don Francisco de Layglesia y Darrac, caballero de la orden de Carlos III, y puesta en música para piano por D. J. C. Asencio.

DMCA, 22-XII-1809, p. 4

Aviso: En la imprenta de este periódico se hallará de venta el Auto de Buen Gobierno del Excmo. Sr. Francisco Xavier Venegas; y la Colección de las canciones Patrióticas, con su correspondiente música.

⁵² Los periódicos consultados para elaborar esta selección son los que citamos a continuación seguidos de las abreviaturas que, en adelante, utilizaremos para referirnos a cada uno de ellos: *Diario mercantil de Cádiz (DMCA)*, *El Redactor General (RG)*, *El Conciso (CNS)* y *El Mercurio Gaditano (MG)*.

⁵³ Los días 5 y 6 de febrero de 1809 se anunció en el *Diario mercantil* la venta de estas mismas canciones que no incluían la música: "Venta: Lo están los cánticos del Trovador. Estrofas cantadas a nuestro amado e inocente soberano D. Fernando VII, en su escandalosa prisión. Por D. Francisco de Laiglesia y Darrac, Caballero de la Real y distinguida orden española de Carlos III. Se hallarán en la oficina de este periódico".

DMCA, 3-V-1810, p. 4

Recuerdos del Dos De Mayo, canción elegiaca, por el autor del *Vivir en cadenas* y del *Venid vencedores*. Se hallará en el despacho de la imprenta real.

DMCA, 15-V-1810, p. 4

Nueva canción patriótica al Dos de Mayo.-se vende a real de vellón en el despacho de la Imprenta Real.

DMCA, 25-IX-1810, p. 4

Aviso: Está en venta la *Marcha de las Cortes* que se celebran en la Real Isla de León, compuesta, letra y música por D. Ramón Bonrostro; y la colección de canciones patrióticas. Se hallarán en la imprenta de este periódico.

CNS, 2-X-1810, p. 104

Se advierte CONCISAMENTE al público, que [...] está de venta y con equidad una colección de canciones patrióticas con acompañamiento de guitarra y forte-piano, y el himno de Badajoz grabado a la inglesa y compuesto por Molle.

CNS, 5-X-1812, p. 7

Cánticos marciales. =Triunfos y victorias conseguidas en España por el general Lord Wellington, puestos en música por D. Ramón Bonrostro. Se hallará letra y música en la librería de Carreño, calle Ancha, y en la de Navarro, junto a S. Agustín.

DMCA, 29-X-1810, p. 4

HIMNO A LAS CORTES. Por J. A. para forte piano y guitarra. Se hallará en la imprenta de Don Manuel Carreño.

DMCA, 23-XI-181, p. 4

La Constitución de España, forjada en Bayona, puesta en canciones de música conocida. Se vende en el puesto del diario, calle Ancha a dos reales⁵⁴.

DMCA, 4-XII-1810, p. 4

Aviso. En el despacho de la *Gazeta*, plazuela del Palillero, se venden la *Relación circunstanciada del sitio de Ciudad Rodrigo* y la *Constitución de España forjada en Bayona*, puesta en canciones de música conocida⁵⁵.

DMCA, 12-VI-1811, p. 4

Aviso. Colección de canciones patrióticas hechas en demostración de la lealtad española, en que se incluye también la de la nación inglesa titulada: el *God Seivd de Kin*.

⁵⁴ Este anuncio se volvió a publicar el día 26 del mismo mes.

⁵⁵ Este anuncio se vuelve a publicar el día 8.

Otro. *Marcha de las Cortes*, compuesta, letra y música por D. R. B⁵⁶.

RG, 19-III-1814, p. 4

Canción patriótica que, con arreglo al tono de la cachucha, ha dispuesto un buen español apasionado de la patria, religión y estado, en elogio de la deseada venida de nuestro Rey el Señor Don Fernando VII; instalación de la Constitución, jurada en esta plaza el 19 de marzo de 1812, y en honor de la nación española.

MG, 16-VI-1814, p. 4

*Canción para beber que entonaron unos amigos en las funciones que celebró Sanlúcar de Barrameda en honor de Fernando VII en los días 29 de Mayo y siguientes de 1814. Se hallará en los puestos de papeles públicos, a cuatro cuartos, y en la librería de Cerezo, frente a la Verónica*⁵⁷.

B) *Letras patrióticas publicadas en la prensa gaditana*

DMCA, 2-II-1812, pp. 137-138

Canción patriótica

*Cantemos gozosos
la Constitución;
que ya no es esclavo
el pueblo español*

Si el bárbaro monstruo
de Europa terror
al dulce Fernando
su cetro arrancó;
el grato recuerdo
borrar no logró,
que dá a la inocencia
un fiel corazón.

Cantemos, &c.[...]

CNS, 16-III-1812, p. 4

Aviso. Para que Soutl inserte en sus gacetas de Sevilla, y su amo Corso en las de París los estragos producidos por sus nuevos bombardeos, le remite el Conciso la siguiente seguidilla que se canta en las calles de Cádiz.

De las veinte granadas
Que Soutl envía

⁵⁶ Las siglas que aparecen corresponden a Don Ramón Bonrostro. El mismo anunció aparece publicado los días 19 de agosto y 9 de septiembre.

⁵⁷ En la "Colección documental del Fraile" se encuentra un ejemplar de esta canción. A. M^a Freire López: *Índice bibliográfico...*, p. 107, (vol. 339, doc. 1119).

Se quedan diez y nueve
En la bahía:
Y la que llega
Rompe vidrios y espanta
Perros y viejas.

RG, 16-III-1812, p. 1083

Canción patriótica

Imitación libre de la oda 2. libro 3 de Horacio

Música: Españoles la patria oprimida

En la dura milicia el mancebo
Se acostumbre el trabajo a sufrir,
Que el fusil y la espada maneje,
Y el caballo se enseñe a regir.
Valeroso y experto soldado
De los fieros franceses terror,
Que sus huestes altivas destroce
De su brazo invencible el rigor.
La intemperie en el campo resista
Viva expuesto a la escarcha y el sol,
Y en empresas difíciles siempre
Ejercite su ingenio y valor [...]

F. G.

CNS, 12-IV-1812, p. 5

Anoche ha sido general en el teatro el entusiasmo y alegría. Con el recuerdo de las victorias del Duque de Ciudad-Rodrigo se vio exaltada la gratitud española y la íntima unión de la *triple alianza!*...Con qué placer se oyó la *marcha de Wellington!*...

¡Viva Fernando y reine!
Que unido al pueblo hispano
Al luso y al britano,
Siempre triunfara.
Del español constante,
Del anglo sin segundo,
Del luso furibundo,
El Corso temblará.

CNS, 11-I-1813, p. 4

ESTROFAS

En honor del Duque de Ciudad-Rodrigo, para cantarse en la función dada en su obsequio por los grandes de España en la noche del día 4 de enero de 1813. Se

acomoda especialmente a la música de la marcha nacional: *Españoles, la patria oprimida*.

Coro

¡O quan dulce es a un héroe glorioso,
Que triunfó con justicia y valor,
Presentarle el tributo amoroso
De ternura, de aprecio y de honor!
Ved cual llega a gozarse en el seno
De la Íbera leal gratitud
El que oímos de lejos cual trueno
Dar a Gades victoria y salud.
Hoy se muestra apacible y triunfante;
Y ayer bravo; y con fiero tesón
Los tiranos lanzaba adelante
Cual las nubes el duro Aquilos.
Coro. ¡O quandulce es &c. [...]

J. B. A.

C) Folletos e impresos⁵⁸

-*Himno de la Victoria, cantado a la entrada de los Ejércitos de las Provincias en Madrid*. Cádiz: En la oficina de D. Nicolás Gómez de Requena, Impresor del Gobierno, plazuela de las Tablas. [1808] D. Juan Bautista Arriaza. “Venid vencedores...”.

Riaño, Vol. I, pp. 104-105. (BPCA).

-*Canción patriótica*. Imprenta de Quintana (s. l. ni a.). “Al arma, españoles...”.

Riaño, Vol. I, p. 125. (BN).

-*Canción patriótica cantada en el Teatro de Cádiz el día 25 de julio del presente año de 1808*. En Cádiz: En la oficina de D. Nicolás Gómez de Requena, Impresor del Gobierno, plazuela de las Tablas, donde se hallará a medio real. “A la guerra, a la guerra españoles...”.

Riaño, Vol. I, pp. 126-128. (BPCA).

⁵⁸ Todos los folletos e impresos que aquí se presentan han sido extraídos de P. Riaño de la Iglesia: *La imprenta en la Isla...*. A partir de ahora y para referirnos a esta publicación utilizaremos el primer apellido de su autor, seguido del volumen y página que corresponda. Cuando se trate de ejemplares localizados en los fondos de bibliotecas, escribiremos el nombre abreviado de éstas entre paréntesis: BN para referirnos a la Biblioteca Nacional de Madrid, BPCA cuando se trate de la Biblioteca Pública de Cádiz y BSCA para la Biblioteca del Seminario de Cádiz. En el caso de que aparezca parte del texto del himno o canción reproduciremos, entrecomillado, el primer verso del mismo. Aquí los presentamos siguiendo un orden cronológico según fecha de publicación; cuando ésta sea aproximada la escribiremos entre corchetes. En el caso de desconocer el lugar o fecha de publicación se utilizará, entre paréntesis, la siguiente abreviatura: (s. l. ni a.).

-*Canción cantada en el teatro de Cádiz la noche del 23 de Agosto a la entrada de Josef Napoleón en Madrid.* En Cádiz. En la oficina de D. Nicolás Gómez de Requena, Impresor del Gobierno, plazuela de las Tablas. Año de 1808. “Napoleón primero...”.

Riaño, Vol. I, pp. 127-128. (BPCA).

-*Canción patriótica.* En Cádiz: En la oficina de D. Nicolás Gómez de Requena, Impresor del Gobierno, plazuela de las Tablas, donde se hallará, a real de vellón. (s. a)⁵⁹. “A las armas corred, españoles...”.

Riaño, Vol. I, p. 129. (BPCA).

-*Letrilla.* En Cádiz. En la oficina de D. Nicolás Gómez de Requena, Impresor del Gobierno, plazuela de las Tablas, donde se hallará, a medio real. (s. a.). “Cortad, lauro, Ninfas...”.

Riaño, Vol. I, p. 187. (En la colección del autor).

-*Seguidillas para cantar las muy leales y arrogantes mozas del Barquillo, Maravillas y Avapias de Madrid el día de la proclamación de nuestro amado monarca Fernando VII.* Con licencia: Cádiz. Por Don Manuel Ximenez Carreño, Calle Ancha. (s. a.). “Nunca una Proclamación...”.

Riaño, Vol. I, pp. 250-251. (BSCA).

-*La Constitución de España puesta en canciones de música conocida. Para que pueda cantarse al piano, al órgano, al violín, al bajo, a la guitarra, a la flauta, a los tímboles, al harpa, a la bandurria, a la pandereta, al tamboril, al pandero, a la zampona, al rabel; y todo género de instrumentos campestres.-Por un aprendiz de poeta.-Con licencia.-Reimpresa en la Casa de la Misericordia de Cádiz, año de 1808*⁶⁰. “Yo que soy Napoleón...”.

Riaño, Vol. I, pp. 256-257. (BN).

⁵⁹ Esta canción se compuso para ser interpretada el 16 de octubre con motivo de la bendición de las insignias de los batallones de voluntarios de Cádiz. Adolfo de Castro atribuye la autoría de esta pieza al autor de la ópera *Saúl* con cuya música, y según una nota a pie de texto, puede cantarse. P. Riaño de la Iglesia: *La imprenta en la Isla...*, p. 129. Según las fuentes consultadas la ópera *Saúl* es en realidad un oratorio sacro compuesto por Esteban Cristiani con texto de Francisco Sánchez Barbero. José M^a. Domínguez: “Esteban Cristiani un compositor entre España e Hispanoamérica”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n^o. 12, 2006, p. 35.

⁶⁰ Contiene las siguientes canciones populares: *Polo del contrabandista-Fandango-Seguidillas-Zorongo-Marlbrough-La pía, pía-Xácara-Canción del marinero y charandel.* Acompaña a este ejemplar una advertencia del autor que dice lo siguiente: “Yo, Sr. Público, seré lo que V. quiera, seré mal poeta, seré un zopenco, pero soy hombre de bien. En prueba de esto último presento aquí la *Constitución de España* puesta en canciones populares, a fin de que este monumento de la historia pueda pasar a la posteridad”. Estas canciones fueron atribuidas a Eugenio de Tapia, algo que Riaño pone en duda ya que las iniciales que constan en el ejemplar (L. Z. O.) no coinciden en absoluto con las de este autor. La primera edición de estas canciones se llevó a cabo en Madrid donde tuvieron un gran éxito. De la edición de Cádiz salieron cerca de 1500 ejemplares lo que evidencia su gran aceptación entre los gaditanos. En 1810 se llevó a cabo una reedición modificada que incluía algunas nuevas composiciones y de lo cual se encuentra un ejemplar en la BPCA. *Ibidem*, Vol. I, p. 606. En 1811 fue objeto de otra reimpresión. *Ibidem*, Vol. II, p. 708.

-*Colección de canciones patrióticas, hechas en demostración de la lealtad española, en que se incluyen también la de la nación inglesa titulada El god seind de Kin*. Cádiz. Nicolás Gómez de Requena. Impresor del Gobierno, Plazuela de las Tablas. [1809]⁶¹.

Riaño, Vol. I, p. 287.

-*Una fineza de la Inglaterra, ó sea la libertad de las tropas españolas que estaban en el Norte*. Drama original en tres actos. Por D. F. E. Castrillón. Representado en el teatro de la M. N. y L. Ciudad de Cádiz, el día 4 de Junio de 1809, en celebridad de los días de nuestro augusto aliado el Sor. D. Jorge III. Dedicado el señor Don Diego Duff, Cónsul General de S. M. Británica en dicha ciudad. En Cádiz. Por Don Nicolás Gómez de Requena, Impresor del Gobierno, plazuela de las Tablas, donde se hallará. [1809]⁶². “Una triunfante...”.

Riaño, Vol. I, pp. 305-306. (BN).

-*Recuerdos del dos de Mayo*. Canción elegiaca. (s. i. l. ni a.)-[Imprenta Real]. Juan Bautista Arriaza⁶³. “¡Día terrible, lleno de gloria...”.

Riaño, Vol. I, p. 392. (BPCA).

-*Canción para el aniversario del dos de Mayo*, puesta en música por Don Mariano Ledesma. [1811]. “En este infausto día...”.

Riaño, Vol. II, pp. 815-816. (BPCA).

⁶¹ La colección contiene las siguientes canciones: Canción patriótica que empieza: *A las armas corred, Españoles*.-Estrofas para añadirse a la canción patriótica antecedente, y cantarse después de la bendición de banderas de los batallones de Voluntarios distinguidos de Cádiz. *Por un rancio Mameluco*.-*Himno de la Victoria*, cantado a la entrada de los ejércitos victoriosos de las Provincias en Madrid.-*Marcha nacional* letra de D. A. S. V. y música de D. P. B.-*Letrilla de Y. Q.*-P. en b.-*Canción cantada en el teatro de Cádiz la noche del 23 de Agosto de 1808*, a la entrada de Josef Napoleón en Madrid, por D. A. T. P. en b.-*Canción patriótica cantada en el teatro de Cádiz en día 25 de julio de 1808*.-*Letrilla La Marcha*. Para cantar con la música de Meléndez: *Bebamos, bebamos, etc.*-P. en b.-*Los triunfos de la España*.-*El clamor de la patria*. Canción marcial puesta en música por D. P. B.-P. en b.-*Coro, España, España viva*, por R. A.-P. en b.-*Himno al Excmo. Señor D. Josef de Palafox y Melci*, Capitán General del Reino de Aragón.-*Aumento a la canción patriótica que se canto en la Comedia titulada: Los patriotas de Aragón*.-*Canción de los defensores de la Patria*, por J. B. A (Juan Bautista Arriaza).-*El voto de la patria*.-*Marcha de nuestro ejércitos contra los franceses*.-*Sentimientos de la España al tiempo de la partida de su legítimo Rey* (Soneto).-*Canción Inglesa cantada en el teatro de Cádiz el día 28 de Abril de 1809*. Toda la colección fue reeditada en el año 1811. *Ibidem*, Vol. II, p. 708.

⁶² El ejemplar contiene una nota final que expresa lo siguiente: “Concluido este Drama se dio un Fin de fiesta, que consistió en una especie de Academia celebrada en una vistosa decoración de plaza, a presencia de todos los personajes del Drama. Se cantaron varias piezas escogidas; y se concluyó enlazando las banderas de ambas naciones, y dándose los brazos los Jefes, en simbolo de la estrecha amistad que nos une: por último se cantaron en obsequio de nuestro Augusto aliado estas coplas, acomodadas a la música de la Canción inglesa. *Coplas*. Viva en su diestra/la ilustre palma/con el laurel;/y sea su nombre/terror y espanto/del vil francés [...]”. *Ibidem*, Vol. I, pp. 305-306.

⁶³ Contiene una nota en que se dice: “Se le pondrá una música al mismo tiempo lúgubre y espírituosa; el Coro a tres voces: cada una de las cuales cantará luego su estrofa a solo”. Esta pieza se estrenó en el teatro de Cádiz el 2 de mayo de 1810 y al día siguiente ya fue anunciada en la prensa la venta de la misma. Dos años después, en 1812, se repuso en el Teatro Principal de Cádiz los días 2 y 3 de mayo. *Ibidem*, Vol. I, p. 392.

-*Canción histórica*. Primer ensayo poético. De las heroicas acciones hechas por los Valientes habitantes de la Serranía de Fernando Séptimo (alias de Ronda) contra los enemigos de Dios y del género humano [...]. Cádiz.-En la imprenta de la Junta Superior de Gobierno. Año de 1811. Juan Bautista de Torres y Torres. “Siempre guerra serranos valientes...”.

Riaño, Vol. II, pp. 1026-1027.

-*Agitaciones del mariscal Soult en el sitio de Cádiz, o sea soliloquio de música alegórica*. Por J. S. B. y F. [1812]. “Corazón, ¿a qué oprimes? ¿a qué anuncias...”.

Riaño, Vol. II, pp. 1051-1052. (BPCA).

-*Canción patriótica en loor del héroe de Europa, el Excmo. Sr. Duque de Ciudad Rodrigo*. Cádiz. Imprenta de la Viuda de Comes, 1812⁶⁴. “Viva, viva Wellington...”.

Riaño, Vol. II, p. 1112. (BN).

-*Canción de las victorias de Lord Wellington*. En Cádiz: En la Oficina de D. Nicolás Gómez de Requena, Impresor del Gobierno por S. M.; Plazuela de las Tablas donde se hallará. (s. a.). “Chitito, silencio...”.

Riaño, Vol. II, p. 1113. (BN).

-*Cánticos marciales. -Triunfos y victorias conseguidas en España por el general Lord Wellington*. Puestos en música por D. Ramón Bourrostro, individuo de la Capilla de Música de la Santa Iglesia Catedral de Cádiz.-Imprenta de Carreño calle Ancha.- Año 1812.-*En dicha imprenta, y en la librería de Navarro, junto a S. Agustín, se hallará letra y música*. “El consuelo de España...”.

Riaño, Vol. II, p. 1117. (BN).

-*La triple alianza*. Himno cantado en el teatro de Cádiz, con la misma música del himno lusitano, compuesta en Londres por el Sr. J. D. Bontempo. Cádiz: imprenta del Estado-mayor-general. 1812. “No puede adverso el hado...”.

Riaño, Vol. II, p. 1225. (BPCA).

-*Himno que se ha de cantar en el Teatro de esta ciudad de Cádiz hoy 19 de Marzo de 1812*. Por D. Antonio de Murguía, impresor del Teatro. “Loor, gloria inmortal...”.

Riaño, Vol. II, p. 1226. (BPCA).

-*Canción patriótica de Lobera*. Cádiz, 1814: Imprenta de la Viuda de Comes. “Oh ilustre Gobierno...”.

Riaño, Vol. III, p. 1662. (BPCA).

⁶⁴ Existe un ejemplar de esta obra en la “Colección documental del Fraile”. A. M^a. Freire López: *Índice bibliográfico...*, p. 41, (vol. 23, doc. 899).

-*Canción patriótica de Lobera D. José Márquez que pasa a Nueva España*. Cádiz, 1814: Imprenta de la Viuda de Comes. “Desvaratose de la envidia...”.
Riaño, Vol. III, p. 1663. (BPCA).

-*Canción patriótica de los soldados del regimiento de Lobera que se halla en Nueva España*. Cádiz, 1814: Imprenta de la Viuda de Comes. “Tengo yo una cachuchita...”.
Riaño, Vol. III, p. 1663. (BPCA).



MARIO LERENA
Universidad del País Vasco

De Berlín a Madrid, o la huella del teatro musical germánico en la obra temprana de Pablo Sorozábal Mariezkurrena

En este artículo pretendemos rastrear la influencia del teatro musical germánico de entreguerras en la obra escénica del compositor Pablo Sorozábal Mariezkurrena (Donostia-San Sebastián, 1897-Madrid, 1988). Dicha relación apenas fue insinuada por el autor en declaraciones marginales, y sólo recientemente ha sido sugerida por parte de la crítica. Sin embargo, resulta una hipótesis muy verosímil, ya que la prolongada estancia de Sorozábal en Alemania (1920-1932) coincidió con el auge de la *Zeitoper* alemana y el inicio de su propia carrera teatral. Analizando algunas características musicales y dramáticas de sus primeras obras teatrales, esperamos dejar probada la existencia de tales lazos de unión.

Palabras clave: Pablo Sorozábal, Bertolt Brecht, zarzuela, *Zeitoper*, ópera vasca.

*This article aims to trace the influence of German music theatre from the interwar period on the stage music composed by Pablo Sorozábal Mariezkurrena (Donostia-San Sebastián, 1897-Madrid, 1988). This connection was barely implied by the composer in marginal declarations, and critics have only recently suggested it, yet it is a very plausible hypothesis, as Sorozábal's extended stay in Germany (1920-1932) coincided with the rise of German *Zeitoper* and the beginning of his own stage career. By analysing certain musical and dramatic characteristics, the existence of these bonds of union will hopefully be proven.*

Key words: Pablo Sorozábal, Bertolt Brecht, zarzuela, *Zeitoper*, Basque opera.

En este artículo nos proponemos analizar un aspecto poco estudiado de la obra del compositor Pablo Sorozábal Mariezkurrena: la influencia del teatro musical germánico de entreguerras en sus primeras creaciones escénicas. Para ello, repasaremos las opiniones de distintos autores, y comentaremos los indicios históricos de esta influencia, incluidos ciertos testimonios del propio compositor. Por último, trataremos de encontrar afinidades musicales o dramáticas que demuestren dicha influencia en las obras y proyectos teatrales desarrollados por el autor en Alemania entre 1928 y 1933, con especial atención a su “ópera chica” *Adiós a la bohemia*¹.

¹ El presente artículo es fruto parcial de un proyecto de investigación más amplio sobre la producción escénica de Pablo Sorozábal Mariezkurrena, en curso gracias a una beca del programa FPU del Ministerio de Educación.

Como es bien sabido, Pablo Sorozábal (Donostia-San Sebastián, 1897-Madrid, 1988) fue uno de los últimos grandes compositores de zarzuelas y operetas en España, y uno de los que más éxito y popularidad alcanzó en este terreno, en su tiempo y hasta nuestros días². En lo que a esta producción respecta, es prácticamente un lugar común resaltar de modo general los impulsos renovadores y modernizadores que el compositor aportó al teatro lírico español de su tiempo. Ya en la década de 1950 Federico Sopena destacaba la modernidad de sus propuestas teatrales frente al tradicionalismo de su rival Federico Moreno Torroba³. Sin embargo, sólo recientemente ha señalado parte de la crítica la vinculación de su obra con el teatro musical cultivado en Alemania durante el período de entreguerras; concretamente, con las creaciones del tándem formado por el dramaturgo Bertolt Brecht y el compositor Kurt Weill.

Probablemente, el primero en establecer dicho paralelismo haya sido el actor británico y estudioso del teatro musical Christopher Webber, quien en su libro *The Zarzuela Companion*, escribe: “La mordacidad punzante y la fuerza casi perturbadora de su mejor producción bien pueden compararse a las de Kurt Weill en Alemania, pero el ingenio musical de Sorozábal y su vitalidad teatral son únicos”⁴. Anteriormente, Sopena había subrayado ya la coincidencia temporal de la ópera *Adiós a la bohemia* con el “teatro neoclásico” [sic] y el *Wozzeck* de Alban Berg, aunque sin señalar expresamente una vinculación directa entre estas manifestaciones⁵.

Por su parte, Andrés Ruiz Tarazona –alumno de Sopena y colaborador de Sorozábal en la edición de sus memorias– considera que el estilo de su opereta *Black, el payaso* (1942) “se acerca por momentos al de Kurt Weill en obras como *Mahagonny* (Berlín, 1927), o *Die Dreigroschenoper* (Berlín, 1928)”⁶. Además, el fox del sainete *La eterna canción* (1945) le parece que “no tiene nada que envidiar a los mejores [números musicales] del Kurt Weill berlinés”⁷. También el escritor Antonio Muñoz Molina, a propósito de *Adiós a*

² Desde luego, la extraordinaria difusión de algunas de estas obras no debería hacernos olvidar la importante producción del compositor en otros géneros (véase José Luis Ansorena: *Pablo Sorozábal*, Madrid, SGAE, 1998).

³ Federico Sopena: *Historia de la Música en cuadros esquemáticos*, Madrid, EPESA, 1954 (2ª ed.), p. 129. Para un análisis contextualizado de la aportación de Sorozábal al teatro lírico de su tiempo, véase Javier Suárez Pajares: “Pablo Sorozábal en la lírica española de los años 30”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 4 (1997), pp. 104-144.

⁴ “The acerbic bite and almost shocking pugnacity of his best work can justly be compared to Kurt Weill’s in Germany, but Sorozábal’s theatrical vitality and musical wit are second to none” (Christopher Webber: *The Zarzuela Companion*, Scarecrow Press, 2002, p. 208). La traducción es nuestra.

⁵ Pío Baroja y Pablo Sorozábal: *Adiós a la bohemia* (libreto de CD) Madrid, BMG Ariola WD 74368, 1989 (1975).

⁶ Andrés Ruiz Tarazona: “Pablo Sorozábal, renovador del teatro lírico”, en VV.AA.: *La eterna canción: zarzuela de Pablo Sorozábal*, Madrid, Teatro Español, 2004, p. 82.

⁷ *Ibidem*, p. 87.

la bohemia ha señalado que “aventuras estéticas semejantes emprendían en los años 20 Bertolt Brecht y Kurt Weill en Berlín y los letristas de tangos en Buenos Aires. Sorozábal, que había aprendido tanto en Alemania, revela la música que estaba implícita en el esperpento mezclando sonoridades berlinesas y madrileñas”⁸.

Como se ve, se trata de afirmaciones un tanto vagas y genéricas. Es llamativo, además, que dos de los autores mencionados no procedan del campo estrictamente musicológico, sino del mundo de las letras. Por otro lado, hay que señalar que las dos últimas citas han sido realizadas a propósito de producciones concretas y recientes del Teatro Español de Madrid, auspiciadas por su director actual, Mario Gas⁹. En el caso de la opereta *Black, el payaso*, la profunda revisión de M^a José García, dirigida escénicamente por Ignacio García en 2007, suponía un acercamiento claro a la dramaturgia del “teatro épico” brechtiano, al introducir un narrador que comentaba críticamente cada escena. Sin embargo, es evidente que propuestas de este tipo no deberían interferir en una visión crítica o histórica de la obra original, por muy interesantes que puedan resultar para el espectador actual.

Conviene investigar, por tanto, la veracidad de esta supuesta afinidad entre Weill y Sorozábal, mediante un estudio de la música y la dramaturgia (original) de sus obras. De lo contrario, tal hipótesis corre el riesgo de convertirse en un mero lugar común, que puede ser repetido acríticamente en distintos medios, como ocurre con tantas otras opiniones y juicios de valor vertidos sobre el teatro lírico hispano.

Sorozábal en Alemania

Ciertamente, la biografía de Pablo Sorozábal permite tomar en consideración esta influencia de la música y el teatro germánicos. Recordemos que el músico marchó a Leipzig en 1920 para ampliar su formación musical, y no regresaría definitivamente a España hasta 1933, una vez asentada su fama como compositor teatral. Precisamente, fue al final de esta larga etapa alemana cuando el compositor concibió y desarrolló sus primeros proyectos teatrales. Como detalle anecdótico, además, hay que señalar que

⁸ Antonio Muñoz Molina: “Ópera chica”, *Scherzo*, 212 (2006), p. 3.

⁹ El Teatro Español repuso el sainete *La eterna canción* en verano de 2005 y de 2006, y las obras *Adiós a la bohemia* y *Black, el Payaso* en 2007 (véase VV. AA.: *La eterna...*, y VV. AA.: *Adiós a la bohemia / Black, el payaso*, Madrid, Teatro Español, 2008).

en Berlín estudió contrapunto con Friedrich Kohl, quien también había sido maestro de Kurt Weill algunos años antes¹⁰.

Esta formación germánica singulariza a Sorozábal entre la mayoría de artistas coetáneos españoles, que tenían París como principal centro cultural de referencia. Por lo demás, las memorias de Sorozábal no aportan demasiados detalles concretos sobre su vida en aquel país; no obstante, resultan suficientemente elocuentes si son proyectados sobre el trasfondo histórico y cultural de la Alemania del momento. Este período abarca casi por completo los años de la denominada “República de Weimar”, que siguió a la caída del II Reich tras la Primera Guerra Mundial. Un momento histórico marcado, como se sabe, por gravísimas crisis económicas, políticas y sociales, pero que conoció el desarrollo de un arte crítico y antiburgués, extremadamente fructífero en el campo de las artes plásticas y escénicas.

Durante los primeros años de la posguerra, las vanguardias dadaísta, futurista y, sobre todo, expresionista, estuvieron allí en pleno apogeo¹¹. Sin embargo, a medida que la década de 1920 fue avanzando, muchos jóvenes artistas e intelectuales alemanes fueron rechazando la excesiva brecha que el arte de vanguardia provocaba entre el creador y la sociedad. Casi siempre desde posiciones comprometidas de izquierdas, este movimiento de la *Neue Sachlichkeit* (“Nueva Objetividad”) propugnaba un “arte útil” para la sociedad contemporánea, comprensible y accesible para la masa proletaria, y alejado del llamativo subjetivismo e individualismo de las vanguardias anteriores¹². Esto se tradujo, a menudo, en una mayor contención formal.

Característica fundamental de este período fue también el progresivo auge de una nueva cultura urbana de masas, con el éxito del cine, la radio y la música “negra” y de baile importada de EE.UU. Concretamente, la reforma monetaria de 1923 y la implantación del “plan Dawes” a partir de 1924 trajeron al país una bonanza económica e industrial que redundó en el florecimiento de una cultura del ocio cuyas expresiones más paradigmáticas fueron el *jazz* y el cabaret (tanto en su faceta más escapista –“*Amüsierkabarett*”– como en la más intelectual y comprometida políti-

¹⁰ Thomas M. Langner: “Koch, Friedrich E.”, *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15229> (última visita: 5-IV-2009). No tenemos constancia, sin embargo, de que fuese alumno oficial del *Hochschule für Musik* de Berlín, como afirman Pablo Sorozábal Gómez en su “Introducción”, en Pablo Sorozábal: *Katiuska*, ed. crítica Pablo Sorozábal Serrano, Madrid, ICCMU, 2009, p. XI, y José Luis Téllez: “Un artista del pueblo”, en VV.AA.: *Adiós a la bohemia...*, p. 19. Las declaraciones del músico al respecto dan a entender más bien que recibía clases particulares.

¹¹ Friedrich Ewen: *Bertolt Brecht: su vida, su época, su obra*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2001, pp. 50-57 (traducción de *Bertolt Brecht: His Life, His Art and His Times*, New York, Citadel, 1967).

¹² *Ibid.*, p. 114.

camente¹³). Durante estos años, la modernidad proveniente de Norteamérica fue objeto de admiración y fantasía colectivas, en un proceso de americanización, o “*Amerikanisierung*”¹⁴.

En medio de este panorama, diversos autores en la órbita de la *Neue Sachlichkeit* ensayaron una profunda revisión y actualización de los géneros músico-teatrales tradicionales, con propuestas ciertamente heterogéneas que recibieron la denominación común de *Zeitoper*¹⁵ (“ópera de actualidad” o, literalmente, “del día”). Aunque muy diferentes entre sí, son típicas de estas obras la evocación de la música *jazz* y de consumo del momento, y la influencia del cine mudo y de los espectáculos de variedades en su dramaturgia, todo ello aunado a elementos tomados de las vanguardias, especialmente del expresionismo. Asimismo, son características la ambientación en escenarios ordinarios de la vida contemporánea, con presencia de elementos tecnológicos modernos (ferrocarriles, máquinas de escribir, cámaras fotográficas, etc.), y la predilección por formatos pequeños y con pocos personajes.

La intensa vida teatral de Alemania durante estos años, con el paralelo puramente dramático de las *Zeitstücke* de Erwin Piscator y la exitosa recepción del teatro soviético contemporáneo, sirvió de acicate a esta renovación¹⁶. Por otro lado, no hay que perder de vista que el surgimiento de la *Zeitoper* coincidió en el tiempo con una crisis generalizada en los circuitos tradicionales de “música seria” y, sobre todo, del género operístico¹⁷ (en decadencia prácticamente en toda Europa y América). Esto era sintomático del colapso del sistema liberal-burgués heredado del siglo XIX; un sistema que la mayoría de estos autores quería ver superado, y contra el cual lucharon abiertamente algunos de ellos.

Es muy probable que Sorozábal sintiera curiosidad ante el estímulo de las vanguardias de posguerra. En sus memorias, afirma que tenía cierta inclinación y conocimiento indirecto de las mismas desde sus años previos de bohemia donostiarra¹⁸. También cabe suponerle cierta atracción o simpatía hacia el movimiento de la *Neue Sachlichkeit*, habida cuenta su sensibili-

¹³ Albert Jona: “Lo spettacolo di intrattenimento: café-chantant, cabaret, music-hall e altre forme”, en Alberto Basso (dir.), *Musica in Scena: Storia dello spettacolo musicale, (Dalla musica di scena allo spettacolo rock, vol. VI)*, Torino, UTET, 1997, pp. 241-243.

¹⁴ Pamela M. Potter: *Most German of the Arts: Musicology and Society from Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*, New Haven-London, Yale University Press, 1998, pp. 2-3.

¹⁵ Kurt Weill: “L'Opéra d'actualité [Zeitoper]”, en Pascal Huynh (ed.), *Kurt Weill: de Berlín à Broadway*, Paris, Plume, 1993, pp. 171-175.

¹⁶ F. Ewen: *Bertolt Brecht...*, pp. 115-117.

¹⁷ P. Potter: *Most German...*, pp. 1, 26-27.

¹⁸ P. Sorozábal: *Mi vida...*, p. 49.

dad proletaria y su cercanía generacional e ideológica con la mayoría de sus representantes (sin que ello implique necesariamente una completa asimilación intelectual y estética de estas propuestas). Su posterior rechazo del “snobismo muy cerebral” y “deshumanizado”¹⁹ de Schönberg, por ejemplo, adquiere un sentido singular si es considerado a la luz de las controversias en torno al “arte por el arte” suscitadas por la *Neue Sachlichkeit*: en efecto, en esta época discípulos del propio Schönberg como Hanns Eisler se distanciaron de su maestro con argumentos similares²⁰.

Pero, ante todo, Sorozábal tuvo ocasión de conocer y vivir de primera mano el auge de la cultura de masas en Alemania, precisamente en su momento de mayor esplendor, a partir de 1923. En efecto, y de modo un tanto paradójico, el fin de la vertiginosa inflación que asolaba al país acabó con la ventaja económica que suponía para él cobrar su beca en pesetas (fuerte frente al marco, hasta entonces), colocándolo en situación muy precaria, y obligándole a abandonar sus lecciones de música para emplearse en trabajos de subsistencia²¹. Es por ello por lo que, a partir de este momento, tuvo que ganarse la vida como violinista en cines y otros locales de ocio de Leipzig; un oficio que ya había frecuentado en su adolescencia y juventud donostiarras, debido a los escasos recursos económicos de su familia.

En realidad, el compositor nunca tuvo permiso de trabajo legal en Alemania²², pero esto no era un problema demasiado importante en un país obligado por el Tratado de Versalles a adoptar una política de puertas abiertas a la inmigración²³, y en el que, además, no existió control ni reglamentación de la práctica profesional de la música hasta 1934²⁴. De hecho, los años que van de 1924 a 1928 fueron los de mayor afluencia de músicos extranjeros al país —a menudo de forma ilegal—, atraídos por la fuerte demanda de música moderna de baile²⁵. A favor de Sorozábal jugaban su dilatada experiencia como músico práctico en la Donostia de la *belle époque*, y sus dotes para la improvisación, que contrastaban con la formación del músico medio alemán²⁶. El haber trabajado pocos años antes en el pionero cabaret Maxim s de su ciudad natal le había facilitado un contacto tem-

¹⁹ *Ibid.*, p. 100.

²⁰ Gary Zabel: “Are Modernism and Politics irreconcilable? Hindemith, Weill and Eisler didn’t think so”, *Musical Times*, vol. 133, nº 1798 (Dic-1992), pp. 621-623; P. Potter: *Most German...*, p. 19.

²¹ P. Sorozábal: *Mi vida...*, pp.103-106.

²² *Ibidem.*

²³ Michael H. Kater: *Different Drummers: Jazz in the Culture of Nazi Germany*, New York, Oxford University Press, 1992, p. 26.

²⁴ *Ibidem.*, pp. 34-35; P. Potter: *Most German...*, p. 3.

²⁵ M. H. Kater: *Different Drummers...*, p. 27.

²⁶ *Ibidem.*, p. 106.

prano con la novedad del jazz, siempre según sus memorias²⁷. Además, la moda del tango, paralela y a veces inextricablemente confundida con la del jazz, favorecía la contratación de músicos suramericanos y españoles²⁸. Gracias a todo ello, y a su camaradería con músicos locales²⁹, logró ir prosperando en Leipzig, hasta llegar a ser *Kapellmeister* de una orquestina en un céntrico café.

Es en este contexto en el que el compositor comenzó a planear su salto a la composición escénica, con dos títulos que supondrían una importante renovación y modernización del teatro lírico español de su tiempo: la opereta *Katiuska* y la no realizada ópera sobre *La leyenda de Jaun de Alzate* de Pío Baroja. Merece la pena destacar que ambos proyectos fueron concebidos entre 1927-1928, coincidiendo con el mayor auge de la *Zeitoper* en Alemania. Concretamente, pueden tomarse como hitos los estrenos de *Jonny spielt auf* (Ernst Krenek, Leipzig, 1927) y *Die Dreigroschenoper* (Brecht-Weill, Berlín, 1928), dos éxitos incontestables que hicieron inmediatamente célebres a sus autores.

Para esta época, el compositor ya había entrado en la treintena y deseaba estabilizar su situación económica y vital, algo que no le podía proporcionar en modo alguno la composición de música “seria” de concierto, pero tampoco sus oficios como músico práctico en locales de ocio. En efecto, incluso en los momentos de mayor bonanza, la precariedad laboral de los circuitos de música “ligera” fue siempre elevada en Alemania, y la situación no haría sino empeorar a partir de 1929, con los efectos de la crisis económica. El aumento del paro, además, provocó una ola de xenofobia generalizada que hacía cada vez más incómoda la vida y el trabajo de músicos extranjeros en aquel país³⁰.

Se comprende, por tanto, que las estancias de Sorozábal en España –casi siempre en busca de promoción profesional³¹– se hicieran cada vez más prolongadas. Por fin, tras el acceso de Hitler a la Cancillería alemana a

²⁷ P. Sorozábal: *Mi vida...*, pp. 56-57. No hay que perder de vista la importancia de la ciudad de San Sebastián como receptora y difusora del jazz en España, desde sus inicios y hasta nuestros días –como atestigua su veterano Festival de Jazz– (véase José María García Martínez: *Del fox-trot al jazz flamenco: el jazz en España, 1919-1996*, Alianza Editorial, Madrid, 1996, pp. 62-63, 206-207). Su condición de corte estival y estación de veraneo de la alta sociedad, además de su cercanía a la frontera francesa, favorecieron durante estos años la introducción de todo tipo de novedades culturales.

²⁸ M. Kater: *Different Drummers...*, p. 27.

²⁹ P. Sorozábal: *Mi vida...*, p. 106.

³⁰ M. Kater: *Different Drummers...*, p. 27.

³¹ Durante el otoño de 1928, por ejemplo, dirigió una serie de cinco conciertos a la Orquesta Sinfónica de Bilbao, cuyo puesto de dirección titular estaba vacante. En sus programas, Sorozábal aprovechó para presentar repetidamente sus propias composiciones, junto a otras de autores consagrados (alemanes o austríacos, en su mayoría). Véase Carmen Rodríguez Suso (ed.): *Bilbao Orkestra Sinfonikoa-Orquesta Sinfónica de Bilbao: ochenta años de música urbana* (2 vols.), Bilbao, BBK, 2003, pp. 386-387.

comienzos de 1933, el músico tomó la decisión —a última hora, según sus memorias³²— de no regresar a aquel país: ser intérprete de jazz, extranjero y políticamente “heterodoxo” era una combinación demasiado peligrosa en la Alemania nazi³³ (y sabemos, además, que Sorozábal ya había sido tomado por judío al menos en una ocasión³⁴). Hay que señalar que 1933 marcó también el exilio de numerosos artistas e intelectuales alemanes, entre ellos la mayor parte de los autores cercanos a la *Neue Sachlichkeit*.

Motivos profesionales, políticos y familiares (su noviazgo e inmediata boda con la actriz cantante Enriqueta Serrano), se aliaron, por tanto, para que el compositor se instalase definitivamente en la España republicana. Con todo, el compositor aún debió de conservar algunos contactos en Alemania, pues sabemos que en agosto de 1936 tenía proyectado viajar a Berlín para colaborar con la UFA (Universum Film AG) en el rodaje cinematográfico de su opereta *Katiuska* y de una película titulada *Camaradas*³⁵. Estos proyectos filmicos resultan algo chocantes, por el hecho de tratar temas relacionados con el comunismo. En el caso de *Katiuska*, y a pesar de la inocuidad política de su argumento, resulta evidente que hubiera sido necesario retocarla para hacerla aceptable a las autoridades alemanas (el héroe de la obra era un comisario del Sóviet modélico en virtudes). No obstante, hay que tener en cuenta que la celebración en Berlín de los Juegos Olímpicos había obligado a rebajar la represión nazi de cara a la galería internacional, permitiéndose cierta apertura artística y musical precisamente durante aquel año³⁶.

Testimonios directos y evidencias documentales

A pesar de lo comentado hasta aquí, el compositor se mostró extremadamente parco a la hora de reconocer la influencia del teatro musical alemán de esta época en su propia obra escénica. Por contra, lo que solía enfatizar de su estancia en Alemania era el aprendizaje “técnico” (de contrapunto, principalmente) que había adquirido allí.

Sólo dos años antes de morir declaraba el músico, a propósito de *Adiós a la bohemia*: “El año veintisiete³⁷ yo estaba en Alemania escribiendo *Katius-*

³² P. Sorozábal: *Mi vida...*, p. 206.

³³ Véase M. Kater: *Different Drummers...*, pp. 27, 37, 97.

³⁴ P. Sorozábal: *Mi vida...*, p. 101.

³⁵ *La Voz de Guipúzcoa*, 2-VI-1936, p. 6; Sorozábal: *Mi vida...*, p. 122.

³⁶ M. Kater: *Different Drummers...*, pp. 39, 50, 57.

³⁷ En sus memorias, en cambio, Sorozábal da a entender que en el año 27 *Katiuska* era sólo un proyecto, y sólo empezaría a materializarse el año siguiente. Véase P. Sorozábal: *Mi vida...*, pp. 110-116.

ka. El teatro que se hacía aquí [en España] no me gustaba y prefería el más moderno de allí”³⁸. Acerca de la misma ópera, el actor y escritor José Ramón Sáenz Uranga también recuerda haber escuchado al compositor en una tertulia de amigos: “El caso es que yo intuía, veía la posibilidad de crear un verismo nuevo. Había conocido en Alemania nuevas fórmulas teatrales”³⁹. Esta última declaración, recogida de segunda mano, resulta especialmente ambigua. Por un lado, sugiere, efectivamente, una influencia real del teatro alemán contemporáneo. Pero, al mismo tiempo, la alusión al “verismo” parece referirse a la corriente operística homónima italiana, cuya huella también es palpable en la misma *Adiós a la bohemia* (el compositor, por otro lado, nunca ocultó su admiración por Puccini⁴⁰).

Mucho más explícitas y esclarecedoras son, sin embargo, las declaraciones que hacía el propio compositor en 1928, tan sólo unos días después de haber contactado con los libretistas de su opereta *Katiuska*:

creo que [en Alemania] hay muchas cosas que aprender respecto a música. Y también respecto a teatro, que en la escena seguramente Alemania es de los países más adelantados, no solamente en cuanto a procedimientos escénicos, sino también a ideología. No he de decirle más sino que uno de los autores predilectos es el jefe de los comunistas bávaros⁴¹.

A pesar de lo exagerado y simplista de la expresión, “el jefe de los comunistas bávaros”, autor teatral ya prestigioso, no puede ser otro que Bertolt Brecht (1898-1956). Por primera y última vez, que sepamos, Sorozábal manifestaba abiertamente su interés no sólo estético sino también ideológico por el teatro alemán contemporáneo, al tiempo que evidenciaba un conocimiento y respeto por la figura del dramaturgo bávaro. De este modo, nuestra hipótesis de partida queda avalada no sólo por las circunstancias biográficas del compositor; también por sus propias palabras. El hecho de que se trate de unas manifestaciones contemporáneas de los hechos estudiados, sin posibilidad de reelaboración *a posteriori*, añade valor y credibilidad a esta referencia.

Queda por comprobar si esta hipotética –y plausible– influencia alemana se refleja efectivamente en la obra del compositor. Para ello, centra-

³⁸ Gloria Abando Zendoia: “Pablo Sorozábal”, *Diario Vasco-Domingo*, 30-III-1986.

³⁹ J. R. Sáenz Uranga: “Sorozábal cumple sus primeros 100 años: evocación de *Adiós a la bohemia*”, *Ágora*, 1, (1997), p. 53.

⁴⁰ P. Sorozábal: *Mi vida...*, p. 49; Carlos Ruiz Silva: “Pablo Sorozábal a los noventa años: genio y figura”, *Ritmo*, 596 (1987), p. 17.

⁴¹ *La Voz de Guipúzcoa*, 7-II-1928, p. 6.

remos nuestra atención en sus primeras creaciones escénicas: cinco títulos compuestos o proyectados antes de su regreso definitivo a España; es decir, cuando Sorozábal aún residía regularmente en Leipzig⁴².

Katiuska

La primera composición escénica de Sorozábal fue su opereta *Katiuska, la mujer rusa*, estrenada en plena descomposición de la Dictadura con el sonoro título de *Katiuska, o la Rusia roja*. A pesar de lo tardío de su estreno (Barcelona, enero-1931), la pieza había comenzado a ser proyectada y escrita hacia 1927-1928. Como ya hemos visto, estas fechas coinciden con un especial florecimiento del teatro musical en Alemania.

Sorozábal afirmó en sus memorias que fue el éxito de la zarzuela *El case-río* (1926) de Jesús Guridi lo que le animó a emprender su propio proyecto teatral⁴³. Dicha obra seguía fielmente el modelo de “zarzuela regionalista”, que disfrutaba de popularidad y cierto prestigio en la España de Primo de Rivera. Sin embargo, es claro que el donostiarra quiso apartarse expresamente de esa corriente: en su versión original, *Katiuska* transcurría entre la frontera Rusa y un cabaret de París, en la época de la revolución bolchevique. A pesar de que tanto la partitura como el libreto seguían, en general, las pautas y convenciones habituales del género de opereta, la nueva obra llamaba la atención por algunos detalles:

—Su ambientación contemporánea, con un conflicto político de gran actualidad como trasfondo. El propio Sorozábal afirmó que su intención era crear una opereta “moderna, del día”⁴⁴. Con todo, los autores se vieron obligados a “ruralizar” y, de algún modo, “folclorizar” a posteriori el segundo acto de la obra para garantizar su éxito, eliminando su primitiva ambientación cosmopolita. De este modo, se acercaban a las preferencias de un público aún habituado al regionalismo imperante en muchas zarzuelas del momento (como, por ejemplo, *El cantar del arriero*, cuyo estreno había precedido al de *Katiuska* en la cartelera barcelonesa de 1931).

⁴² La principal fuente para el análisis de *Katiuska*, *La guitarra de Figaro*, *La isla de las perlas* y *Adiós a la bohemia*, ha sido el material musical y literario que conserva y gestiona la SGAE desde el estreno de cada una de ellas: *Katiuska*, MMO/5601; *La guitarra de Figaro*, MMO/5698; *La isla de las perlas*, MMO/5869; *Adiós a la bohemia*; MMO/5987, Madrid, Archivo Lírico de la Sociedad General de Autores y Editores. En el caso de *La leyenda de Jaun de Alzate*, sin embargo, solamente podemos tomar como punto de partida para un comentario la lectura del texto para-teatral homónimo de Pío Baroja, publicado por primera vez en 1922. Dicho texto no fue concebido originariamente como libreto operístico: según testimonios de Sorozábal padre e hijo, su posible conversión en ópera fue un proyecto personal del compositor. En cualquier caso, no tenemos noticia de ningún material musical relacionado con esta obra. Agradezco al personal del Centro de Documentación y Archivos de la SGAE (CEDOA), y en especial a su directora, M^a Luz González Peña, su paciente atención y ayuda.

⁴³ P. Sorozábal: *Mi vida...*, pp. 110-111.

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 115-116.

—La aparición de dos bailes de moda contemporáneos (*vals boston* y *fox-trot*) que reflejaban un conocimiento del lenguaje jazzístico del momento mayor de lo habitual en números similares de revista y opereta españolas contemporáneas⁴⁵. Esto queda de manifiesto en multitud de detalles, como el empleo de escalas cromáticas y de tonos enteros, notas *blue*, sínkopas y acentos a contratiempos muy marcados, ostinatos rítmico-melódicos a modo de *riffs*, ornamentaciones de aspecto fuertemente improvisatorio, golpes de plato al estilo de *jazz-band*, preponderancia de los vientos sobre la cuerda, así como en la estructura tonal abierta del *fox-trot*.

—La incorporación en la orquesta de dos saxofones y un piano, que no solamente aumentan el naturalismo de los números de cabaret mencionados, sino que intervienen a lo largo de toda la partitura.

—La aparición de una escena inusualmente violenta, tanto dramática como musicalmente, en la que un grupo de soldados borrachos intenta violar a la protagonista. Sorozábal resuelve este momento dramático con una marcha grotesca sobre acordes paralelos de sexta aumentada, a la que sigue el *stretto* canónico de una célula mínima de terceras. Un procedimiento muy incisivo y bastante audaz, que en su sencillez apuntaba maneras modernistas desusadas en el teatro lírico español.

Es posible que detrás de todos o algunos de estos elementos esté la influencia del teatro musical germánico de la época. El antagonismo argumental entre Antiguo Régimen/tiempos modernos, y entre música tradicional eslava/ritmos americanos que subyace en *Katiuska* recuerda lejanamente el conflicto entre jazz/música “clásica” de *Jonny spielt auf*, o, más acusadamente, entre vals vienés/charlestón norteamericano de la opereta de Emmerich Kálman *Die Herzogin von Chicago* (Viena, 1928). Otro éxito estrenado en Leipzig en 1928, la “ópera bufa” *Der Zar lässt sich photographieren* de Kurt Weill, trataba un tema hasta cierto punto similar al de *Katiuska*, aunque desde una perspectiva notablemente más original y vanguardista⁴⁶.

Por otro lado, la ambientación original del segundo acto de *Katiuska* resulta evocadora de la propia pujanza del cabaret en Alemania. En Berlín, por ejemplo, fue famoso *Der blaue Vogel*, que había sido fundado por emigrantes rusos exiliados de la Revolución, y en el que no faltaban espectáculos folclóricos rusos⁴⁷. Exactamente como en el *Cabaret Caucasiens* de París donde se refugiaban los emigrados ucranianos de *Katiuska*, antes de que los autores transformaran el argumento del segundo acto.

⁴⁵ Evidentemente, empleamos el término *jazz* en un sentido lato, tal y como era comúnmente entendido en las primeras décadas del s. XX (véase J. M. García Martínez: *Del fox-trot...*, pp. 26-27). No nos referimos a la acepción más restrictiva y purista de nuestros días.

⁴⁶ No en vano, el libreto estaba firmado por el dramaturgo expresionista Georg Kaiser.

⁴⁷ A. Jona: “Lo spettacolo...”, p. 243.

La leyenda de Jaun de Alzate: un proyecto de ópera vasca

A comienzos de 1928, coincidiendo con los primeros esbozos de *Katiuska*, Sorozábal acariciaba también la idea de crear una ópera vasca sobre *La leyenda de Jaun de Alzate* (1922), de su paisano Pío Baroja⁴⁸. Este proyecto nunca llegó a materializarse, probablemente debido a su gran complejidad. Conociendo la naturaleza muchas veces impulsiva del músico, es posible que detrás de sus declaraciones al respecto no existiera más que una intención vaga y sin madurar. Con todo, el compositor ya había pensado en su amigo el poeta Emeterio Arrese como traductor al euskera del libreto⁴⁹. Hombre marcadamente de izquierdas y anticlerical, Arrese contaba con alguna experiencia en el campo de la ópera vasca y ya había colaborado con Sorozábal en su *Suite Vasca* (1923).

Este proyecto resulta tan interesante como sorprendente, ya que era evidente que el texto dramático de Baroja en nada respondía a las exigencias de un libreto de ópera convencional. De hecho, se adivina en él por momentos una burla de la grandilocuencia dramática de óperas románticas como *El ocaño de los dioses* de Wagner o, precisamente, *Amaya* de Guridi, el gran hito de la ópera vasca, estrenado pocos años antes. En realidad, *La leyenda...* presentaba rasgos muy coincidentes con los del “teatro épico” que por entonces desarrollaban Erwin Piscator y Bertolt Brecht en Alemania: juegos metateatrales y guiños autorreferenciales, presencia de un coro de tragedia griega, división en multitud de escenas sueltas, con aparición de algunos “números” independientes al estilo de un espectáculo de variedades, anacronismos descarados —incluidas ciertas alusiones al cinematógrafo—, carácter paródico e intención fuertemente satírica (contra el catolicismo, en este caso)⁵⁰.

Abundan, en definitiva, los elementos antinaturalistas y distanciadores, que permiten que el espectador adopte una postura crítica ante lo que se le muestra, muy de acuerdo con los postulados estéticos de Brecht. En este sentido, hay que reconocer que Baroja se adelantó a algunos de los hallazgos de los dramaturgos alemanes mencionados. Es de destacar, asimismo que el único documento (que sepamos) en el que Sorozábal dejó constancia de este proyecto es, precisamente, la entrevista en la que también aludía a su interés por Brecht y el teatro alemán de su tiempo⁵¹.

⁴⁸ Antonio Gago Rodó: “La trayectoria teatral de Pío Baroja”, *Teatro: revista de estudios teatrales*, 11 (1997) pp. 125-126.

⁴⁹ *La Voz de Guipúzcoa*, 7-II-1928, p. 6.

⁵⁰ Véase Pío Baroja: *La leyenda de Jaun de Alzate*, Madrid, Caro Raggio, 1986 (1ª edición de 1922).

⁵¹ *La Voz de Guipúzcoa*, 7-II-1928, p. 6. El hijo del músico, Pablo Sorozábal Serrano, recordaba a su padre trabajando sobre este proyecto durante la Guerra Civil, sin saber que el proyecto provenía de la década anterior, véase Pablo Sorozábal Serrano: “Recuerdo de un músico vasco”, *El Irunés*, 2 (1989), pp. 12-13; Juan Anton Zubikarai: “La colaboración de Pío Baroja y Pablo Sorozábal pudo iniciar nuevos caminos en la lírica”, *Muga*, 68 (1989), p. 84.

La guitarra de Fígaro

El siguiente estreno teatral de Sorozábal, tras el éxito de *Katiuska*, fue la comedia lírica *La guitarra de Fígaro*, estrenada en el Teatro Arriaga de Bilbao el ocho de enero de 1932⁵². Se trataba de una pequeña obra de circunstancias, planeada como despedida de la temporada navideña de zarzuela del coliseo bilbaíno. Al mismo tiempo, suponía una inteligente “contraprogramación” frente al estreno que ese mismo día presentaba su rival histórico, el Teatro de los Campos Elíseos de la misma villa. Esta táctica empresarial ya había sido empleada con éxito al inicio de la temporada, cuando el esperado estreno de *Katiuska* en el Arriaga fue diferido hasta hacerlo coincidir con la presentación de la compañía del maestro Soutullo en el Campos⁵³. En el caso que nos ocupa, el novel Sorozábal afrontaba el reto de medirse con otro autor ya consagrado, el popularísimo Jacinto Guerrero. Y es que la baza de la competencia no era otra que *La fama del tartanero*: una auténtica primicia, que se ofrecía al público bilbaíno la misma tarde de su estreno en Madrid⁵⁴.

La guitarra de Fígaro adoptaba la forma de una revista de números dispares, hilvanados por un juego de “teatro dentro del teatro”. Este recurso, tan caro a las vanguardias teatrales del momento, no era en sí mismo novedoso (en zarzuela existía el precedente ilustre de *El dúo de La Africana*), pero sí lo era su ambientación cosmopolita y contemporánea, con guiños puntuales al cine de moda. Por otro lado, su fondo marcadamente amargo y triste contrastaba con la frivolidad y el desenfado que eran habituales en otras revistas al uso. A pesar de que este espíritu ligero impregna algunos números de la obra, la versión bilbaína original presentaba momentos de mayor hondura, con un final especialmente melodramático, en el que el protagonista renuncia a su arte y a su amada.

Argumental y musicalmente, *La guitarra de Fígaro* contrapone claramente la vitalidad de los nuevos usos importados de América a los valores tradicionales de la vieja Europa —especialmente de España—, considerados en decadencia. Esta oposición es similar a la de obras contemporáneas como *Jonny spielt auf* y *Die Herzogin von Chicago*, según ya hemos comentado. Sin embargo, en el fondo no deja de suponer una actualización de la clásica querrela entre música italiana y música española de las tonadillas diecio-

⁵² *El Pueblo Vasco*, 9-I-1932, p. 6. Sorozábal confunde esta fecha en sus memorias y aporta el dato erróneo de 1931 como año de estreno, que ha sido repetido y extendido en todas las publicaciones posteriores al respecto.

⁵³ *El Pueblo Vasco*, 17-XII-1931, p. 5.

⁵⁴ M^a Encina Cortizo: “Fama del Tartanero, La”, en Emilio Casares Rodicio (ed.), *Diccionario de la Zarzuela: España e Iberoamérica*, vol. 1, Madrid, ICCMU, 2006.

chescas, así como de *El dúo de La Africana*⁵⁵. De hecho, la labor de los libretistas —el periodista Ezequiel Endériz y el actor Joaquín Roa— resulta algo decepcionante en lo que a verdaderas novedades teatrales se refiere. Máxime si tenemos en cuenta que el primero era conocido por sus inclinaciones revolucionarias⁵⁶, y que el segundo acababa de colaborar con Luis Buñuel en el film surrealista *La edad de oro* (1930).

En realidad, y a pesar de hallazgos puntuales, el libreto resulta dramáticamente bastante fallido. Es por ello que creemos arriesgado, y en cualquier caso exagerado, considerar su argumento “*muy pirandelliano*”, como se ha hecho en alguna ocasión⁵⁷. Sí es cierto, con todo, que llama la atención por su confusa intención alegórica y un cierto tono existencialista. Por otro lado, la incorporación de una extensa pantomima que parece parodiar la estética de los ballets rusos de Diaghilev, nos hace pensar en el “teatro de arte” de los Martínez Sierra⁵⁸ (y, por supuesto, en su zarzuela *Las golondrinas*, cuya música admiraba Sorozábal en grado sumo⁵⁹). Sin olvidar que los números pantomímicos eran también habituales en el cabaret alemán⁶⁰, y en el teatro musical germánico del momento en general, como demuestran *Die Zaubernacht* (1922), *Der Protagonist* (1925), y *Royal Palace* (1926), de Kurt Weill.

En lo que respecta a la partitura, Sorozábal afirmó haberla escrito sin interés y con premura de tiempo, viéndose por ello obligado a aprovechar composiciones anteriores⁶¹. Paradójicamente, esta circunstancia resulta hoy sumamente interesante, puesto que ha permitido que se conserve “fossilizada” auténtica música ligera de baile del momento: un tango, un *vals boston* y hasta cuatro tiempos de tipo *fox-trot* incluía la versión bilbaína de la obra. Páginas, con toda probabilidad, compuestas por Sorozábal en cumplimiento de sus compromisos de músico práctico en Alemania⁶².

⁵⁵ Al mismo tiempo *La Zarzuela*, obra que inauguró el Teatro de la Zarzuela de Madrid en 1856 explotaba la misma querrela entre la música italiana y la española, introduciendo, precisamente, la guitarra de Figaro (en alusión a *El barbero de Sevilla*) como elemento alegórico. Desconocemos si los autores Endériz, Roa o Sorozábal conocían esta circunstancia.

⁵⁶ Véase Jesús Arana Palacios: “Más sobre Ezequiel Endériz”, *Príncipe de Viana*, 199 (1993) pp. 483-499.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 410.

⁵⁸ Jesús Rubio Jiménez: “Tendencias del teatro poético en España (1915-1930)”, en Dru Dougherty y Francisca M^a Vilches de Frutos (coords.), *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, p. 255.

⁵⁹ La partitura de esta zarzuela (1914) había apuntalado la fama del compositor donostiarra José M^a Usandizaga (1887-1915), de quien Sorozábal se declaró admirador y deudor en numerosas ocasiones.

⁶⁰ A. Jona: “Lo spettacolo...”, p. 243.

⁶¹ P. Sorozábal: *Mi vida...*, p. 201.

⁶² Sorozábal debió de escribir bastante música ligera de baile en su juventud, a pesar de que apenas nos ha llegado rastro de ella. Prueba de ello es el tempranísimo “one-step” *The Odoro*, firmado por el músico en 1917 como “op. 1”, que por casualidad pudimos localizar en el archivo Eresbil de Reniería, sin que conste su existencia en ningún catálogo publicado hasta la fecha.

De uno de estos *fox*, que también sería reaprovechado una década más tarde en el sainete *Don Manolito*, el propio autor reconoció explícitamente haberlo compuesto previamente en Leipzig con letra en alemán⁶³. Naturalmente, esta letra original desapareció en la versión presentada en España; sin embargo, se conservaron algunos giros anglófonos como “*kis mi*” [sic] y “*beibi*” [sic], que delatan la moda del “americanismo”, típica de la República de Weimar. En efecto, la inserción de textos en inglés macarrónico era muy habitual en canciones alemanas de cabaret y teatro musical: la célebre *Alabama Song* de *Mahagonny* es un ejemplo paradigmático.

También es destacable la presencia en esta obra del único “tango” que Sorozábal habría de incorporar con tal nombre en todo su teatro lírico. A diferencia de lo que aún era habitual en muchos compositores españoles y europeos (y norma en la centuria anterior), este tango se distancia claramente del ritmo de habanera, al presentar un carácter más marcado, subdividido en cuatro corcheas. De este modo, el autor demostraba estar al tanto de las modas más actuales en lo que a música “de consumo” se refería, lo que no es extraño, si tenemos en cuenta las consideraciones biográficas ya comentadas.

Los números mencionados destacan, además, por incorporar un banjo obligado en su orquestación, además del piano y los saxos que ya veíamos en *Katiuska*. Se trataba de un instrumento característico y casi icónico del jazz americano de los años 20, y como tal había sido adoptado con entusiasmo por muchos jóvenes músicos teatrales de Alemania. El banjo era, por ejemplo, el instrumento del protagonista de *Jonny spielt auf*. Ahondando en la novedad, Sorozábal recurre a él también en números de inspiración española, como estilización del sonido de la guitarra.

Pero la principal sorpresa musical y orquestal de *La guitarra de Fígaro* se encuentra en un número muy diferente, que evoca el ambiente de una feria circense (otro motivo de inspiración recurrente en las vanguardias artísticas del momento). En él, Sorozábal incluye un brillantísimo y extenso vals abiertamente bitonal, donde el ritmo binario de la obertura de *Guillermo Tell* de Rossini acaba superponiéndose al ternario del vals del *Fausto* de Gounod. Se trata de una página sin precedentes ni paralelos en todo el teatro lírico español, y muy reminiscente, en cambio, de *Petrouchka* y la música de Darius Milhaud. En este sentido, no hay que perder de vista que Alemania había acogido el estreno mundial de algunas de las propuestas teatrales de Milhaud más renovadoras: es el caso de sus tres “*opéras-minute*” —*L'enlèvement d'Europe* (Baden-Baden, 1927, presentada, entre otras, junto a la pri-

⁶³ P. Sorozábal: *Mi vida...*, p. 201.

mera versión de *Mahagonny*), *La délivrance de Thésée* y *L'abandon d'Ariane* (Wiesbaden, 1928)–, además de la ópera *Christophe Colomb* (Berlín, 1930), prototipo de “teatro épico” no-germánico⁶⁴.

En definitiva, *La guitarra de Figaro* proponía (de modo, a nuestro entender, un tanto fallido) una suerte de espectáculo de variedades trascendido, con cierta ambición intelectual y artística (de “*casi una ópera*” llegó a calificar la obra un crítico vitoriano⁶⁵). Con él, y tras el gran éxito cosechado por *Katiuska*, la empresa del principal teatro bilbaíno apostaba en las primeras navidades republicanas por un modelo teatral novedoso en su tiempo, frente a la fórmula ya caduca de la zarzuela regional-historicista (de la que, precisamente, *La fama del tartanero*, ofrecida por la competencia, era perfecto exponente)⁶⁶.

Es de destacar que, como en otros casos, la obra fue transformada tras su primer estreno para acercarla a los gustos más convencionales del público de zarzuela. En esta revisión, los autores proponían un final feliz alternativo, suprimían números de inspiración jazzística, y adjudicaban a la protagonista femenina una romanza de corte tradicional, que la acercaba al arquetipo zarzuelero de heroína fuerte y honesta. No en vano, la nueva versión sería estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, en fecha tan patriótica y señalada como el 2 de mayo⁶⁷.

La isla de las perlas

La ambiciosa opereta *La isla de las perlas* (1933) fue el siguiente estreno teatral del compositor. Según sus propias declaraciones, una película americana inspiró la ambientación exótica de esta obra⁶⁸; influencia que el público y la crítica de la época percibieron perfectamente. Presentada en el modernísimo cine Coliseum de Madrid, encontramos en ella una concentración de influencias jazzísticas mayor que en todas las obras anteriores y posterior-

⁶⁴ Gustave Kobbé, y el Conde de Harewood: *Kobbé's Complete Opera Book*, Putnam and Company, London, 1981, p. 1283. Véase también. Peter Branscombe: “Brecht, Weill and Mahagonny”, *The Musical Times*, vol. 102, nº 1422 (Agosto-1961), pp. 483-486, y F Ewen: *Bertolt Brecht...* pp. 197-198.

⁶⁵ *La Libertad*, 16-I-1932, p. 3.

⁶⁶ Sorozábal recuerda en sus memorias cómo el empresario del teatro, Carlos Diestro, dio todas las facilidades posibles a este estreno (P. Sorozábal: *Mi vida...*, p. 201). No sin razón, los autores correspondieron a este interés haciéndole dedicatario de la obra (Ezequiel Endérez, y Joaquín F. Roa: *La guitarra de Figaro*, Madrid, Sociedad General de Autores de España, 1933). Una década más tarde, el compositor también dedicaría a Diestro su partitura más iconoclasta de posguerra, *Black, el payaso*.

⁶⁷ El material vocal e instrumental de ambas versiones se conserva mezclado indistintamente en el archivo de la SGAE, sin que conste su diferencia (Madrid, Archivo Lírico SGAE, MMO/5698). No obstante, es perfectamente distinguible el material de una y otra versión. Lamentablemente, el libreto y la partitura general de la versión bilbaína están perdidos.

⁶⁸ P. Sorozábal: *Mi vida...*, p. 206.

res de Sorozábal. Además, y por vez primera, esta influencia no se limitaba a la consabida presencia más o menos convencional de números frívolos y arrevistados (que también los hay). Así, por ejemplo, la heroína protagonista expresa sus dudas amorosas en tiempo de *blues*, mientras que un coro de polinesios reza a su dios entonando una plegaria pentatónica con trazas de espiritual negro. En realidad, ritmos y armonías cercanos al *jazz* impregnan una porción muy importante de la partitura⁶⁹, entremezclados con un difuso exotismo –de cierto sabor “antillanista”, a veces– y un estilo canoro de filiación pucciniana. Una síntesis, en suma, desconocida en el teatro lírico español del momento, y que evidenciaba tanto la elevada ambición estética del compositor como su innegable afán renovador.

Todos estos valores fueron apreciados unánimemente por la crítica del momento; no obstante, *La isla de las perlas* adolecía de un libreto insatisfactorio y falto de sustancia dramática, consistente en una mera acumulación de lances aventureros y pintorescos. Esta es la razón de que la parte literaria de la obra sufriera una serie de innumerables y drásticas revisiones que no finalizaron hasta el mismo año (1987) de la muerte del compositor. De este modo, el libreto que ha llegado hasta nosotros tiene poco que ver con el que en realidad se estrenó en el año 33, y sin duda responde, al menos en parte, a estímulos externos también diferentes. A pesar de ello, y precisamente porque su redacción definitiva lleva el visto bueno y la firma de Sorozábal, merece la pena destacar un par de aspectos del mismo:

1. En primer lugar, el propio planteamiento argumental, que presenta la degeneración progresiva de un paraíso virgen tras la llegada de un grupo de hombres blancos. Una parábola sobre la corrupción espiritual del capitalismo occidental muy a la manera del *Mahagonny* de Brecht, aunque sin su afilada y brillante mordacidad.

2. En segundo lugar, la figura secundaria de Miss Terr, miembro de la liga californiana de “Los Puritanos” –“contra el alcoholismo y la inmoralidad”– que acabará regentando un bar y entregada ella misma a la bebida, tras unirse a un sacerdote indígena. Dentro de su esquematismo, este personaje resulta sorprendentemente coincidente con el de Lilian Holiday de *Happy End* (1929), otra pieza de Bertolt Brecht, escrita junto Elisabeth Hauptmann y musicada por Kurt Weill: Lilian es teniente del “Ejército de Salvación” de Chicago, pero se emborracha en el bar donde pretende predicar y se enamora del gánster que lo regenta⁷⁰.

⁶⁹ Este no es el caso, evidentemente, de sus dos romanzas de tenor, las únicas páginas que han logrado cierta permanencia en el repertorio de zarzuela.

⁷⁰ F. Ewen: *Bertolt Brecht...*, pp. 154-159.

Existen, por tanto, algunas coincidencias palpables con la *Zeitoper* alemana en *La isla de las perlas*. Como en los casos anteriores, estas similitudes resultan significativas a la hora de concluir una influencia de los modelos germánicos sobre Sorozábal, aunque no determinantes.

Adiós a la bohemia

La singular y atípica “ópera chica” *Adiós a la bohemia* fue la última de las obras compuestas en Alemania que Sorozábal vio subir a las tablas (Madrid, Teatro Calderón, noviembre de 1933). A pesar de esto, sabemos que la primera versión de la partitura ya estaba finalizada en septiembre de 1931⁷¹. En realidad, el proyecto debía de venir fraguándose desde algunos años antes en la mente del compositor, si creemos sus declaraciones tardías al respecto⁷².

A primera vista, se trata de la obra más alejada del mundo germánico, ya que parece más bien un intento de actualizar la tradición sainetesca del viejo “género chico” madrileño. En este sentido, es la única que se aleja de una ambientación estrictamente contemporánea —aunque no demasiado: Madrid, 1900—, y, en consecuencia, no incorpora ritmos norteamericanos de moda. Por otro lado, la obra teatral de Pío Baroja en que se basaba la ópera era de un sentimentalismo folletinesco bastante convencional, al contrario que *La leyenda de Jaun de Alzate*. Sí presentaba cierta originalidad, sin embargo, su formato: un breve acto, con dos únicos protagonistas que dialogan en prosa durante casi toda la obra, sin cambiar de escenario. Además, en el proceso de conversión en ópera fue desarrollándose una red de personajes secundarios grotescos, que acercaba la sencilla historia original a la estética expresionista del esperpento, cultivada por Valle-Inclán y por el propio Baroja en obras más tardías⁷³.

Es en este nuevo registro de personajes secundarios donde se encuentran las afinidades más llamativas con el teatro musical de Brecht-Weill. Sorozábal crea aquí una serie de “números” musicales independientes que interrumpen el discurso musical continuo de la pareja protagonista, como

⁷¹ Orfeo [David Casares]: “Una tarde en Itzea: niebla del Pirineo amortiguó la música de *Adiós a la bohemia*”, *La Voz de Guipúzcoa*, 29-IX-1931, p.16.

⁷² G. Abanda Zendoia: “Pablo Sorozábal”, *El Diario Vasco-Domingo*, 30-III-1986; J. R. Sáenz Urrang: “Sorozábal...” p. 53.

⁷³ Sobre la historia textual del libreto de esta ópera, véase Jesús Rubio Jiménez: “Introducción”, en Pío Baroja: *¡Adiós a la bohemia!...*; Carlos Ruiz Silva: “Las cuatro versiones de *Adiós a la bohemia*”, *Verba Hispánica*, 6 (1996), pp. 93-103; Antonio Gago Rodó: *Edición de la ópera chica “¡Adiós a la bohemia!”*, tesis de licenciatura inédita, Madrid, 1997. Debo agradecer encarecidamente al profesor Rubio Jiménez el haberme facilitado el acceso a esta última fuente.

si se tratase de los números de un espectáculo de variedades. Estos números se caracterizan por la relación incongruente entre los códigos musicales empleados por el compositor (generalmente de modo paródico y deformante) y las situaciones escénicas en que se insertan. De este modo, se produce una contestación entre música y acción dramática que provoca un efecto de distanciamiento muy cercano al *Verfremdung* brechtiano.

Veamos dos casos especialmente próximos al estilo de las obras de Brecht-Weill: en el Coro que abre el acto único de la obra, un grupo de bohemios discute sobre pintura en un cafetucho de barrio. El código musical empleado (un enfático canon escolástico a dos voces, que nos remite al tópico musical del *stile osservato*), concuerda con la lista de pintores clásicos que los artistas repiten sin cesar (El Greco, Velázquez, Goya...⁷⁴); sin embargo, contrasta brutalmente con el espacio escénico y la época en que transcurre la obra, ya que el *stile osservato* se asocia convencionalmente con ambientes eclesiásticos o de erudición académica. Se trata de una sátira evidente contra la miseria, cerrazón y miopía intelectuales de la España del momento, anclada en la repetición descerebrada de tópicos reaccionarios, y carente de foros académicos eficaces. Un uso bastante similar del *stile osservato* estaba ya presente en *Die Dreigroschenoper*. Al final de esta obra, por ejemplo, un grupo de haraganes entonaba un coral de estilo bachiano para alabar no a Dios, sino a la vida criminal, rematando la sátira anti-burguesa de toda la obra.

En segundo lugar, el Chotis de *Adiós a la bohemia* parece una paráfrasis de la celeberrima *Balada de Mackie Navaja* de la misma *Die Dreigroschenoper*. En ambos casos se caricaturiza el estilo alegre y desenfadado de una música callejera de organillo para acompañar el relato truculento de crímenes sangrientos. Coincidentemente, ambas presentan una melodía en forma de cantilena monótona y repetitiva, que arranca en anacrusa desde el mismo grado de la escala (3º), en la misma tonalidad (Do M), con el mismo intervalo (3ª menor ascendente), para acabar estabilizándose en el mismo grado (6º). Además, las dos piezas presentan un acompañamiento armónico de acordes elementales, que “chocan” de modo incongruente con la melodía en determinados momentos (véase ejemplos 1 y 2). El hecho de que ambas páginas estén pensadas para ser entonadas por voces masculinas

⁷⁴ Mucho más tarde, en 1961, el compositor modificó la letra de este coro, oponiendo a la lista de pintores clásicos de escuela española otra de autores más “modernos” o, al menos más “heterodoxos”: “Pissarro, Monet, Rénbran [sic], y Degas y Delacroix”. Con ello se añadía cierto matiz guerra-civilista a la discusión, que, de todos modos, continuaba siendo tan mostrenca como en la versión original.

[Tpo. de Chotis]

Ejemplo 1: Chotis de “El Heraldo”. Pio Baroja y Pablo Sorozábal:
Adiós a la bohemia, Madrid, SGAE, 1949, pp. 21-22.

no líricas (actor cantante en *Die Dreigroschenoper*; “caricato” o tenor cómico de zarzuela en *Adiós a la bohemia*) aumenta la lista de similitudes. Al contrario que Sorozábal, Weill acentúa el distanciamiento artístico de su balada callejera —o “*Moritat*”— empleando un ritmo de *blues* inverosímil en la época en que transcurre su obra (Londres, 1900). Sin embargo, el dúo Sorozábal-Baroja supera a Weill y Brecht en distanciamiento artístico al hacer cantar su Chotis no a un auténtico cantor callejero, sino a un “Señor” que lee el periódico; un honrado *petit bourgeois* que inopinadamente, y como movido por un resorte automático e inexplicable, entona su cruel relato.

Literariamente, ambos números coinciden en presentar a su protagonista con un alias chocante (Mackie “Navaja”; Gregorio “Tarambana”) y en incidir en la imagen expresionista del cuchillo (“*un cuchillo muy afilado*”, en Baroja-Sorozábal). Junto a ello, cabe señalar la crítica claramente anti-capitalista y anti-burguesa de la letra de Baroja-Sorozábal, y la pre-

Blues-Tempo

Pno.

Ejemplo 2: “Die Moritat von Mackie Messer”. Bertolt Brecht y Kurt Weill: *The Threepenny Opera (Die Dreigroschenoper)*, Miami, European American Music Corporation, 2000.

sencia de otras alusiones afines al expresionismo, como la locura y el alcoholismo (que se deduce implícitamente del escenario del crimen, siendo famosa la industria licorera de la localidad madrileña de Chinchón).

En realidad, el tema y el tono de esta página son completamente equiparables a los de las “baladas” del cabaret artístico alemán⁷⁵, incluido el diálogo satírico contra el sistema judicial que sigue al Chotis propiamente dicho⁷⁶. En la *Balada de Marie Ferrer* de Bertolt Brecht, por ejemplo, encontramos el mismo motivo literario del infanticidio forzado y justificado por

⁷⁵ Véase A. Jona: “Lo spettacolo...”, pp. 241-242.

⁷⁶ “Mozo: – A este tío le darán garrote, ¿no?”

El que lee: – ¡Pero qué cosas tienes, Antonio! ¿No comprendes que ha cometido el crimen en un estado de enajenación mental? [...] Por el momento, si está loco de verdad, harán lo posible por curarle. Pero tan pronto esté sano y fuerte, le darán garrote. La justicia no quiere nada con los enfermos.” (Pío Baroja y Pablo Sorozábal: *Adiós a la bohemia: ópera chica en un acto*, Madrid, SGAE, 1949, p. 27).

las circunstancias alienantes del proletariado. En este sentido, es interesante subrayar que la correspondencia entre Baroja y Sorozábal demuestra que fue el músico quien escribió la base del relato narrado en el *Chotis*⁷⁷ —según sus memorias, había leído un caso real similar en Alemania⁷⁸—, a pesar de la presencia de elementos barojianos en el mismo.

Hay más detalles en *Adiós a la bohemia* que recuerdan el estilo musical de Kurt Weill: el empleo sistemático de trompetas con sordina; los golpes de plato y redobles de timbal para destacar de modo un tanto circense la aparición de nuevos personajes y otras sorpresas escénicas; la presencia de ritmos marcados e incisivos, excesivamente percutidos a veces; las bruscas interrupciones del discurso musical, que pueden provenir también de una influencia común de las prácticas musicales asociadas al cine mudo. En fin, el singular eclecticismo que caracteriza la obra de ambos compositores.

Otros elementos son más ambiguos y por ello menos significativos, pero merece la pena añadirlos a esta lista. Resulta curioso, por ejemplo, que Sorozábal establezca el ritmo de tango—habanera como base de buena parte de su partitura, pues se trata de un tópico musical que tenía una larga tradición en el teatro musical hispano, pero que Weill también utilizó frecuentemente en su obra escénica, en tanto que danza de moda en los años 20. Por su parte, la inserción diegética y naturalista, cercana al *pastiche*, de una página para violín y piano en estilo romántico de salón resulta análoga a la cita paródica, al piano, de *La oración de la doncella* de Tekla Bardewzka, introducida por Weill en su versión operística de *Mahagonny*⁷⁹ (Leipzig, 1930). En ambas obras la música sentimental que interpretan los músicos del café sirve para encender el recuerdo nostálgico del protagonista masculino. Con todo, existe también un antecedente claro (y excepcional) en la tradición del género chico: la mazurca para violín y piano que suena en el “Café de Melilla” de *La verbena de la Paloma* (1894), de Tomás Bretón.

Aún cabe mencionar un paralelismo más entre *Mahagonny* y *Adiós a la bohemia*: la presencia, en ambas obras, de un inusual coro de prostitutas que cantan a la luna. En el caso de *Adiós...*, se trataba de una aportación personal de Sorozábal a la pieza dramática original, y el propio Baroja trató de suavizarla mediante eufemismos literarios, ante el temor de que el público teatral no aceptara su crudeza⁸⁰.

⁷⁷ Véase P. Sorozábal: *Mi vida...*, pp. 215-216.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 213.

⁷⁹ Estrenada con el título de *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, se trataba de una profunda revisión y ampliación del esquemático *Songspiel* original de 1927. Véase David Drew: “The History of Mahagonny”, *Musical Times*, 1439 (1963), pp. 18-24.

⁸⁰ P. Sorozábal: *Mi vida...*, p. 214.

Por último, queremos destacar que una segunda versión de *Adiós a la bohemia*, estrenada ya en 1945, no hizo sino acentuar sus lazos con el teatro musical germánico de entreguerras, aunque en otra vertiente: además de incidir en su crítica anti-burguesa, los nuevos pasajes exploran una musicalidad atonal con guiños puntuales pero evidentes al dodecafonismo vienes, entendido de un modo muy libre. En concreto, la entrada del Vagabundo al café se caracteriza por una escritura vocal muy abrupta, cercana al *Sprechgesang*, y un trabajo orquestal a base de pequeñas células cromáticas atonales que acaban desplegándose en una “serie” de diez notas, con texturas puntillistas y contrapuntísticas⁸¹.

En resumen, creemos que en *Adiós a la bohemia* la influencia del teatro musical de Brecht-Weill, especialmente de su obra más popular, *Die Dreigroschnoper*, es bastante acusada, por más que se concentra sobre todo en momentos puntuales. Ambas obras comparten, por un lado, su ambientación en los bajos fondos urbanos del proletariado hacia 1900, y su carácter satírico y antiburgués. Por otro lado, nunca se ha señalado el hecho de que el original término “ópera chica” supone una traducción, no literal pero sí aproximada, de *Dreigroschenoper* – “ópera de tres peniques” –, siendo en España la “perra chica” también una moneda de ínfimo valor. La alusión irónica al viejo “género chico” madrileño resulta, además, paralela a la evocación del tradicional *Singspiel* germánico implícita en el neologismo *Songspiel*, que Brecht había creado para referirse a *Mahagonny* y *Happy End*. Se trataba, en todos los caso, de juegos de palabras coincidentes en la idea de proponer nuevos modelos de teatro musical que barriesen la distinción burguesa entre lo “culto” y lo “popular”, pasando por encima de convenciones genéricas.

En definitiva, podemos concluir que tanto la biografía de Pablo Sorozábal como la documentación encontrada y, sobre todo, el propio análisis de las características musicales y dramáticas de sus primeras creaciones escénicas nos confirman la influencia, discreta pero inequívoca, del renovador teatro musical germánico de entreguerras. Esta influencia no agota el rico repertorio de fuentes dramático-musicales que confluyen en el teatro sorozabaliano (son también perfectamente palpables, por ejemplo, la huella

⁸¹ Estos rasgos contrastaban vivamente con ciertas declaraciones realizadas por el compositor en esta época, en las que, de acuerdo con la penosa situación de autarquía que vivía el país, se rechaza todo influjo musical extranjero y se subraya la necesidad de ahondar en la tradición musical española. véase “Hablando con Pablo Sorozábal”, *Ritmo*, 180 (1944), pp. 10-11.

del verismo italiano y, por su puesto, la de la tradición zarzuelística hispana). Tampoco basta para explicar la singular personalidad artística del compositor. Sin embargo, creemos que sí es un referente muy importante a la hora de comprender su posterior trayectoria creativa, y para valorar y contextualizar las opciones estéticas y estilísticas adoptadas por el músico en este repertorio.

En cualquier caso, el estudio de estas obras evidencia una clara apuesta por renovar las fórmulas tradicionales del teatro lírico español. A pesar de que el tiempo ha podido difuminar la percepción de estas novedades, hay que reconocer que algunas de ellas resultaban francamente iconoclastas en su tiempo. En este sentido, las propuestas de Sorozábal coinciden con la agenda de “reteatralización” implícita en la obra de muchos de los mejores dramaturgos españoles de las primeras décadas del siglo XX, especialmente a partir de 1920⁸². De este modo, determinados aspectos de su música teatral podrían tomarse como expresión atípica e independiente de lo que otros autores ensayaban en el campo literario.

Hay que precisar que, en general, la actualización escénica de esta renovación teatral resultó bastante problemática en España, y hacia 1931 no había llegado a calar más allá de una estrecha elite literaria e intelectual —que, por cierto, ya era receptora de algunas de las novedades teatrales alemanas⁸³—. Tanto por su origen como por su formación, Sorozábal era ajeno a este mundillo intelectual, y sólo su colaboración con Pío Baroja le relaciona tangencialmente con el mismo.

Por primera vez, además, la anhelada “reteatralización” se orientaba decididamente, y con éxito, hacia un público de masas. Precisamente, este anhelo de popularidad condicionó y determinó la configuración final de este repertorio, tal y como deja patente la historia textual de las obras estudiadas⁸⁴. El equilibrio inestable entre modernidad y popularidad es, a nuestro juicio, una de las características más acusadas de esta producción: una tensión que, de nuevo, relaciona a su autor con sus contemporáneos alemanes.

Cabe preguntarse, finalmente, por qué el compositor se mostró reacio a reconocer esta influencia germánica, pero la respuesta es fácil de intuir: en primer lugar, tras la Guerra Civil española no resultaba conveniente en modo alguno admitir la afinidad estética (mucho menos ideológica)

⁸² Véase D. Dougherty, y F. M. Vilches de Frutos (coords.): *El teatro en España...*

⁸³ Patrick Collard: “La crítica teatral de Ramón J. Sender en los años treinta”, en D. Dougherty, y F. M. Vilches (coords.): *El teatro en España...*, pp. 189-192; Andrew A. Anderson: “El público, así que pasen cinco años y *El sueño de una noche de la vida*: tres dramas expresionistas de García Lorca” en D. Dougherty, y F. M. Vilches (coords.): *El teatro en España...*, pp. 215-226.

⁸⁴ Es conocida la anécdota, contada por el mismo compositor, según la cual el criterio de su limpiabotas fue el que orientó la redacción de la segunda versión de *Katiushka* (P. Sorozábal: *Mi vida...*, p. 196).

con un grupo de artistas que, casi en bloque, habían sido condenados como “degenerados” por el régimen nazi. Máxime habiendo sido sometido el compositor a un proceso de “depuración” por parte del régimen franquista. En segundo lugar, la mayor parte de este repertorio músico-teatral cayó en el olvido tras la Segunda Guerra Mundial, y sólo lentamente ha ido siendo recuperado hasta nuestros días. No tenía, por tanto, ningún sentido reivindicar una influencia absolutamente desconocida para el público potencial de la obra de Sorozábal, y que carecía de un reconocimiento o prestigio especiales, a pesar del papel de referente para la izquierda que Bertolt Brecht, como dramaturgo y en solitario, sí alcanzó desde la década de 1960.



El Genio de Chapí y el Ingenio de Sinesio o la feliz conjunción para la liberación de los autores españoles

El 25 de marzo de 2009 se cumplieron cien años desde que falleció Ruperto Chapí. El 12 de diciembre se cumplirán los 150 años del nacimiento de Sinesio Delgado. La relación entre estos dos hombres se extiende pues hasta en sus conmemoraciones. Su intensa y fructífera colaboración tuvo su máximo exponente en la fundación de la Sociedad de Autores Españoles (SAE), antecedente de la SGAE y medio de liberación de los autores, –músicos y escritores–, de finales del siglo XIX de las garras editoriales. Pero además, colaboraron en una serie de zarzuelas, acogidas de modo desigual por el público. Trataremos de estudiar aquí ambos aspectos de su relación.

Palabras clave: Sinesio Delgado, Ruperto Chapí, SAE, derechos de autor.

March 25, 2009 marked the centenary of the death of Ruperto Chapí, while the 150th anniversary of the birth of Sinesio Delgado will also take place on 12 December this year. Thus, the relationship between these two men even extends to their commemorations. The prime example of their intense and productive partnership was the foundation of the Sociedad de Autores Españoles (SAE; Spanish Author's Society), the precedent of the SGAE and a means of freeing authors (composers and writers) from the clutches of publishing houses at the end of the nineteenth century. But they also worked together on a series of zarzuelas, which met with uneven success with audiences. This article examines both aspects of their relationship.

Key words: Sinesio Delgado, Ruperto Chapí, SAE, royalties.

Ruperto Chapí y Sinesio Delgado: Vida y Obra

Ruperto Chapí

Ruperto Chapí y Lorente nació en Villena el 27 de marzo de 1851 y falleció en Madrid el 25 de marzo de 1909. Dedicado a la música desde su niñez, con 16 años se trasladó a Madrid, donde se matriculó en el Conservatorio de Madrid, dirigido por Emilio Arrieta, de quien sería alumno predilecto. Chapí simultanea sus estudios con el trabajo en la orquesta de los Bufos Arderius y posteriormente obtiene una plaza como músico mayor del Ejército. Contrae matrimonio con su paisana Vicenta Selva y, tras terminar sus estudios en el Conservatorio, es el primer músico español pensionado de número en la Academia de Roma. Su estancia en Milán y especialmente los dos años pasados en París marcarán su vida creativa, al igual que una posterior visita a Bayreuth.

Regresa a Madrid en 1879, y para mantener a su familia, que va aumentando, decide, por consejo de Miguel Ramos Carrión, dedicarse de lleno a la zarzuela, obteniendo el primer éxito con *Música clásica*¹. El estreno de *La tempestad* en la Zarzuela, acrecienta su fama, y la prensa musical comienza a fijarse en él. Para Luis G. Iberni, con esta obra se inicia el “mito-Chapí”². Pero a pesar del aprecio de Chapí por la zarzuela grande y de su interés permanente por la ópera española, no le queda más remedio que adaptarse a las exigencias del mercado, que se decantaba por el teatro por horas. Esto daría origen al género chico, y así el maestro de Villena estrena diversas obras en teatros menores como Variedades y Martín y posteriormente, con el estreno de *Juan Matías el barbero* en 1887, obtendría gran éxito en el Teatro Apolo, catedral del género chico. No renuncia, sin embargo, a la zarzuela grande y *La bruja*, con libreto de Ramos Carrión, afianza su éxito y se empieza a ver a Chapí como al salvador de ese género. Con Apolo intensifica su relación en obras como *¡Las doce y media y sereno!*, uno de los diez títulos que estrena en 1890.

Aunque de la Sociedad de Autores hablaremos posteriormente, hay que destacar que Chapí estuvo siempre muy presente en los temas reivindicativos de los músicos, así en 1891 se vive una primera ruptura entre el compositor y el empresario del Teatro Apolo, que en esta temporada era Felipe Ducazal, el empresario y dueño del veraniego Teatro Felipe, donde Chueca estrenó *La Gran Vía*. Los profesores de orquesta de Madrid habían decidido formar una Sociedad en defensa de sus intereses profesionales, y los del Teatro Apolo, apoyados por su director, Chapí, presentaron a la empresa una serie de reivindicaciones que no fueron atendidas por lo que el teatro decidió prescindir de ellos y representar las zarzuelas sólo con piano. El público lo aguantó la primera noche pero a la segunda el pateo que se armó hizo intervenir a la autoridad. El conflicto se resolvió contratando otra orquesta pero terminó con la amistad entre Chapí y Ducazal y el maestro villenense vió cómo se retiraba de cartel en pleno éxito *La leyenda del monje*. Posteriormente ambos harían las paces, poco antes del fallecimiento de Ducazal, que tuvo en Madrid casi tanto eco como el de Chapí años después.

En 1891 obtiene otro gran éxito en el género grande y en el Teatro de la Zarzuela, *El rey que rabió*, con libreto de Miguel Ramos Carrión y Vital Aza, amigos suyos y de Sinesio Delgado. Con esta obra Chapí incorpora al mundo lírico español lenguajes de la opereta centroeuropea, la pieza se ha

¹ Un crítico hablaba de estas obras como las realizadas por Chapí “pro pane lucrando”.

² Luis G. Iberni: *Ruperto Chapí*, Madrid, ICCMU, 2ª ed., 2009, p. 125.

mantenido en el repertorio y se ha podido ver en este año Chapí en diferentes versiones y teatros españoles. La producción de Chapí continuó en los años siguientes, afianzando su popularidad y su relación con el Teatro Apolo: *El mismo demonio*, 1891, *La Czarina*, 1892, *El reclamo*, 1893... sin embargo, el empeño del compositor en mantener su independencia frente a los editores, concretamente frente a Florencio Fiscowich, que había intentado, sin éxito, comprar su importante archivo, provocan que Arregui y Aruej, empresarios del Apolo, presionados por el editor, rompan su relación con el compositor; también es cierto que Chapí se sentía relegado y creía que no se prestaba suficiente atención a sus obras, prefiriendo Arregui y Aruej, a Bretón o Chueca. Chapí se ve así obligado a convertirse en empresario de un teatro de poca reputación como era el Eslava, en el que estrenará obras fundamentales como *El tambor de granaderos* en 1894 y *El cortejo de la Irene* en 1896. Aunque esta obra no obtuvo un gran éxito, es fundamental porque se trata de su primera colaboración con Carlos Fernández Shaw, libretista de más de una docena de títulos de Chapí, entre ellos la trilogía formada por *Las bravías*, *La chavala* y *La revoltosa*, y de una obra crucial en su catálogo y en su vida, *Margarita la tornera*.



Ruperto Chapí. Archivo SGAE

En esta coyuntura de la vida de Chapí aparece Sinesio Delgado, que, al convertirse en 1895 en director artístico del Teatro Apolo, media entre los empresarios y el compositor, que de este modo regresa al mítico teatro en el que vuelve a triunfar con *Las bravías*, 1896, *La revoltosa*, el auténtico fenómeno de 1897 y *Pepe Gallardo* y *La chavala* en 1898.

No se olvida nunca Chapí de su empeño en el género grande y así se meterá en la aventura del Teatro Parish para recuperar este género, con obras como *Los hijos del batallón* y *Curro Vargas*, 1898, *La cara de Dios*, 1899 y *La cortijera* en 1900.

El importante esfuerzo y dedicación que exigió de Chapí la creación de la Sociedad de Autores, hicieron que 1899 fuese un año con menor aportación compositiva. Esos primeros años de intensa lucha no le impidieron, sin embargo, estrenar obras como *El barquillero*, 1900, *¿Quo vadís?*, 1901 y *El puñao de rosas*, 1902. En este año ofreció además su aportación a la figura del Quijote, tan importante para la Generación del 98, con *La venta de Don Quijote*.

En 1902 Chapí emprende otro proyecto ambicioso, el Teatro Lírico, construido por Luciano Berriatúa en la calle Marqués de la Ensenada, esta vez para poder ofrecer al público madrileño ópera española. Durante seis meses se ocupó de reunir en torno a sí a los músicos y escritores más importantes del momento para llevar a buen puerto dicho proyecto. Entre los escritores comprometidos por Chapí estaba Sinesio Delgado. Aunque el sueño de Chapí fracasó, permitió estrenar sus obras *Circe* y *Don Juan de Austria*, *Farinelli* de Bretón y *Raimundo Lulio* de Ricardo Villa.

En años posteriores sigue estrenando obras con mayor o menor fortuna y empieza a trabajar en lo que sería el mayor y último esfuerzo de su vida, *Margarita la tornera*, ópera que logrará estrenar en el Teatro Real en castellano, lo que supuso un gran triunfo ya que su *Roger de Flor* tuvo que traducirse al italiano al igual que *Los amantes de Teruel* de Bretón. *Margarita*, cuyo éxito debería haber sido una de las mayores satisfacciones del maestro, le costó, indirectamente, la vida ya que un enfriamiento que contrajo a la salida de los ensayos, se fue complicando hasta causarle la muerte el 25 de marzo de 1909, faltándole sólo dos días para celebrar su 58 cumpleaños. La última función de *Margarita* que dirigió fue la del 10 de marzo, que era la sexta de las programadas. La prensa y el público seguían atentamente el curso de su enfermedad y según informa Floridor en el *ABC* del día del entierro del maestro, la víspera de su fallecimiento, es decir, el 24 de marzo, se publicaba en los diarios un parte facultativo en los siguientes términos: “El estado del maestro Chapí ha mejorado; el subdelirio que tuvo durante el día anterior ha cesado; la fiebre es más moderada, siguiendo la enfermedad su curso natural”³. Salvo que se considere que el curso natural de cualquier enfermedad es la muerte, no cabe duda de que los médicos se equivocaron, lamentablemente.

La desaparición del músico fue un mazazo para la sociedad española. Toda la prensa se hizo eco de la noticia y su entierro tuvo una amplia repercusión, con las calles llenas de gente, el Ministro de Instrucción Pública presidiendo el duelo y autores fundamentales de la literatura española como

³ El periodista critica el uso del término “subdelirio”. Floridor: “Chapí”, *ABC*, Madrid, 26-III-1909.

Pérez Galdós o Blasco Ibáñez entre los asistentes al mismo, así como el pueblo entero de Madrid, que se echó a la calle para despedir al maestro. La Junta Directiva de la SAE, reunida el mismo día de su muerte, adoptó una serie de acuerdos, en primer lugar “Hacer constar en acta el profundo dolor de todos los presentes por la pérdida del ilustre Maestro, gloria del arte musical español, y verdadero fundador de la Sociedad de Autores Españoles a la que había sacrificado no sólo su talento y su tranquilidad, sino sus propios intereses”⁴. La SAE acordó organizar su entierro costeándolo con los fondos sociales, así como solicitar al Ayuntamiento de Madrid que la calle Arenal pasase a denominarse “Calle del Maestro Chapí”, en lo que no tuvo éxito; pedir al Ministerio de la Guerra que emitiese una Real Orden por la que cada año, en el acto de Jura de banderas se tocase la “Marcha de la jura” de *El tambor de granaderos*, para que el Ejército no olvidase al más ilustre de sus músicos mayores; poner su nombre al frente de la lista de socios a perpetuidad y que el 10 de abril, en recuerdo al maestro, todos los teatros donde actuasen compañías de zarzuela ejecutasen solamente obras de Chapí y en los intermedios de las obras dramáticas se ejecutase así mismo música del compositor de Villena.

Los jóvenes autores Antonio Casero y Alejandro Larrubiera, habían entregado a Chapí el libreto de *Los holgazanes*, pero la muerte privó al maestro de la oportunidad de escribir la obra, que se estrenó en el Lara el 27 de diciembre de 1910. Los autores, al editar el libreto hacen constar esa circunstancia: “A la memoria de Chapí. Disponíase el gran maestro a escribir la partitura de “Los holgazanes”, y la Suprema Voluntad determinó que este humilde sainete no se enalteciera con el divino arte del más insigne de los músicos españoles. Por cariño, gratitud y admiración dedican esta obra a la memoria inmortal de Ruperto Chapí. Antonio Casero, Alejandro Larrubiera, Rafael Calleja”⁵.

Según *La Correspondencia de España*, se estaba preparando un homenaje a Chapí a raíz del estreno de *Margarita la tornera* el 18 de marzo, pero al enfermar el maestro, el homenaje se aplazó y quedó sin efecto. Se había propuesto también celebrar un homenaje en el Círculo de Bellas Artes, que tampoco se llevó a cabo, ya que, partiendo de la idea original del tributo a Chapí, se quiso también recordar a Caballero y Chueca que habían fallecido en 1906 y 1908, por lo que les llegaba el homenaje un poco

⁴ Sesión del día 25-III-1909, *Libro de Actas de la Junta Directiva de la Sociedad de Autores Españoles*, Madrid, SGAE. Los presentes en la sesión fueron Miguel Echegaray, Joaquín Álvarez Quintero, Enrique García Álvarez, José Serrano y el secretario, Antonio Casero.

⁵ Antonio Casero y Alejandro Larrubiera: *Los holgazanes*, Madrid, SAE, 1910.

tarde y parecía algo mezquino aprovechar la muerte de Chapí para ello. El columnista, que firmaba como “Un español”, terminaba su columna diciendo “Hay que honrar a Chapí. España lo pide, lo quiere, lo necesita para galardón suyo. El pueblo entero lo desea porque en su corazón vivirá eternamente el recuerdo de la Musa vigorosa y fecunda, vencida sólo por la muerte”⁶.

Más curiosa fue la propuesta de Amadeo Vives de escribir un himno basado en las composiciones de Chapí con letra de Sinesio, lo que hubiese sido un hermoso homenaje. Al año de su muerte, según informaba el diario *ABC*⁷ y se puede leer en las Actas de la Junta General del 29 de enero de 1910⁸, la Sociedad de Autores Españoles, a propuesta de Fiacro Yraizoz, decidió abrir una suscripción para erigirle una estatua en el paseo que llevaría el nombre del compositor en el Parque del Oeste. Joaquín Dicenta, que presidía la Junta, así como el tesorero y los vocales, el secretario y el director gerente, abrieron la suscripción con 100 pesetas cada uno y se invitaba tanto a los socios de la SAE como a los admiradores del maestro, a suscribirse en las oficinas de la Sociedad en la calle Núñez de Balboa.

Pero sin duda el mejor y más sentido tributo fue el de Sinesio Delgado que le dedicó unas emotivas palabras en el homenaje que se celebró en el Ateneo de Madrid, palabras publicadas por el diario *ABC*, que se incluyeron también en el libreto de *Las mil maravillas*, obrita de los hermanos Álvarez Quintero, a la que el insigne compositor villenense puso música, y que si bien se estrenó aún en vida de este –Apolo, 23-XII-1908–, no se editó hasta 1909, ya fallecido Chapí, por lo que los sevillanos dedican la obra:

A la memoria de Ruperto Chapí. Fue esta zarzuela *Las mil maravillas* la última que escribimos con el maestro. El espíritu de su Musa voló por entre las páginas de este libro como una mariposa, ennobleciendo y enriqueciendo cuanto tocó con sus alas de oro.

Merced a esta zarzuela, sentimos una vez más el noble orgullo y el puro entusiasmo de colaborar con el gran artista que jamás profanó su pluma para lograr aplausos fáciles y plebeyos. Y al calor de la llama comunicativa de su mente creadora, nacieron en nuestra alma anhelos e ilusiones que cuando él murió se fueron tras él para siempre, como corte ideal de sus restos gloriosos...

⁶ Un español: “En memoria de Chapí. ¿Y los homenajes?”, *Informaciones de Madrid, La Correspondencia de España*, Madrid, 16-V-1909, p. 5.

⁷ “El maestro Chapí”, *ABC*, Madrid, 24-III-1910, p. 6.

⁸ Libro de Actas de la Junta General de la Sociedad General de Autores Españoles, Libro I, Actas de 1899 a 1913, 29-I-1910.

Aparezca, pues, su nombre al frente de esta obra, por nuestra admiración, por nuestra gratitud, por cuanto perdimos al perderlo, y sean estas palabras como sencillas flores que echamos nosotros llorando sobre la tierra donde él duerme y descansa⁹.

Finalizada la obra, hacen constar que publican el discurso de Sinesio, con su consentimiento y exponen las razones que les llevan a ello:

Pocos días después de la muerte del insigne maestro, el Ateneo de Madrid le consagró una velada necrológica. En ella leyó Sinesio Delgado el discurso que con su autorización transcribimos aquí. A ello nos impulsa, de un lado el deseo de dar publicidad por nuestra parte, para ejemplo de todos, a hechos que revelan la excepcional grandeza de Chapí, y que nuestro compañero describe y pinta con sincero entusiasmo y viva y elocuente palabra; y de otro lado, la eterna gratitud que como autores españoles le debemos al glorioso artista que tanto trabajó y sacrificó en su vida en bien de los demás.

Este hermoso discurso, deja clara la admiración de Sinesio hacia Chapí y la importancia que este tuvo para los autores españoles:

Chapí y la Sociedad de Autores

Señoras y señores: Lo que os voy a contar es tan importante para el arte dramático español, que debería ocupar diez tomos de abundante lectura.

Temo, pues, que la forzada concisión perjudique a la claridad y que el asunto no se entienda; pero tal grandeza tienen los hechos y tal relieve adquiere en ellos la figura del insigne autor de *Los gnomos de la Alhambra*, que ambas cosas saltan a la vista, a pesar de la extremada sencillez del relato y a través de la vulgaridad del estilo.

Corto de raíz el exordio, y empiezo:

Hace diez años justos, a principios de 1899, la propiedad dramática en España era administrada por tres casas editoriales que cobraban, en concepto de comisión, el 25% de la recaudación del extranjero, el 15 de la de provincias y el 2 o el 5 de la de Madrid, rendían a los autores cuentas trimestrales, anticipaban cantidades con un interés del 9, el 12 y aún el 18%; compraban en las mejores condiciones posibles para ellas, naturalmente, cuantas obras se les ofrecían, y obtenían entre todas, en concepto de recaudación total de derechos de representación, la suma de ochocientos mil a novecientos mil pesetas anuales.

El servicio de materiales de orquesta, absolutamente necesario para la representación y ejecución de las obras líricas, se hacía por dos casas: la de D. Florencio Fiscowich, a quien la mayoría de los compositores había vendido en cantidades irrisorias el derecho de copia, alquiler y venta de los susodichos materiales, y

⁹ Joaquín y Serafin Álvarez Quintero: *Las mil maravillas*, Madrid, SAE, 1909.

la de D. Pablo Martín, con quien Chapí había formado una especie de Sociedad comanditaria. Cada uno de estos archivos costaba a las Empresas teatrales 15 pesetas diarias, amén de infinidad de gabelas y obstáculos.

Con lo cual y con la multiplicidad de catálogos, las compañías funcionaban con dificultad; el fraude de los derechos de autor era facilísimo; cuantos producían y trabajaban dependían del archivero y del editor, y los negocios teatrales se desenvolvían en malas condiciones.

Ahora... los autores dramáticos son libres, han prescindido en absoluto de todo género de intermediarios, mandan en lo suyo, administran directamente sus obras, rebajando los gastos de administración, que será gratuita dentro de poco; disponen de la incalculable riqueza que representan los archivos musicales unidos en sus manos, y el mercado teatral se ha extendido de tal modo, que la recaudación total por derechos de representación ha llegado en 1908 a rebasar la cifra de dos millones de pesetas.

España, dando este paso de avance con la vehemencia y el ímpetu propios de la raza, se ha colocado de pronto a la cabeza de las demás naciones. La misma Francia, a la cual citamos siempre como modelo, sigue aún amarrada a las cadenas del editor y del agente, y aunque se empeña en desconocernos, no tendrá más remedio que venir a estudiar nuestra organización y a aprender de nosotros.

El milagro se ha hecho, gracias a Dios en primer lugar, y en segundo, a aquel músico ilustre, gloria de su patria, que llenó con su labor admirable más de un cuarto de siglo.

Él, con su amor al arte y a la libertad, que puso siempre sobre todas las cosas; con su espíritu indomable y su voluntad de acero; con su altruismo y su generosidad sin límites, fue la piedra que sirvió de base para el soberbio edificio de la Sociedad de Autores Españoles, a prueba de vendavales y borrascas; fue, en aquella segunda aventura de los galeotes, la espada que cortó las ligaduras de los “forzados del Rey que iban a galeras” y fue el caballero andante que aguantó a pie firme y con la sonrisa en los labios la pedrea de los manumitidos.

Aunque no hubiera llegado jamás a la cima del arte supremo, merecería bien de la patria.

Allá en 1892, y creo que por iniciativa de los señores Vidal y Llimona y Boce-ta, representantes en España de la Sociedad francesa del *pequeño derecho*, se fundó en Madrid otra similar, por acciones, con el fin de recaudar los derechos de ejecución de piezas musicales sueltas, en cafés, salones y circuitos, derechos que se perdían por falta de organización adecuada.

La nueva agrupación nombró representantes donde pudo y empezó la ingrata tarea de hacer cumplir la ley en todas partes con las fatigas que es de suponer. Cuatro años más tarde, y a propuesta de Chapí, que asistía a la junta general como accionista, se reformaron los estatutos, añadiendo casi por sorpresa un artículo, por el que se autorizaba a la Sociedad para administrar también los productos de obras teatrales completas cuando lo creyera conveniente.

Claro es que estando la mayoría de las acciones en poder de editores y archiveros, la ejecución del artículo adicional no se hubiera creído conveniente nunca; pero allí estaba la semilla que había de fructificar más tarde o más temprano.

Fructificó temprano, por fortuna.

Pero entre tanto, como el archivo independiente de Chapí, compuesto casi exclusivamente de sus obras, era el único obstáculo que impedía a D. Florencio Fiscowich desarrollar sus planes, y como la firma del maestro era la que faltaba en su colección para disponer como señor y dueño absoluto del servicio completo de materiales de orquesta, el editor procuró primero rendir al rebelde con ofertas tentadoras y acabó por combatirle a sangre y fuego, sitiándole en toda regla.

Valientemente, con una tenacidad y una energía sin ejemplo, resistió Chapí todos los ataques, previendo que de aquella resistencia suya dependía la redención de sus compañeros, y cuando muchos de estos se coaligaron contra él, cuando los libretistas de fuste le abandonaron temerosos de los perjuicios que semejante terquedad podía acarrearles, cuando todos los teatros de Madrid se cerraron para sus obras, se hizo empresario de uno de segundo orden que agonizaba en el descrédito, y desde aquella trinchera débil lanzó las notas brillantes que vibraron como el himno de guerra en todos los escenarios de España.

El redoble marcial, enérgico y viril de *El tambor de granaderos* indicó claramente a la nube de enemigos que los muros de aquella fortaleza de granito no se derrumbarían nunca.

Así, arrullada por estos vientos de fronda y entre el torbellino de las pasiones desatadas, surgió de pronto, para intervenir en la contienda, la Sociedad de Autores Españoles. Al amparo del artículo adicional de los estatutos de la del *pequeño derecho*, unos cuantos escritores y músicos de buena voluntad se lanzaron a administrar sus obras por sí mismos y montaron rápidamente el complicado engranaje de la poderosa máquina que funciona desde entonces sin tropiezos. Pero deudas enormes, contratos y escrituras de todas clases impedían realizar la magna idea del catálogo único, base insustituible de prosperidad y engrandecimiento.

Cayóse en la cuenta de que sin la posesión del archivo musical la actual generación no podría ver el magnífico remate de la obra, y empezaron las negociaciones con D. Florencio Fiscowich para obtener de él la cesión de todos sus materiales de orquesta y de los derechos de reproducción correspondientes.

Negociaciones largas, laboriosas e inútiles, que no hay por qué relatar ahora y que terminaron diciendo a Chapí los demás autores libres:

—Maestro, necesitamos que el archivo de usted pase a ser propiedad de la Sociedad para utilizarle como catapulta contra el castillo roquero que tenemos enfrente.

Y el autor de *La Tempestad*, sin vacilar ni pensárselo siquiera, como si se tratara de la cosa más natural del mundo, contestó con la sonrisita despectiva que le era peculiar:

— Hecho.

— Ya sabemos —añadieron los comisionados— que le produce a usted 10.000 duros anuales, y, sin embargo, la Sociedad, para adquirirle, no podrá dar a usted más que la mitad de la suma, y solamente durante cuatro años.

Y Chapí tornó a contestar con la misma sonrisa:

— Hecho.

Si se tiene en cuenta que la posesión de aquel archivo que con tal facilidad entregaba a sus compañeros le había costado largos años de amarguras, sinsabores y peleas terribles: si se añade que pocos meses antes D. Florencio Fiscowich le

había ofrecido quinientas mil pesetas en el acto o una renta de seis mil duros anuales, no por la propiedad, sino simplemente por la autorización para servirle con el suyo, se comprenderá que para dar semejante respuesta se necesitan el cerebro y el corazón de aquel hombre.

Efectivamente, la catapulta inauguró sus formidables arremetidas, y empezó la lucha; aquella tremenda lucha de intrigas, de asechanzas, de pleitos, de causas criminales, en que intervinieron sin querer actores, empresarios y público, y en el que peleaban furiosamente los menos por salvar a los más, y los más por no dejarse redimir por los menos de ninguna manera.

Tan rudos fueron los choques, que aún después de abatidas y aniquiladas las casas editoriales, cuando ya habían caído en poder de la Sociedad de Autores la administración, las obras de propiedad, los archivos... ¡todo el botín de la victoria!, todavía siguieron soplando violentos huracanes sobre el nuevo edificio, como si quisieran probar su solidez y resistencia, y la revolución estalló impetuosa para socavar sus cimientos.

Todos vosotros recordaréis, sin duda, los incidentes de aquella guerra sin cuartel, en que los ejércitos de la rutina desplegaron todas sus fuerzas y las pasiones ruines esgrimieron todas sus armas, y los recordaréis, digo, porque hasta los últimos rincones de la nación llegó el rumor de los combates.

Chapí arrojó entonces a las profundidades del olvido unas maravillosas partituras que el público destrozaba con feroz delectación, ofuscados y frenéticos, y sin protestar de la injusticia continuaba impávido su trabajo incesante, devorando las amarguras y animando a los pusilánimes con el ejemplo.

Con la batuta en alto, cumpliendo sin dudas ni vacilaciones la misión impuesta, atravesó entre los alaridos de la muchedumbre la vorágine que sorbía los hombres y destrozaba las horas, y oyó sonar la hora del triunfo abrazando generosamente a los vencidos.

Cuando, andando los tiempos, los autores del porvenir encuentren, entre las montañas de papel pautado almacenadas en los archivos de la Sociedad, las notas del maestro, amarillentas ya sobre el pentagrama borroso, elevarán el espíritu a las regiones insondables u orarán con la cabeza descubierta.

Porque son algo más que la expresión sublime del genio creador. ¡Son la libertad!¹⁰.

Las partituras de Chapí, no han amarilleado con el tiempo, como Sinesio temía, se conservan en un maravilloso estado y forman el núcleo del riquísimo archivo de la SGAE.

Sinesio Delgado

Sinesio Delgado García nació en Támara (Palencia) el 12 de diciembre de 1859 y murió en Madrid el 13 de enero de 1928. Ocho años más joven que Chapí, le sobrevivió 19. Se había graduado en Medicina y estaba estu-

¹⁰ Sinesio Delgado: "Chapí y la Sociedad de Autores", *ABC*, Madrid, 10-IV-1909.

diando Derecho en Valladolid, pero ya había hecho sus primeros pinitos en el teatro con *Castilla y León*, estrenada en Támara en 1876 y *La cruz del puñal*, estrenada en el Teatro Lope de Vega de Valladolid en 1879, a beneficio de un compañero de estudios, con la generosidad que siempre le caracterizaría.

Vital Aza y Miguel Ramos Carrión, pilares fundamentales en la carrera de Chapí como ya hemos visto, pasaron por Valladolid de camino a Madrid, tras su veraneo asturiano –Ramos Carrión en Gijón y Vital Aza en Mieres–, y dado que ambos eran colaboradores de *Madrid Cómico* y Sinesio había escrito para ese semanario, quisieron conocerle y le animaron a trasladarse a Madrid para dar rienda suelta a su vocación literaria. Llegado a la capital de España empieza a trabajar en *Madrid Cómico*, y pasa por dificultades al dejar de publicarse éste, hasta el punto de tener que regresar a Palencia. Sin embargo a instancias del dibujante Ramón Cilla, que se convertiría en uno de sus más leales amigos, regresó a la capital y refundó el semanario dirigiéndolo en su período de mayor éxito hasta 1898. Entre los colaboradores de *Madrid Cómico* estaban los principales nombres del momento: Luis Taboada, “Clarín” con sus temibles “Paliques”, Fiacro Yraizoz, José Estremera, el caricaturista de la revista, el ya citado Ramón Cilla, etc. Además Sinesio colaboró en los diarios y revistas más importantes del momento como *Nuevo Mundo*, *ABC*, *Blanco y Negro*, *El Liberal* y *La Viña*.

Sinesio tuvo una vida similar a la de Chapí, dedicado fundamentalmente al teatro: al poco de llegar a Madrid estrenó en el Teatro Lara tres sainetes: *El Grillo*, *periódico semanal*, *La gente menuda* y *Las modistillas*. Al año siguiente, de nuevo en el Lara otro sainete, *El baile de máscaras* y en el pequeño teatro veraniego de Felipe Ducazcal, el Teatro Felipe, su primera zarzuela, *Somatén*, con música de Manuel Fernández Caballero y en el Eslava la segunda, *La puerta del infierno*, con música de Gerónimo Giménez. No deja de estrenar tampoco obras sin música como *La señá condesa* o *La lavandera*, generalmente en un acto, aunque tiene también una comedia en dos actos, *La moral casera*. En 1888 llega al Teatro Martín la zarzuela *Lucifer*, con música de Apolinar Brull al igual que *El gran mundo* y *Paca la pantalonera* en 1889. De nuevo con Brull, y libreto en colaboración con Arniches, Celso Lucio y Fernando Manzano, estrenó en el Teatro Alhambra *Sociedad secreta*. El 11 de marzo estrenó en el Teatro Eldorado de Barcelona *Los mineros*, con música de Tomás López Torregrosa. *La Vanguardia* del 16 de marzo anunciaba la asistencia de Sinesio Delgado a la función de esa noche y hablaba del grandioso éxito de la zarzuela. La función del día 17 se dedi-

caba precisamente a Sinesio como despedida “a tan distinguido escritor”¹¹. Además de *Los mineros* se ofrecían en la función *La baraja francesa* y *El beso de la duquesa*, ambas de Sinesio, y *La fiesta de San Antón*, del maestro Torregrosa, autor de la música de *Los mineros*.

Sus numerosas obras líricas, fueron puestas en música por los maestros más destacados del momento, así *La baraja francesa* escrita con Gerónimo Giménez, gran amigo y protegido de Chapí; *La revista nueva o la tienda de comestibles*, con Chueca y Valverde, pareja de éxito, que esta vez fracasó, ya que fue una de las obras de Sinesio que hizo intervenir a la fuerza pública; *La clase baja*, revista en un acto y en verso, escrita en colaboración con José López Silva, de nuevo con música de Brull; *Los pájaros fritos*, con Joaquín Valverde, con el que estaba emparentado por matrimonio –Sinesio se casó con Julia Lara, hija de la actriz Balbina Valverde, hermana de Joaquín y tía de Quinito–; *La casa encantada*, con Caballero; *El toque de rancho*, con Marqués y Estellés; *El ordinario de Villamojada*, *La obra de temporada* y *El paraíso de los niños* con Quinito Valverde.

En 1895 se hizo cargo de la dirección artística del Teatro Apolo, como ya mencionamos anteriormente. Su labor al frente del teatro y sus muchos años en el *Madrid Cómico* le hicieron famoso en Madrid, y a pesar de su generosidad y de que nunca sus críticas fueron hirientes y manifestó siempre el mayor respeto por los autores a los que criticaba, se ganó muchas antipatías. Caramanchel, a propósito del estreno en el Teatro Lara de *La revolución desde abajo*, hacía una semblanza de Sinesio y daba una explicación acerca de las tremendas algaradas que suscitaban sus obras:

Sinesio Delgado perdió lo mejor de su vida en vanos intentos de regenerar el género chico. La dignificación del teatro por horas, que ahora sueña Carrère, había procurado Sinesio antes que él. Pero en Sinesio, lo curioso del caso fue que las zarzuelitas que englobadas parecía censurar, eran las mismas que, una por una, había aprobado antes separadamente. Hubo un tiempo, nadie lo ignora, en que ningún autor estrenaba en Apolo sin el visto bueno de Sinesio Delgado, no porque éste tratara de imponerlo –que hombre más desinteresado que Sinesio no existe–, sino porque todos los libretistas de zarzuela solían solicitarlo.

[...] Pero, como el antiguo y popular director del *Madrid Cómico* era hombre de buenas inclinaciones literarias, claro es que, aún aprobando cortésmente las zarzuelas ajenas (y hasta escribiendo alguna vez los cantables, según he oído), no podía menos de advertir que la ordinariez, la chabacanería, la obscenidad y la bufonada estúpida se habían apoderado del género chico. Trataba, pues, de oponerse a ellas con el ejemplo de sus propias obras, en las cuales parecía señalar otra fórmula que sirviera de nueva y más culta orientación. De entonces datan las *gritas* mayús-

¹¹ *La Vanguardia*, Barcelona, 16-III-1899, p. 8.

culas de Sinesio. En el fondo, los espectadores compartirían su opinión, pero desde luego no aceptaban el modelo de las zarzuelas sinesianas. A la sátira candorosa y a la filosofía barata, preferían la necedad divertida y el disparate risueño. Tal vez —¿por qué no confesarlo?— no andaban del todo equivocados en la elección. Y lo más sensible del caso era que Sinesio Delgado desperdiciaba lamentablemente su tiempo, porque, si se hubiera dejado de sátiras y filosofías, ningún otro autor cómico, fuera de los Álvarez Quintero, tenía tanta espontaneidad y abundancia de gracia como él”¹².

Ignoramos en qué fecha y circunstancias se conocieron Sinesio y Chapí, si bien en 1883, cuando el primero se hace cargo de la dirección del *Madrid Cómico*, el maestro Chapí ocupa la portada de uno de sus números, con la caricatura de Cilla, y unos versos que rezaban así:

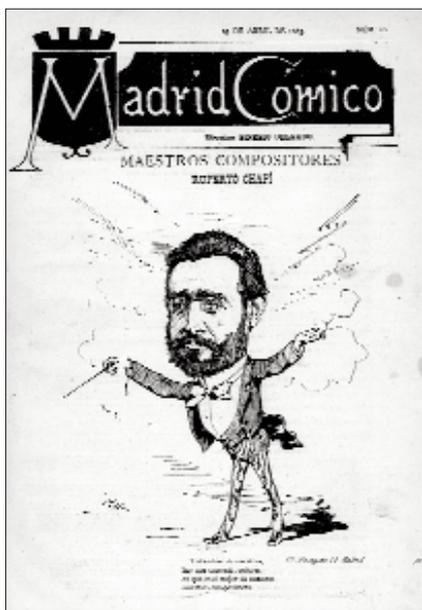
MAESTROS COMPOSITORES
RUPERTO CHAPÍ
“Tratándose de maestros,
hay que convenir, señores,
en que es el mejor de nuestros
maestros compositores”¹³

Es una lástima que Sinesio no llegase a completar sus Memorias, que conserva su nieto Fernando y que llevan el título: *Medio siglo en Madrid (Memorias de un escritor de tercera fila)*, porque viendo el plan de la obra, que dejó perfectamente esbozado, varios de los capítulos iban a tratar de Chapí, así el 40 llevaba por título “La dirección de Apolo (Chapí, Bretón, Arbós, Albéniz); el 53, “La Sociedad de Autores”, aunque es de suponer que este capítulo no diferiría mucho de lo que cuenta en *Mi Teatro*; el 54, “Chapí en *El galope de los siglos* y *Quo vadis*”; el 56, “*La leyenda dorada* y *Faldas por medio*”; el 73 “La ópera nacional. (El Lírico.- Berriatúa.- Chapí.- Villa. Moreno. Soler.- Pensión a Serrano Excelsior”. Si estos capítulos hubiese llegado a escribirlos, tendríamos una información de primera mano.

Pero la realidad es que no sabemos por boca de ninguno de los interesados cómo y cuándo entraron en contacto. Es lógico pensar que fuesen Ramos Carrión y Vital Aza los que les presentasen, ya que eran amigos de ambos. En cualquier caso Chapí era ya todo un personaje en Madrid cuando llegó Sinesio, y se pudieron encontrar en cualquiera de las tertulias de los teatros o cafés a las que concurrían los autores de aquel momento. De

¹² Caramanchel: “Crónica teatral “La revolución desde abajo”, Notas teatrales”, *Nuevo Mundo*, Madrid, nº 981, 24-X-1912.

¹³ *Madrid Cómico*, nº 10, Madrid, 19-IV-1883.



Caricatura R. Chapí. *Madrid Cómico*, nº 10, Madrid, 19-IV-1883

la admiración que Sinesio sentía por Chapí él mismo dio testimonio siempre que tuvo oportunidad, así en su artículo “La Historia de Apolo”, publicado en *El Teatro*, relata el estreno de *Marina* “porque en aquella memorable noche nació en mí la admiración al hombre que dirigió la orquesta, cuyo carácter entero y batallador, que más adelante yo mismo había de poner tantas veces a prueba, se me reveló en un rasgo de altivez soberana y avasalladora. De Chapí estoy hablando, y he aquí el hecho”¹⁴.

El hecho fue la valentía de Chapí al enfrentarse al revoltoso público del Apolo en aquella noche “con un gesto tal de reto y audacia, que al dar el primer golpe de batuta, como quien da un hachazo, en toda la sala se hubiera podido oír volar una mosca”. El suce-

so ocurrió en la temporada 1883-84 cuando Apolo adquirió un fuerte compromiso con el arte lírico nacional. Chapí figuraba como uno de los tres directores de orquesta junto a Manuel Fernández Caballero y Antonio Llanos. La inauguración de la temporada, con *Marina* de Arrieta tuvo lugar el 28 de septiembre, así que al menos sabemos cual fue la fecha en que el compositor y director dejó tan honda huella en el periodista y dramaturgo.

Cuando Sinesio se hizo cargo de la dirección artística del Apolo, ofreció a Chapí la posibilidad de abandonar el Eslava para retornar al teatro de la calle Barquillo y, así, en el último trimestre de 1895 suben a las tablas de Apolo *La Czarina*, *Las campanadas* y *La leyenda del monje*. Chapí estrenará *El Domingo de Ramos* y *La gitanilla* y posteriormente sus grandes éxitos como *Las bravías*, *La revoltosa*, *Pepe Gallardo* y *La chavala*, que le convirtieron en la principal figura del teatro.

La época que rodea a la constitución de la Sociedad de Autores es la que marca una mayor colaboración teatral entre Sinesio y Chapí, con 10 obras que veremos posteriormente. Aparte de su colaboración, ambos trabajan

¹⁴ Sinesio Delgado: “La Historia de Apolo”, *El Teatro*, Año II, Madrid, Prensa Española, 30-VII-1910.

con los pocos autores “libres” de Fiscowich, empleando el subterfugio de la colaboración y los seudónimos. Con estos autores escondidos bajo seudónimo (Montero y Montesinos, que ocultaban a Tomás Barrera y Manuel Quisilant), colaboró Sinesio en varias obras: *Don César de Bazán* y *Lucha de clases* con Eladio Montero, *Mangas verdes* con Montesinos y *El carro de la muerte* con Barrera. Con los jóvenes músicos que iban llegando a la corte también colaboró Sinesio: Rafael Calleja, Pablo Luna, Ramón Estellés, Santiago Lope, Tomás López Torregrosa, Amadeo Vives, Vicente Lleó, Enrique Morera, Reveriano Soutullo, Teodoro Valdovinos, Agustín Pérez Soriano y el joven valenciano José Serrano con el que escribió la única de sus obras que aún se representa en ocasiones en territorio valenciano, *La infanta de los bucles de oro*. Así pues Sinesio colaboró con los músicos de la vieja generación, como Miguel Marqués, sus coetáneos como Chapí, Chueca, Joaquín y Quinito Valverde... y la nueva generación como Soutullo.

Sinesio siguió trabajando y estrenando a lo largo de los 19 años que sobrevivió a Chapí, y así el 24 de septiembre de 1909 estrenó en Eslava *La moral en peligro*, zarzuelita en un acto a la que había puesto música Vicente Lleó, y fue un gran éxito tanto por el libro como por la música. La revista *Comedias y Comediantes* decía: “Por fin se ha impuesto el autor de *Las modistillas* y de *Lucifer*, demostrando con *La moral* que es un escritor excelente y un excelentísimo sainetero”¹⁵. En el número siguiente de la revista en la Crónica Teatral que firmaba Caramanchel se leía: “Más en pequeño, algo parecido le ha ocurrido a Sinesio Delgado. Cuando le daban ya por fracasado definitivamente en la escena algunos espíritus superficiales, en menos de un año el público de los estrenos le ha aplaudido efusivamente tres veces: en *La balsa de aceite*, en *La moral en peligro* y, ahora, en *El diablo con faldas*”¹⁶.

Pasada ya la revolución que supuso la creación de la SAE, y aplacados un tanto los ánimos de empresarios, escritores y prensa, Sinesio obtuvo en estos años sus mayores éxitos, con Lleó, Vives, Serrano, Calleja y Barrera, Luna, Soutullo y Vert... etc. Escribía muy a menudo en el Café de La Elipa, el café del Teatro Apolo, que en sus comienzos había tenido acceso directo al teatro. Fernando Castán Palomar lo contaba así en *La Vanguardia*:

En La Elipa hubo, allá por los años en que Sinesio Delgado era ya todo un viejo, una tertulia muy calificada. Iban a ella, entre otros autores, Fernández del Villar, Manolo y Pepe Góngora, Luis de Vargas, Manzano, Monís... Creo que también Serrano Anguita. Arniches, algunas tardes. Y Juan Vila, empresario de Apolo,

¹⁵ “Teatro Eslava”: *Comedias y Comediantes*, Año I, n^o 1, Madrid, 1-XI-1909.

¹⁶ “Crónica”: *Comedias y Comediantes*, Año I, n^o 2, Madrid, 15-XI-1909.

siempre. Don Sinesio, con su barbita cana y su sonrisa socarrona, escribía en medio de esta ruidosa tertulia; de pronto, alzaba la vista de las cuartillas e irrumpía en la conversación con una frase ocurrentemente ática, pero bondadosa en el fondo, porque él era así.¹⁷

No abandonó tampoco sus colaboraciones en la prensa, así sus últimas “Murmuraciones de actualidad” se publicaron en *ABC* al día siguiente de su muerte, con una pequeña nota de la redacción “En otro lugar de este número damos cuenta de la muerte de nuestro queridísimo colaborador D. Sinesio Delgado, que durante tantos años honró estas columnas con su firma. A continuación publicamos su artículo póstumo, el último que nos ha enviado, escrito muy pocos días antes de su muerte”¹⁸. Las últimas “Murmuraciones” de Sinesio iban dirigidas a la Sociedad de Naciones. En la página 28 del mismo diario, en “Noticias Necrológicas” se recogían estas palabras: “Una figura de las de más relieve literario de la actualidad, la del ilustre escritor y autor dramático Sinesio Delgado, acaba de rendir tributo a la muerte”. Tras unas líneas de pésame el *ABC* esbozaba una pequeña biografía, hablando claro está del *Madrid Cómico* y de sus numerosos estrenos: “Su espíritu crítico le impulsó en algunas ocasiones a escribir obras en las que burla, burlando, satirizaba las costumbres, lo que le proporcionó algunos sinsabores en el teatro”. El diario recoge que, a pesar de estos sinsabores, algunas de las obras de Sinesio se hicieron centenarias en los carteles y, dedica un mayor espacio a hablar de la Sociedad de Autores:

Dedicó todas sus energías e iniciativas a la fundación de la Sociedad de Autores Españoles, lo que puede considerarse como el mayor timbre de gloria de Sinesio Delgado, ya que, para llevar a cabo tan plausible empresa, hubo de vencer, con talento y tesón, numerosos obstáculos.

Implantada dicha Sociedad bajo sus certeras orientaciones, que redimieron a los autores de la codicia de los editores, cultivó Sinesio Delgado el teatro, escribiendo más de un centenar de zarzuelas, muchas de las cuales se hicieron centenarias en los carteles.

Pero no fue sólo la prensa madrileña la que siguió la enfermedad y muerte, de Sinesio, así *La Vanguardia* de Barcelona se hacía eco el 13 de enero de la gravedad del estado del escritor y recogía poco después su fallecimiento y las reacciones de la Sociedad de Autores y del Círculo de Bellas

¹⁷ Fernando Castán Palomar: “El café que fue antes antesala del teatro”, *La Vanguardia*, Barcelona, 15-IX-1961, p. 21.

¹⁸ Sinesio Delgado: “Murmuraciones de actualidad”, *ABC*, año XXIV, nº 7814, Madrid, 14-I-1928, p. 3.

Artes. El día 15 daba noticia del entierro, presidido por Fernando Delgado, el hijo cineasta de Sinesio y por su gran amigo y colaborador del *Madrid Cómicó*, el dibujante Ramón Cilla. Numerosas personalidades como los hermanos Álvarez Quintero, Jacinto Benavente, Arniches, Francos Rodríguez, Muñoz Seca o Joaquín Abati, entre otros formaban la comitiva fúnebre. El diario catalán reflexionaba sobre el período de Sinesio en el *Madrid Cómicó*, el autor del artículo Fabián Vidal, narraba:

He acompañado, como tantos otros, el cadáver de Sinesio Delgado. Ramón Cilla, pequeñito, menudo y ágil, seguía el féretro y se llevaba el pañuelo a los ojos. Se iba su camarada de tantos años, el amigo infatigable que supo interpretar, periodísticamente, un momento psicológico de la historia de España (...)

En el «Madrid Cómicó» se engendró el género chico. Y Sinesio Delgado, director, administrador, redactor y casi repartidor del famoso semanario, pasó naturalmente, lógicamente, a la gerencia de la Sociedad de Autores¹⁹. Querían los hados que continuara su obra.(...)

Sinesio Delgado, con su «Madrid Cómicó» y su Sociedad de Autores, es casi un período de la historia de España²⁰.

Los estrenos conjuntos de Ruperto Chapí y Sinesio Delgado

Chapí y Sinesio colaboraron en diez obras de género chico, muy a menudo obras para la función de Inocentes, a las que acompañó el éxito, aunque hubo también obras acogidas con indiferencia e incluso algunas que fueron rechazadas, si bien hay que aclarar que, en ocasiones, obras que fracasaron en Madrid, donde la crítica y la prensa en general estaban pre-dispuestas en contra de los cabecillas de la revolución autoral, sobre todo Sinesio Delgado al que se acusaba de mangonear en periódicos, teatros, etc., triunfaban en teatros de Barcelona, Córdoba, Valencia, o Buenos Aires.

Entre las obras que escribieron, hay que destacar dos que hicieron, con la generosidad que les caracterizaba, para apoyar a la Asociación de Actores Españoles, el *Himno de los Actores Españoles* y *La leyenda dorada*, que se estrenó en el Teatro Real.

Aunque los estrenos de Sinesio, estuvieron llenos de sobresaltos, muy a menudo con intervención del orden público, algunas de sus colaboraciones con Chapí tuvieron buena fortuna, así *El galope de los siglos*, obtuvo un rotundo éxito; *El beso de la duquesa*, recibida fríamente en Madrid, obtu-

¹⁹ En realidad Sinesio no fue el gerente de la Sociedad de Autores sino el Secretario de su Junta Directiva. El primer gerente de la Sociedad fue Carlos Arroyo.

²⁰ Fabián Vidal: «Crónica. Sinesio y su época», *La Vanguardia*, Barcelona, 18-I-1928, pp. 7-8.

vo un gran éxito en Córdoba y en Barcelona; ¿*Quo Vadis?* se mantuvo en cartel 6 meses y se repuso en temporadas sucesivas; también obtuvo éxito *El rey mago*, y *El diablo con faldas* fue muy aplaudida en Buenos Aires, y era de las obras de Chapí más representadas en Segovia, aunque no fue apreciada en Madrid. *Los bárbaros del Norte*, otra de las humoradas escritas por Sinesio y Chapí para la festividad de los Santos Inocentes en el Teatro Apolo, estrenada el 28 de diciembre de 1906, fue uno de los últimos y clamorosos triunfos de Emilio Carreras en uno de esos papeles de hombre tímido y apocado que puede volverse valiente y audaz si la situación lo pide, y que bordaba el actor.

En Barcelona, generalmente las obras de Sinesio eran muy bien recibidas, casi siempre con la presencia del autor, así al tiempo que en el Teatro Eldorado se estrenaba *El beso de la duquesa*, se hacía en otra sesión *La baraja francesa* y en el Teatro GranVía se ponía *La zarzuela nueva*, que había causado en Madrid un inmenso alboroto en su estreno. En Barcelona esta obra completaba sesión con *La reja* y *La buena sombra* y se ofreció un homenaje a Sinesio que abandonaba la ciudad, según recoge *La Vanguardia* del 19 de noviembre de 1898.

La primera colaboración entre el “mejor de nuestros maestros compositores” y quien eso había escrito de él, fue la zarzuela en un acto *El beso de la duquesa*, que se estrenó en Apolo el 24 de septiembre de 1898, y que tras efectuar el dramaturgo algunos cortes en el texto, se mantuvo en cartel hasta el 2 de octubre. Fue un fracaso, si bien no de los ruidosos, no se organizaron escándalos ni pateos, como en tantos de los estrenos de Sinesio Delgado, simplemente la obra no interesó al público que se mostró del todo indiferente. Ni siquiera se hicieron públicos los nombres de los autores. Es un sainete en un acto, dividido en tres cuadros y en prosa.

La partitura de canto y piano conservada en la SGAE procede del archivo de Pablo Martín y lleva su sello en cada página así como la firma del editor en portada. Consta tan sólo de dos números: N° 1. Coro de tiples, tenores y bajos y N° 2. La Duquesa, Miss Elena, Fernando, Yañez y El Doctor.

Arregui y Aruej, empresarios del Apolo, fueron también los editores del libreto en 1898²¹. La acción transcurre en una venta de la carretera de Madrid, en Guadarrama, en septiembre de 1898, en medio de una gran tormenta.

²¹ Los herederos de Sinesio Delgado conservan todos los libretos manuscritos de sus obras. Por su parte los herederos de Ruperto Chapí conservan un ejemplar del libreto editado dedicado por Sinesio a Chapí.

A esa venta, en la que se encuentran en grave estado una mujer y su niño pequeño, llega Luis, un cazador, interpretado por Emilio Duval. El ventero (Melchor Ramiro), le hace saber que el coto en el que ha cazado pertenece al marqués de Somovilla y que el otro coto, casi vecino es el de la duquesa de Bárcena (Joaquina Pino), una celebridad que sale en la prensa con frecuencia y que se va a casar con el marqués, pariente suyo, aunque no se ven desde que eran niños, y con el matrimonio unirán las haciendas. Llegan la duquesa y sus amigos, entre los que se cuentan dos admiradores, Yañez (José Ontiveros) y Fernando (Vicente Carrión), su acompañante Miss Elena (Elisa Moreu) y el Doctor Vega (Eliseo Sanjuan), una celebridad en Madrid. Al enterarse por el ventero de la gravedad del niño, la duquesa pide al doctor que le examine y este dice que sólo hay un remedio, el licor de Reims que se puede encontrar en alguna farmacia de Madrid pero que debe administrarse antes de transcurridas 6 horas y no ve posible que se recorran las 18 leguas que median entre la venta y la capital en ese tiempo. La Duquesa trata de convencer a sus galanteadores prometiéndoles un beso, pero los dos se acobardan ante la fiera tormenta que está descargando sobre la sierra. Así las cosas al ventero se le ocurre enviar al mayordomo de la duquesa (Emilio Carreras), pero es Luis el que hace el viaje, logrando salvar la vida del niño. Cuando se descubre el hecho, la duquesa se azara y Luis renuncia al beso porque su acción se debió a que el niño se moría “y cuando un niño se muere... todos los hombres de buena voluntad deben plantarse en el camino de la muerte para disputárselo a la tumba”. Estas palabras de Sinesio Delgado cobrarían tremenda actualidad al año siguiente, cuando en plena lucha por la estabilización de la Sociedad de Autores Españoles, perdió a su hijo Luis, curiosamente llamado como el protagonista de esta obrita, que, finalmente revela que renuncia al beso de la duquesa puesto que no es un galanteador más sino el marqués, su futuro esposo.

El Imparcial del día 25 de septiembre de 1898, comenta así el estreno: “Se estrenó anoche el sainete popular *El beso de la duquesa*. Los actores Carreras y Duval defendieron bien su papel, al igual que los demás artistas. El público protestó al final por falta de interés del asunto, de la inverosimilitud de la acción y de los personajes y de la inocencia de los efectos escénicos. No se dice el nombre del autor por no perjudicarlo”²². La crítica de *El Liberal* es aún más demoledora: “De nada sirvió la benevolencia con que el público escuchó las primeras escenas de la nueva zarzuela *El beso de la duquesa*, estrenada anoche. La obra no fue del agrado de los concurrentes, y al final nadie quiso conocer los nombres de los autores.

²² *El Imparcial*, año XXXII, n^o 11.287, Madrid, 25-IX-1898.

El libro no logró interesar al auditorio y la música, a pesar de su excelente factura siguió la misma suerte que la letra, sin que ni un solo número fuese repetido. La claque hizo esfuerzos sobrehumanos por salvar la obra, y al fin tuvo que comprimirse, sin que alcanzara su noble y levantado propósito²³. Por su parte, el cronista del Apolo Víctor Ruiz Albéniz, “Chispero”, comenta: “El 24 se estrenó una zarzuela titulada *El beso de la duquesa*, cuyo primer cuadro fué escuchado con notoria benevolencia –cosa rara en las costumbres de los estrenistas asiduos de Apolo–; pero como el libro no llegó a interesar por completo al auditorio, y la música, de excelente factura, pero poca novedad melódica, tampoco tuvo fuerza para levantar la obra, los esfuerzos de los “alabarderos” resultaron baldíos, sin que al final de la representación nadie pidiese al nombre de los autores ni osase alguien levantar el telón ni una sola vez. No obstante, después de realizar varios cortes al libro, *El beso de la duquesa* se siguió representando hasta el 2 de octubre, en que de nuevo apareció en el cartel el título de *Las bravías*”²⁴.

Al año siguiente, sin embargo, la obra se estrenó en el Teatro Eldorado de Barcelona, y para el 19 de marzo llevaba ya 55 representaciones ofreciéndose dos al día. También se estrenó en Córdoba, y el público, a juzgar por la reseña que sobre este estreno aparece en el *Boletín Musical* de Valencia, reconoció la distinción del libreto, exento de chocarrerías y rezumando ingenio y cultura²⁵. Ya Chispero había calificado a Sinesio Delgado, con motivo del escandaloso estreno de *La zarzuela nueva* de “exquisito literato y bien reputado autor”²⁶.

El 5 de enero de 1900, dentro de la función de Inocentes, con el cambio de papeles tradicional en esas funciones, se pusieron en escena *El gorro frigio*, un intermedio cómico, *Certamen artístico* y el estreno de la humorada satírico-fantástica en un acto *El galope de los siglos*, siendo esta la segunda colaboración de los paladines de la “liberación” de los autores. La obra tuvo tal éxito que se mantuvo en cartel durante todo el mes de enero de 1900, pasando rápidamente a la función nocturna y doblando. *El galope de los siglos*, “humorada satírico fantástica”, era una mezcla de cuento de hadas, con un argumento inverosímil y numerosos cuadros, con cambios de decorados y grandes efectos escénicos, estrenada en la víspera de la festividad de los Reyes Magos, en plena temporada de las Pascuas navideñas. Luis Iberní comenta

²³ *El Liberal*, Madrid, 25-IX-1898.

²⁴ Chispero: *Teatro Apolo*, Madrid, Prensa Castellana, 1953, p. 291.

²⁵ *Boletín Musical*, Valencia, 29-IV-1899.

²⁶ Chispero, p. 277.



Sinesio Delgado. Archivo SGAE

que esta obra —a la que seguirían otros títulos en la misma línea como *¿Quo vadis?* o *¡Plus Ultra!*, también con Chapí— anticipa la astracanada de Pedro Muñoz Seca y parodia el drama serio del Nobel José Echegaray.

La obra, escrita en prosa y verso, estaba estructurada en un acto y dividida en ocho cuadros. Sinesio mezcla aquí el ambiente histórico, lo festivo y caricaturesco y lo legendario. El autor rindió el debido tributo a los actores, dedicándoles su producción, así como al pintor Amalio Fernández por componer en veinticuatro horas cinco cuadros²⁷.

La obra comienza en la Edad Media, en la que un señor feudal, Alvar Ortiz (Manuel Rodríguez), que regresa de una cruzada, quiere vengar la infidelidad de su esposa, la Condesa Isabel (Joaquina Pino) con el paje Mendo (Isabel Brú), haciéndoles beber un veneno que una bruja ha preparado, veneno que también toma él mismo. Los tres han de ser sepultados en la cripta de la iglesia del castillo. A continuación tiene lugar un cuadro mudo en el que van desfilando (galopando) los siglos, representados cada uno por un personaje, el siglo XV por Isabel la Católica y Cristóbal Colón con las tres carabelas, el XVI por Felipe II y El Escorial, el XVII viene representado por Velázquez y sus emblemas de pintura; el XVIII por la Puerta de Alcalá y Carlos III y finalmente el XIX por un guardia civil, un tranvía eléctrico y una fábrica.

²⁷ “A la Compañía del Teatro Apolo de Madrid. Única en el mundo capaz de poner en escena esta obra en dos días y de interpretarla maravillosamente. El Autor”.

Tras este cuadro mudo se presenta otro, contemporáneo al estreno de la obra, en el que la acción se sitúa en el ayuntamiento de una aldea, donde encontramos en plena discusión a la corporación municipal: alcalde, secretario y varios concejales (José Ontiveros, Antonio Soriano, Tomás Codorniu, Manuel Sánchez y Mariano Otero). El motivo de la discusión es la presencia de un fantasma, supuestamente el del conde enterrado 500 años atrás en el sótano del ruinoso castillo situado en los alrededores del pueblo. El tema de los fantasmas no era ajeno a la zarzuela, así *Los aparecidos* de Arniches y Celso Lucio con música de Fernández Caballero había obtenido un gran éxito en el Teatro Apolo en 1892 y el propio Chapí había estrenado en 1887 *El fantasma de los aires*—que ocasionó el incendio del Teatro Variedades— y en 1890, *La leyenda del monje*, en el Teatro Apolo. En todos los casos, la aparición del fantasma hace huir despavoridos a los presentes.

En el cuadro siguiente, en el Madrid de finales del siglo XIX, dos parejas de chulos discuten en plena calle, y cuando ellos están a punto de golpear a sus parejas, surge el conde Alvar Ortiz que les hace huir, defendiendo caballerosamente a las señoras, aunque acaba en la cárcel, donde coincide con un borracho, Nicolás (Emilio Carreras). Cuando les ponen en libertad se llegan al Salón Charmant, en el que actúa Mademoiselle Gaité (Pilar Navarro), y al que para complicar más la situación llegan la condesa y el paje, que siguen haciéndose arrumacos, y que trabajan allí como cantantes. El conde reconoce a los adúlteros amantes y cuando se dispone a matarlos, estos le convencen de que en realidad no son ellos sino sus descendientes. El cuadro termina con un dúo cómico entre el conde Alvar y Nicolás, que comentan los hechos desde su particular punto de vista.

La música de Chapí se adaptó maravillosamente a la comicidad disparatada del libreto de Sinesio. La partitura conservada en la SGAE procede del archivo de Pablo Martín y lleva una anotación a lápiz del estreno en el Teatro Circo de Zaragoza el 3 de abril de 1900. Consta de: N° 1. Preludio. N° 1bis. N° 2. Coro. N° 3. Dúo de Isabel y Mendo. N° 4. Coro general. N° 5. Vals (orquesta sola). N° 5bis. 5 compases instrumentales que dan paso al N° 5ter. Vals (Orquesta sola). N° 6. Dúo Isabel y Mendo. N° 7. Mademoiselle Gaité. N° 8. Alvar Ortiz, Colasín y Coro general. Final instrumental (4 compases). El dúo entre la condesa y el paje, lleno de lirismo, contrastaba con la grandilocuencia de *La cabalgata de los siglos* y el cuplé francés de Mademoiselle Gaité imitaba a la perfección los que estaban triunfando en los salones del momento, como el Azul, el Rojo y sobre todo el Japonés, en el que había triunfado La Fornarina. En este número, el 7, de Mademoiselle Gaité se hace constar a pie de página que la letra —en supuesto francés— está escrita más o menos como se pronuncia. Es importante la presencia de la orquesta en esta obra ya que, además de tener preludeo, cuenta con un interludio orquestal, el número 5, dividido en tres secciones.

En el Apolo, como ya hemos dicho, triunfó la obra en toda regla, Chispero alaba el “sutil ingenio y la vasta cultura” de Sinesio Delgado y asegura “Chapí aprovechó muy bien el cañamazo que le brindaba Sinesio para bordar páginas primorosas tales como una escena musical muy bien interpretada por Ontiveros, un dúo que cantaron a la perfección la Pino y la Brú, una canción francesa que dijo muy bien la Torres, unos cuplés a cargo de Carreras y Manolo Rodríguez –que con esta obra volvió por sus fueros de maestro de caricatos–, que el público no se cansaba de escuchar y aplaudir, y en fin, todos los números, porque todos ellos eran de primera categoría. El éxito fue unánime, rotundo, estrepitoso”²⁸.

Sin embargo, en Barcelona, la obra fue peor valorada, a pesar de estrenarse en el Teatro Eldorado, donde las obras de Sinesio eran muy bien recibidas, y se anunciaba con 5 telones nuevos pintados por Urgellés para el cuadro 4^o. La crítica de *La Vanguardia* decía:

El galope de los siglos es una extravagancia que no le ha salido a Sinesio Delgado todo lo extravagante que era menester para hacer pasar al público un rato entretenido, como era sin duda el propósito de quien la imaginó. Aquel pobre “conde” se toma las cosas demasiado en serio... y en vez de hacer reír, por un poco más hace llorar a la gente.

Y es lástima que el autor de la obrilla no haya acertado esta vez con la forma de expresión, pues la idea es original y muy aprovechable. De la música es autor el maestro Chapí, y es toda muy agradable y sabiamente compuesta, habiendo sido anoche justamente aplaudidos un coro y un dúo del cuadro primero²⁹.

El 23 de abril de 1901 se estrenó en el Teatro Romea una zarzuela en un acto y en prosa, *Tierra por medio*, escrita en colaboración con Joaquín Abati. La obra fue editada por la Sociedad de Autores Españoles, ya firmemente establecida. La acción transcurre en un balneario donde Rosario (Loreto Prado), sufre porque su madre (Sra. Guerra) no consiente su matrimonio con Pepe (Enrique Chicote), y pretende que se case con su pariente del pueblo, Atilano (Jaime Nart), que se presenta también en el balneario asegurando a Rosario que por las buenas o por las malas será su mujer. Pepe, que está en el balneario vecino, propone a Rosario que se fuguen y para eso trata de conseguir la colaboración de Martín (Pascual Alba), el jardinero del balneario en el que se halla Rosario. Tras una serie de confusiones, será Atilano quien huya con Rosario dejando a Pepe burlado y desconsolado.

²⁸ Chispero: p. 304.

²⁹ Teatro Eldorado: *La Vanguardia*, Barcelona, 23-II-1900.

La partitura de canto y piano del Archivo de la SGAE lleva el sello de la Sociedad de Autores Españoles y tiene 4 números: Nº 1. Dúo de Rosario y Pepe. Nº 2. Terceto de Rosario, Martín y Pepe. Nº 3. Vals: Rosario y Martín, Pepe y Silverio. Nº 4. Dúo de Martín y Silverio. Curiosamente no hay ninguna participación del coro en esta obra, lo que es una rareza, ya que en todas las colaboraciones anteriores el coro tenía una fuerte presencia. Quizás la razón sea que el Teatro Romea, no contaba con un coro como el del Teatro Apolo.

La crítica de la revista *Juan Rana* no era muy favorable ni al texto ni a la música, acusando a Chapí de haber reutilizado músicas anteriores:

Una musiquita de Chapí con la agravante de nocturnidad, es decir, del repito.

Claro es que D. Ruperto no se iba a entretener en hacer música nueva para Romea, a pesar de las pretensiones de Chicote y quebrantado, como ha quedado, por su último triunfo de *Talegas y blasones*, pero...

¡Vamos! Que las corcheas de la última partitura, sin las agilidades de Alba ni las mandingas legendarias de la Prado y Chicote, no sabemos donde hubieran ido a parar.

Seguramente que no hubiera sido a engrosar los trimestres del “rey de los archivos libres”

Que es el título que más halaga a D. Ruperto I, cuando estrena o viaja de incógnito³⁰.

El Mundo Naval Ilustrado del 30 de abril de 1901, sin embargo, hacía una reseñita del estreno, diciendo que la obra había tenido buen éxito. Las revistas o diarios satíricos eran siempre más hirientes en sus críticas, y está claro, por las alusiones a la independencia del archivo de Chapí, que en esta crítica hay algo más que el valor musical y teatral de la obra, la creación de la Sociedad de Autores se cobraba su tributo en la persona y la obra de sus cabezas visibles. Por otra parte, la zarzuela a la que se refiere *Juan Rana*, erróneamente es *Blasones y talegas*, con adaptación de Eusebio Sierra de la novela de José M^a de Pereda, que se había estrenado el 16 de marzo de 1901 en Apolo y que no había sido muy bien acogida.

La última colaboración de Delgado y Chapí en 1901 fue *¿Quo vadis?*, estrenada en la función de Inocentes y que alcanzó uno de los mayores éxitos del Apolo y desde luego el más grande que Sinesio Delgado hubiese obtenido nunca. Esta zarzuela de magia disparatada, en prosa y verso, en un acto, dividido en diez cuadros, fue estrenada en el Teatro Apolo el 28 de diciembre de 1901 y en 1902 ya se había publicado la segunda edición,

³⁰ Pacotilla teatral: *Juan Rana*, Revista satírica ilustrada, año I, nº 3, Madrid, 26-IV-1901, p. 7.

por la imprenta de los Hijos de M. G. Hernández. La obra está dedicada al actor Emilio Carreras. Comienza la acción en un jardín de una plaza pública, de noche, el libreto indica “Antes de terminar el prelude se levanta el telón. Sigue un momento la música pintando, si es posible, la soledad del sitio y la negrura y el frío de la noche”³¹. Aniceto Monsalve (Emilio Carreras), cesante y tiritando de frío, duerme en un banco del parque. Aparecen la Maga (Carmen Fernández) y las hadas benéficas, que cantan el futuro que le aguarda. La Maga despierta a Monsalve y le dice que está destinado a salvar a una princesa hechizada, con la ayuda de un panecillo francés. El cuadro segundo transcurre en el palacio de la Maga, donde ésta y las hadas aparecen hermosas y vestidas lujosamente, después desaparecen y llegan dos enanos, a los que Aniceto, mediante el poder del panecillo pide de comer y beber, pero ambas cosas quedan fuera de su alcance, los pasteles se queman y ante el estallido, Aniceto cae al suelo y se le escapa el panecillo, el palacio de la maga desaparece y Aniceto cae en el cuadro tercero en un lóbrego subterráneo, junto a Astolfo de Calahorra (Melchor Ramiro), de la Santa Hermandad de la Inquisición, que es el mago que tiene hechizada a la princesa, ha usurpado el trono de la India y para impedir que Aniceto pueda salvarla llama al verdugo, los alguaciles y los jueces. El Tribunal de la Inquisición le condena a morir en la hoguera.

El cuadro cuarto transcurre en una calle de Madrid en el siglo XVI, abarrotada de gente esperando la quema de Aniceto, que en el último momento invoca al panecillo y la calle se derrumba estrepitosamente, dando paso al cuadro quinto, en una modesta habitación en casa del Cid, donde sólo halla a Doña Jimena (Joaquina Pino). Una nota indica que los diálogos de Jimena están sacados, casi en su totalidad del Romance del Cid. Astolfo ha usurpado la personalidad del Cid, y cuando Aniceto le pide ayuda le pone al frente de las tropas cristianas para luchar contra los musulmanes. El cuadro sexto tiene lugar en el palacio de los emires en Córdoba. Sinesio acota “Esta decoración ha de ser espléndida y de marcado carácter morisco. Si no, no vale”. Al levantarse el telón el Emir (Isidro Soler) y el Coro cantan llamando a la guerra, pero Fátima (Isabel Brú), pide venganza por la muerte de su amado Aliatar a manos de los cristianos. Tarfe (Antonio P. Soriano) trae a Aniceto prisionero y Fátima le reclama para atormentarle, pero gracias al panecillo Aniceto la esclaviza. De nuevo aparece Astolfo que le hace caer a una gruta misteriosa en la que transcurre el séptimo acto, y que es la morada del sabio Pentapolín (José Mesejo), al

³¹ Sinesio Delgado: *¿Quo Vadis?*, Imp. Hijos de M. G. Hernández, Madrid, 1902, 2^a ed., p. 7.

que la Maga engatusa para saber que ha sido del panecillo que Aniceto perdió. Pentapolín le cuenta que el panecillo va a ser presentado en el banquete que Nerón (Emilio Mesejo) ofrecerá al general Cayo Pompeyo Numa (Andrés Ruesga). En el palacio de Nerón transcurre el acto octavo, donde el emperador, Papiá Popea (Elisa Moreu), Pompilio (Anselmo Fernández), Cayo Pompeyo Numa, Jezabel (Amparo Taberner) y Ninetis (Felisa Torres) celebran el festín antes citado. Jezabel canta y baila, arropada por el coro. Posteriormente hacen venir a Aniceto para que compita con Nerón cantando, lo que da lugar a un dúo entre ambos, acompañados por el coro. Lógicamente gana Nerón y condena a Aniceto a morir en el circo, pero antes le deja comer y Aniceto recupera el panecillo. El cuadro noveno transcurre en el circo, donde Aniceto espera a que le devore el tigre, y la Maga le advierte que el felino es Astolfo y que debe meterle el panecillo en la boca cuando se disponga a devorarlo, pues así morirá y la princesa será libre. Así llegamos al último cuadro, el décimo, donde el coro de gladiadores y doncellas acompaña a Aniceto, que hace reventar al tigre con el panecillo, como había convenido con la Maga y el coro de doncellas le trae a la Princesa (Pilar Vidal), que no es en absoluto del agrado de Aniceto, que ha de quedarse con ella a regañadientes.

La partitura que se conserva en la SGAE procede del archivo de Manuel Castillo en Sevilla y tiene los siguientes números: N° 1. Maga y Coro de Hadas. N° 2. Maga, Monsalve y Coro de Hadas. N° 3. Monsalve, un familiar de la Inquisición y Coro. N° 4. Romance Morisco: Fátima, Emir y Coro. N° 5. Jezabel y Coro. N° 6. Couplés: Nerón, Monsalve y Coro general. N° 7. La Princesa, Monsalve, Coro de doncellas y Coro de gladiadores.

En *Nuevo Mundo*, con fotografías debidas a Calvet de Emilio Mesejo, Isabel Brú, Felisa Torres, Emilio Carreras y Melchor Ramiro, se comentaba así la obra:

En el cartel de Apolo, que tanto necesitaba ser refrescado, ocupa ahora, y con justicia, lugar preferente una zarzuela de magia disparatada, según su autor, escrita sin pretensiones de hacer un monumento literario y sólo para servir de entretenimiento de Pascuas.

Pero como el autor propone y el público dispone, *¿Quo vadis?*, que es la zarzuela de que se habla, ha logrado más larga vida y regocija aún y regocijará todavía durante algún tiempo a los espectadores.

Era lógico que así ocurriera. Sinesio Delgado podrá, si sus enemigos tienen razón, no ser autor dramático; pero, evidentemente, es muy artista y ha sabido hacer de *¿Quo vadis?* una obra vistosísima en la que la vista se recrea al par del oído, pasando ante el espectador épocas distintas perfectamente caracterizadas y que producen impresiones muy diversas. (...) Sinesio Delgado merece, pues, aplauso muy sincero por su obra, que será vista por todo Madrid y que merece serlo,

porque, además de ser una obra entretenida y vistosa, enseña con sus recuerdos de épocas lejanas, perfectamente entendidos y explotados, más que casi todas las obras del género chico al uso.³²

Es raro que la revista, que alaba la interpretación de los actores, no mencionara, ni siquiera de pasada la música de Chapí. La revista *El Teatro* manifestaba que la obra era una prueba de que el autor “conoce los resortes teatrales y sabe manejárselos convenientemente... La fábula no puede ser más sencilla, los procedimientos empleados para desarrollarla tampoco, y no obstante es una zarzuela entretenidísima, muy vistosa, rica en chistes y hasta instructiva si queremos extremar las cosas”³³, ya que pintaba con relativa facilidad los tipos y la acción transcurría en diversas épocas, como había ocurrido con *El galope de los siglos*, y si las situaciones estaban bien escritas y descritas por Sinesio, la música de Chapí gustó desde el primer instante y la interpretación de Emilio Carreras, los Mesejo, padre e hijo, Joaquina Pino, Amparo Taberner, en fin, lo mejor de la compañía de Apolo, fue insuperable.

En marzo de 1929 se repuso la obra “que fue para los de Apolo una nueva y victoriosa jornada en esta feliz revisión de las obras del buen tiempo del género chico” según recogía el *ABC*. En este año de homenaje a Chapí, ha habido intentos de recuperar esta obra con su continuación, *¡Plus Ultra!*, pero hasta el momento no se han llevado a cabo.

El primer trabajo conjunto de Ruperto Chapí y Sinesio Delgado en 1902, no fue un sainete, un juguete o una zarzuelita, sino algo muy relacionado con el asociacionismo y la dignificación de una profesión muy unida a la de los autores, esto es, la de los actores y coristas de los teatros, que, siguiendo el ejemplo de los músicos y dramaturgos decidieron, en 1901, crear una Asociación que dignificase la profesión, mejorase sus condiciones de trabajo y les proporcionase un fondo de pensiones, pues ya se sabe que los actores son más cigarras que hormigas y una gran parte de ellos morían en la indigencia, después de haber gozado de privilegios y fama. Emilio Carreras y Fernando Díaz de Mendoza fueron los principales impulsores de la Asociación y pronto vieron que sólo con las cuotas de los socios no podían llegar a constituir un capital de consideración para el fondo de pensiones, por lo que decidieron acudir a un viejo recurso del teatro, el beneficio, llegando al compromiso de que cada año, todas las

³² *¿Quo vadis?*: *Nuevo Mundo*, n.º 421, Madrid, 29-I-1902.

³³ *El Teatro*, n.º 5, Madrid, I-1902.

compañías de Madrid unidas debían ofrecer uno, con el fin de atraer al público más numeroso posible. En enero de 1902 se celebró el primer beneficio para la Asociación de Actores en el Teatro Apolo, tan unido a Sinesio y Chapí y al afianzamiento de la Sociedad de Autores. La junta de la Asociación de Actores pidió a Chapí y Delgado una colaboración, y ambos escribieron el *Himno a los actores españoles*, publicado por la Sociedad de Autores. Sinesio, con su admiración constante hacia el maestro villenense dice que la música “era un primor de los que Chapí hace como si jugara”³⁴. También comenta que tanto Mesejo como Manolo Rodríguez se emocionaron, les nombraron socios de honor de la Asociación y les prometieron regalarles una colección de retratos de todas las mujeres que habían tomado parte en la empresa “no sé lo que le habrá pasado a Chapí. De mí se decir que no he recibido más que siete fotografías hasta ahora; y para eso una es de mi suegra, que me la entregó en propia mano, después de comer, con una dedicatoria muy expresiva”³⁵.

Himno a los actores españoles

¡Salud! ¡Salud! Al arte que avanza por la escena
las flores del ingenio sembrando en derredor.
¡Salud! Que ya nos une fortísima cadena
firmada por los vínculos eternos del amor.

Cubriendo los profundos rumores de las minas
domando los terribles hervores de la mar
entre la voz del viento que troncha las encinas
el himno del trabajo no cesa de vibrar.

También los valerosos soldados de las artes
estréchanse en las filas, se agrupan por doquier
y llevarán en triunfo la idea a todas partes
si pelear les manda la voz de la mujer.

Unamos nuestras notas enérgicas, seguras,
al estallido inmenso del grito universal
y el canto vigoroso tronando en las alturas
dará a nuestros ejércitos empuje colosal.

Los pobres comediantes que fueron en el mundo
de grandes y pequeños la befa y la irrisión
de las oscuras tumbas oirán en lo profundo
los ecos de los cánticos de nuestra redención.

³⁴ Sinesio Delgado: *Obras Completas: Mi Teatro*, p. 576.

³⁵ *Ibidem*. La suegra de Sinesio era Balbina Valverde, actriz del Teatro Lara, hermana del compositor Joaquín Valverde y tía del también compositor Quinito Valverde.

Cantemos y el alegre rumor de la victoria
llenando las ignotas regiones del no ser
resuene en los sepulcros honrando la memoria
de los que sucumbieron en aras del deber.

El 24 de febrero de 1902 se estrenó en el Teatro Romea de Madrid, una obra denominada “Epidemia cómico-lírica en un acto”, que no puede considerarse como propiamente de Chapí y Sinesio, ya que colaboraron numerosos autores, según cuenta Enrique Chicote, entre los que se contaban ellos dos, pero al menos queremos dejar constancia de su existencia y de la original forma en que fue concebida. Cuenta Chicote que inauguraron, Loreto Prado y él, la temporada de invierno 1899-1900 en Romea y, dado el éxito que estaban alcanzando las revistas, se le ocurrió que podría funcionar una obrita de ese género basada en la epidemia gripal que se había sufrido aquel invierno. Como a Chicote le urgía tener la obra, que quiso titular *¡Aprieta, constipado!*³⁶, recurrió al procedimiento de la encerrona que consistía en “encerrar en un cuarto a varios autores poniendo a su disposición comida y bebida y no recobraban la libertad hasta que habían terminado una obra; este medio, en ocasiones, fallaba, bien porque no se les ocurría nada, bien porque se dormían o bien porque fabricaban un “churro” que se gritaba horrorosamente en la noche de su estreno”³⁷. Los autores a los que encerró Chicote fueron Ángel Chaves, Eduardo Lustonó, “el ilustre Sinesio Delgado”, Luis de Larra, Joaquín Abati, Mario –hijo del actor Emilio Mario–, Ángel Caamaño, Flores García y Mauricio Gullón, y a los músicos Arturo Saco del Valle, Quinito Valverde, Tomás López Torregrosa, Gregorio Mateos, Vicente Lleó, Ángel Rubio, Rafael Calleja, Salvador Viniegra, Contreras y “el nunca bastante llorado maestro Chapí”. De este conjunto de autores salió una obra que gustó al público y según cuenta Chicote, en un intermedio se exhibía un telón en el que Perico Rojas y Francisco Sancha, célebres caricaturistas, habían dibujado a todos los autores anteriormente citados... y, ya que la obra gustó, al pedir el público el nombre del autor, “tuvieron la humorada de salir todos a escena; fue una invasión en el diminuto escenario de Romea”.

En 1902 se estrena la segunda parte de *¿Quo vadis?*, titulada *¡Plus Ultra!*, que es también una zarzuela de magia disparatada, aunque no se estrenó en la función de Inocentes sino en la primavera –el 10 de mayo–, en el beneficio de Emilio Carreras. Para no olvidar la trama, la función contaba con *¿Quo vadis?*, *La Torre del Oro*, *El santo de la Isidra* y en la sesión cuarta,

³⁶ Los materiales se conservan en el archivo de la SGAE: MMO/411.

³⁷ Enrique Chicote: *La Loreto y este humilde servidor*, Madrid, M. Aguilar editor, sf, p. 204.

la más importante, el estreno de *¡Plus Ultra!*. A pesar del gran montaje, no obtuvo el mismo éxito que su antecesora, quizás para hacer bueno aquello de “nunca segundas partes fueron buenas”, los intérpretes fueron los mismos, pero la obra apenas logró mantenerse hasta finales del mes de mayo. El libreto fue editado por la imprenta de los Hijos de M. G. Hernández. Además de los protagonistas aparecen sacerdotes de Osiris, sacerdotisas de Isis, soldados egipcios, dignatarios de la corte del Faraón, doncellas y esclavos, soldados chinos, cortesanos de Pekín, brujas, magas, familiares del Santo Oficio, damas y caballeros de la corte de Felipe IV, guerreros del Cid, soldados árabes, gladiadores, matronas romanas y damas de la princesa. Como se puede ver, todo un batiburrillo de épocas y personajes.

El primer cuadro transcurre en la antecámara nupcial de la princesa india (Pilar Vidal), que ha salido de su encantamiento tras 1364 años, gracias al panecillo mágico de Aniceto Monsalve (Emilio Carreras), que al ver a la princesa tan anciana, pide al panecillo que le traslade a su domicilio madrileño. La orquesta da paso al cuadro segundo, que transcurre en el templo del dios Anubis en Menfis, donde aparece Aniceto, en medio de una procesión al dios Osiris, para pedir al Faraón el exterminio de los extranjeros en Egipto, a los que acusan de corromper sus costumbres, aunque todo se debe el resentimiento de Psammético (Anselmo Fernández), hijo del Faraón, al verse rechazado por una griega, Targalia (Felisa Torres) que planea huir con Amalfi (Ernesto Ruiz de Arana), hijo del Gran sacerdote. Llega la princesa persiguiendo a Aniceto que se refugia en el templo de Anubis. El capitán y el coro de soldados entonan un cántico de temor al dios y pasamos al cuadro tercero, en el interior del templo, donde Aniceto se ha ocultado tras la cortina, donde habita el dios Anubis. El capitán egipcio (Vicente Carrión) le dice a la princesa que le pida al dios que encuentre a su marido y Aniceto, que se ha escondido en la estatua hueca, hace huir a los soldados al hacerse pasar por Anubis; en un forcejeo con la princesa esta se queda con la cabeza de perro en la mano mientras Aniceto huye de nuevo y la música da paso al cuadro cuarto, que se desarrolla en la torre de Babel, y comienza con un coro de mujeres que llevan la comida a los trabajadores de la torre, entre los cuales ha aparecido Aniceto que se niega a trabajar más de 8 horas y pide aumento de sueldo. Un ángel (Carmen Fernández), anuncia el castigo de Jehová con la confusión de lenguas que da lugar a una serie de diálogos absurdos e ininteligibles ante las carcajadas de Aniceto. La algarabía se refleja en la orquesta que da paso al cuadro quinto, en una gruta donde Aniceto molesta al mago Merlín (Melchor Ramiro), que le promete devolverle a su casa si le concede 24 horas de su vida. Mientras Aniceto duerme, Merlín se compromete a salvar la vida del mandarín Tuang-Tsen-Fú (Ricardo Simó-Raso), impli-

cado en una conspiración para cambiar la dinastía reinante en China. La música da paso al cuadro sexto, en el salón del trono del Emperador de la China (Anselmo Fernández), del que el coro entona sus virtudes. Tiam (Amparo Taberner) pide justicia pues ha sido deshonrada por el mandarín Tuang-Tsen-Fú, que es Aniceto por la magia de Merlín. Cuando le entregan a Aniceto el sable y el cordón de seda, para que elija la muerte que prefiera, —dado que al ser un mandarín no se le puede ejecutar y ha de ser él quien se suicide—, no se decide por ningún medio; Tiam le increpa por su cobardía y aunque se da cuenta de que Aniceto no es el mandarín conjurado para asesinar al Emperador, llama a los soldados para que lo ejecuten y no poner en peligro la trama. Aniceto muerde el panecillo mágico... y vuelve a aparecer en el salón del trono de la Princesa, desesperado. Las damas de la princesa y todos los personajes que han aparecido en la obra bailan cerrando la obra.

La partitura de canto y piano, conservada en la SGAE lleva el sello de la Sociedad de Autores Españoles y se estructura así: N^o 1. Coro de doncellas. N^o 2. Psammético y Coro general. N^o 3. La Princesa, el Capitán y Coro de soldados. N^o 4. Coro de mujeres. N^o 5. Aniceto Monsalve y Coro de obreros. N^o 6. Tiam, Emperador y Coro de hombres. N^o 7. Final.

A pesar de lo que dice Chispero, no parece que la obra fuese tan mal recibida, sobre todo porque se trataba del beneficio un actor tan querido como Emilio Carreras, así *El Imparcial* recogía:

A pesar de lo desapacible de la noche, fría y lluviosa, el beneficio de Emilio Carreras estuvo muy concurrido, especialmente en las tres últimas secciones, de las cinco de que constaba el programa. (...)

A cuarta hora se estrenó la zarzuela de magia disparatada “Plus ultra”, segunda parte del “Quo vadis”, libro de Sinesio Delgado, música de Chapí, que obtuvieron aplausos, saliendo al final el Sr. Delgado. La obra ha sido puesta en tres días con gran lujo en el decorado, de Martínez Garí y en el vestuario³⁸.

En el mismo sentido se manifestaba *El Heraldo de Madrid*:

Un actor tan popular y tan querido de todo el público madrileño como Emilio Carreras, no podía, aún a pesar de la lluvia y de la ola de frío que nos azota, sentir estos descensos de temperatura en la noche de su beneficio.

Al revés; la sala estuvo muy caldeada por un público numerosísimo y entusiasmado, que aplaudió sin medida al celebrado actor cómico que tantos ratos felices nos ha proporcionado durante la temporada.

³⁸ “Teatro de Apolo”: *El Imparcial*, Madrid, 11-V-1902, p. 4.

Se estrenó otro *¿Quo vadis?*, segunda parte del episodio, con el título de *Plus Ultra*, también original de Sinesio Delgado y del maestro Chapí, obra de aparato, que fué recibida con benevolencia.

Al beneficiado se le obsequió y aplaudió espléndidamente³⁹.

El rey mago, mezcla de cuento fantástico y comedia de magia, se estrenó el 30 de diciembre de 1902 en el Teatro Apolo para el beneficio de la compañía, beneficio que sustituyó a la tradicional función de Inocentes. Escrito en prosa, es un cuento para niños, en un acto dividido en seis cuadros. Sinesio alude con mucha gracia a la actualidad política del momento, ya que los dos protagonistas, Nemesio (José Ontiveros) y Epifanio (José Carreras) pertenecen al comité socialista de su distrito y quieren acabar con la monarquía, los guardias civiles y la propiedad privada. El rey mago que da título a la obra es Melchor, que repartiendo juguetes, se ha roto una pierna y se refugia en la buhardilla de Epifanio, pero para que la leyenda de los Magos no se interrumpa y los niños no vean rotas sus ilusiones en la noche mágica de Reyes, Melchor necesita un sustituto y ha de ser Epifanio. Con la llegada del nuevo día Epifanio debe volver a su buhardilla y los Reyes a Oriente.

En el cuadro segundo una bruja (Carmen Calvó) ha de ayudar a la reina de un país (Joaquina Pino), que acaba de quedarse viuda, y según la ley ha de acompañar a su esposo a la tumba, salvo que consiga otro rey en 24 horas, que el hada del bosque debe proporcionar; cuando Nemesio y Epifanio, una vez que la comitiva de los Reyes Magos vuelve a Oriente, aterrizan en ese país, a Epifanio le toman por el rey que esperan y él se deja querer, mientras Nemesio le amenaza con ponerle una bomba bajo el trono y denunciarle al comité tan pronto regresen a Madrid. En el cuadro tercero la bruja pide ver al Rey que está durmiendo bajo la influencia de los vapores etílicos, y aún no ha querido ver ni a la reina. Nemesio está cada vez más enfadado y la bruja quiere que se alíe con ella, que es en realidad la princesa Ermelinda, verdadera dueña del trono y quiere ver muerta a la reina. En el cuadro cuarto la reina comunica a sus pajes que el hada del bosque la ha abandonado y que si desaparece el rey de repuesto, que tan oportunamente ha encontrado, deberá morir, y ella está dispuesta a dar un golpe de estado para acabar con la costumbre de que la reina acompañe al rey a la tumba. Llega el rey de Yliria (Anselmo Fernández) con su cortejo, y en la recepción Epifanio organiza un lío tremendo alterando el rígido ceremonial. El rey de Yliria debía casarse con la princesa Ermelinda y hacer, mediante ese matrimonio un único país, pero ha vuelto herido de su excursión y la hechicera Irma (María López Martínez) dice que

³⁹ "Los Teatros. Apolo. Beneficio de Emilio Carreras y estreno de *Plus Ultra*": *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 11-V-1902, p. 4.

se salvaría mediante la oreja de un prisionero, pero los dos amigos socialistas, que habían sido encarcelados, consiguen huir dejando al rey y al reino sin solucionar sus problemas.

La obra consta de 8 números, con un gran predominio de los coros, como se puede ver en la partitura manuscrita: N^o 1. Coro de hombres. N^o 2. Mayordomo y Coro de Pajes. N^o 3. Coro general de mayordomos y pajes. N^o 4. Epifanio, Nemesio, Mayordomo y Coro de Pajes. N^o 5. La Reina y Coro de Pajes. N^o 6. La Reina, el Rey de Yliria, Epifanio, el Maestro de ceremonias y el Coro de soldados. N^o 7. Ysma y Coro general. N^o 8. Final: Epifanio, Nemesio y Coro de guerreros.

El material de orquesta se realizó ya en la copistería de la Sociedad de Autores, mientras la partitura de canto y piano procede del archivo del maestro Chapí. El Coro de pajes de la reina, el citado número 5, fue uno de los más celebrados. La entrada del rey de Yliria tiene un regusto de opereta vienesa, con el mismo lenguaje que Chapí utiliza en *El rey que rabió*, y la canción y danza de Irma reflejan el estilo del género ínfimo, tan de moda en el momento y estaban escritas expresamente para el lucimiento de María López Martínez. La obra se mantuvo mucho tiempo en el cartel de Apolo, según Chispero gracias a su sorprendente montaje, la fluidez del diálogo y la excelente interpretación⁴⁰. A pesar de su éxito, parece que la crítica fue muy severa con la obra, según relata la revista *El Teatro*, que le dedica 6 páginas, contando, como acostumbra, el argumento con todo detalle, acompañando la crónica con un gran número de fotos. El articulista de la revista considera injustificada la severidad de la crítica “porque Sinesio Delgado es, ante todo, un literato de los de primera línea y un poeta todavía no apreciado en su justo valor”. Se hace hincapié en la demostrada generosidad de Sinesio, con referencia a *La leyenda dorada*, de la que a continuación hablaremos y liga *El rey mago* “con sus hermanas gemelas *El galope de los siglos* y *¿Quo vadis?*”, que pertenecen “a ese género que todavía no han definido los preceptistas; tiene algo de las antiguas comedias de magia que tanto regocijaron a nuestros respetables antecesores; no poco de las obras bufas, y mucho de los cuentos fantásticos que tanto entretienen a los niños, para los cuales Sinesio Delgado imaginó y escribió *El rey mago*”⁴¹.

La leyenda dorada, la escribieron Chapí y Delgado para el beneficio de la Asociación de Actores del año 1903, que se celebró en el Teatro Real, el 13 de febrero. Según recoge *Nuevo Mundo* en su número 476, la función

⁴⁰ Chispero: p. 340.

⁴¹ “*El rey mago*. Cuento para niños en un acto, dividido en seis cuadros, en prosa, original de Sinesio Delgado, música del maestro Chapí”, *El Teatro*, n^o 30, Madrid, marzo, 1903, pp. 9-14.

 **Teatro Real**

PROGRAMA OFICIAL
TEMPORADA DE 1902 Á 1903

Fiesta Artística

ORGANIZADA POR LA

ASOCIACIÓN
DE

ARTISTAS DRAMÁTICOS

Y LÍRICOS ESPAÑOLES

hoy **Viernes 13 de Febrero de 1903**

A LAS TRES DE LA TARDE

Cognac superfino

MARCA  REGISTRADA

JIMENEZ & LAMOTHE
Proveedores de la Real Casa.
Málaga. - Manzanares.

2.º Segundo acto de la zarzuela en tres, de *Don Ventura de la Vega*, música de *Don Francisco Asenjo Barbieri*, titulada

JUGAR CON FUEGO

Duquesa de Medina, Josefina Chaffer.—*Condesa de Bornos*, Claudia Butler.—*Duque de Alburquerque*, Valentín González.—*Marqués de Caravaca*, Emilio García Soler.—*Félix*, Ricardo Pastor.—*Antonio*, Ramón de la Guerra.—*Paje 1.º*, Antonia Arrieta.—*Idem 2.º*, Vicentina Silvestre.—*Ujier*, Resurrección Alonso.

Los catarros infecciosos de los bronquios y pulmones, las afec-
ciones gripales y amigdalíticas se alivian siempre con él

VINO CREOSOTADO 6
SOLUCIÓN CREOSOTADA ARSENICAL
*** SERRA ***

*única en su clase que supera á todas las similares y la más racion-
al para curar las afecções tuberculosas (tisis).*
*Reconstituyente poderoso, tónico y antiséptico importantísimo
de la garganta, bronquios y pulmones.*

Farmacia-Madrid Toledo, 54 y todas.

3.º UNICA representación de la revista fantástica en un acto, dividido en seis cuadros, en prosa y verso, escrita expresamente para esta función, por *Don Sinesio Delgado*, con música de *Don Ruperto Chapí*, y cuyo título es

La Leyenda Dorada

Isabel la Católica, María Guerrero.—*La Condesa doña Blanca*, Matilde Rodríguez.—*Zaida, cautiva mora*, Isabel Brá.—*Gonzalo, paje*, Clotilde Domus.—*Marcela, duéña*, Balcina Valverde.—*Doña Laura*, Dolores Bremón.—*Lucía*, Loreto Prado.—*Luísa*, Pascuala Mesa.—*María*, Rosa Vila.—*Pepita*, Concepción Catalá.—*Dolores*, Amparo Taberner.—*Clara*, Rosario Pino.—*Doña Gertrudis*, Leocadia Alba.—*Azucenita*, Concepción Ruiz.—*La Pujitos*, Julia Marti-

Tout - Paris

Últimos modelos de abrigos de calle y salida de Teatro, trajes de soirée y calle, faldas de todas clases, blusas, botas, etc.—En sombreros, la más alta novedad—En corsets, los más perfectos y elegantes, salen de esta casa, especialmente el Sphéride, que tanto aceptación tiene entre las Señoras elegantes.

Sevilla, 12 y 14, primero (hay ascensor)

nez.—*Mister Thompson*, Francisco Morano.—*Monsieur Rouget*, Francisco García Ortega.—*Un portugués*, Emilio Carreras.—*Mem Rodrigo, escurero*, Manuel Rodríguez.—*El conde Don Enrique*, Fernando Díaz de Mendoza.—*Ruy Pe-*

Programa de mano del Teatro Real. Archivo Enrique Mejías.

resultó demasiado larga ya que comenzó a las tres de la tarde con el primer acto de la comedia *Don Tomás*, de Narciso Serra, el segundo acto de *Jugar con fuego* de Barbieri, el estreno de Sinesio y Chapí y la zarzuela de Fernández Caballero *Gigantes y cabezudos*. Aunque el autor que se había comprometido a escribir la obra para el beneficio era Jacinto Benavente, según cuenta Sinesio en *Mi Teatro*, ocho días antes del estreno declinó el trabajo y la Asociación se volvió desesperada al palentino en busca de ayuda, y este accedió, escribiendo *La leyenda dorada*, revista fantástica en un acto y seis cuadros, en la que intervinieron los principales actores de Madrid encabezados por la pareja de moda María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza.

El programa de la “Fiesta artística organizada por la Asociación de Artistas Dramáticos y Líricos españoles”, hacía una breve reseña de la corta vida de la Asociación, fundada el 10 de enero de 1901, dedicaba unas líneas a

su presidente honorario, Fernando Díaz de Mendoza, a su presidente ejecutivo, José Mesejo y a su tesorero, Emilio Carreras. A continuación hacía una breve semblanza de los autores de *Gigantes y cabezudos*, Manuel Fernández Caballero y Miguel Echegaray, acompañada de sus retratos, y pasaba a hablar del estreno:

La leyenda dorada es una fantasía ideada por el brillante poeta Don Sinesio Delgado, otro organizador infatigable cuyo nombre va unido a la próspera existencia de otra Sociedad, igualmente joven e igualmente vigorosa: la Sociedad de Autores Españoles.

El eminente maestro Chapí, verdadera gloria del Arte músico español, ha adornado la *Leyenda* con unos cuantos números inspirados, como todos los que salen de su privilegiada pluma.

El nombre prestigioso del maestro, es uno de los más bellos ornamentos de un programa tan sensacional como atrayente⁴².

El reparto era amplísimo, encabezado por María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, pero participaban todos los actores y coristas de los diversos teatros de Madrid⁴³.

La ya citada *Nuevo Mundo* explicaba:

Sinesio Delgado ha hecho esa obra en poquísimas horas, y en pocas horas también ha sido estudiada y puesta en escena, no obstante su extraordinaria complicación. En esas condiciones, y más aún tratándose de una obra que sólo había de ser puesta en escena una sola vez, no había derecho a esperar en ella una obra artística absolutamente impecable; al contrario, el público esperaba mucho menos de lo que vio y oyó, y *La leyenda dorada* logró mejor éxito que el generosamente obtenido por obras de circunstancias.

María Guerrero personificó admirablemente la figura de Isabel la Católica, el personaje que más saliente tiene en la nueva producción, los actores que en ésta tomaron parte, estuvieron todos deliciosos⁴⁴.

⁴² El estreno. "La leyenda dorada", Teatro Real. Programa Oficial. Temporada de 1902-1903. Fiesta Artística organizada por la Asociación de Artistas Dramáticos y Líricos españoles, n^o 62, Madrid, viernes, 13-II-1903, pp. 9-11. Agradezco a Enrique Mejías que me haya facilitado el programa.

⁴³ Isabel la Católica (María Guerrero); Condesa doña Blanca (Matilde Rodríguez); Zaida, mora cautiva (Isabel Brú); Gonzalo, paje (Clotilde Domus); Marcela, dueña (Balbina Valverde); Doña Laura (Dolores Bremón); Lucía (Loreto Prado); Luisa (Pascuala Mesa); María (Rosa Vila); Pepita (Concepción Catalá); Dolores (Amparo Taberner); Clara (Rosario Pino); Doña Gertrudis (Leocadia Alba); Asuncionita (Concepción Ruiz); La Pujitos (Julia Martínez); Mister Thompson (Francisco Morano); Monsieur Rouget (Francisco García Ortega); M. Rodrigo, escudero, (Manuel Rodríguez); un Pertiguero (Emilio Carreras); Conde D. Enrique (Fernando Díaz de Mendoza); Rui Pérez (Anselmo Fernández); el Rey (Enrique Chicote); D. Luis (Antonio Perrrrin); Moscardón (José Gamero); Diego de Mendoza (Valentín González); Ambrosio (Francisco Meana); Santillana (José Calle); Félix (Emilio Duval); Federico (Fernando Porrón); Fernando (José Santiago); Alfonso (Antonio González); Agustín (José Rubio); Padre Salmán (Vicente García Valero); D. Aquilino (Emilio Orejón); Paco Bragas, (Manuel Díaz); Tarugo (Bonifacio Pinedo) y José Antonio (José Ontiveros).

⁴⁴ "La función de los actores": *Nuevo Mundo*, n^o 476, Año X, Madrid, 18-II-1903.

Sinesio quiso sacar al país del desaliento al que le habían llevado la pérdida de las últimas colonias, y para eso escribió una obra en la que Isabel la Católica, indignada ante el decaimiento de la nación, salía de su tumba en la catedral de Granada y hacía desfilar, en diversos cuadros, a los guerreros de la Edad Media, los galanes bravucones del siglo XVII, los españoles alzados en armas contra los franceses en la Guerra de Independencia... en fin, las pasadas glorias de España. Amalio Fernández pintó una magnífica apoteosis. Miguel Soler fue el director artístico de la función y Sinesio cuenta las dificultades que tuvieron, ya que, al tomar parte en la representación todos los actores principales de los diversos teatros madrileños, no hubo forma de ensayar nunca con todos a la vez, ni siquiera la *Gavota* que Chapí había intercalado en la obra. Sinesio cuenta que al levantarse el telón había en el escenario 2.000 personas, que el Teatro Real se había llenado, y las localidades se habían vendido a un elevado precio, al ser el público madrileño consciente de que no tendría otra oportunidad de ver a todas esas grandes figuras reunidas. A pesar de haberse representado una sola noche, el público salió entusiasmado. Chapí realizó una magnífica instrumentación de la obra, tanto en la *Gavota*⁴⁵, que parece que añadió a última hora como en la *Marcha*, ya que quiso aprovechar la oportunidad de tener a su disposición una gran orquesta como la del Teatro Real. La Asociación de Actores sacó de esa única función un beneficio de 4.000 duros, y dado que Sinesio y Chapí renunciaron a sus derechos de autor, la Junta de la Asociación se comprometió a pagar la edición de la obra, lo que no hizo de inmediato, según hacía constar Sinesio, pero sí dos años más tarde⁴⁶. José Mesejo repuso la obra en el Apolo en su beneficio, pero parece que el público se aburrió de lo lindo⁴⁷. El 9 de marzo de 1904 se estrenó en el Teatro Eldorado de Barcelona, con la participación de todos los artistas de los teatros de Barcelona.

*Los bárbaros del Norte*⁴⁸, zarzuela fantástica en ocho cuadros en verso y en prosa con música de Ruperto Chapí, Joaquín Valverde y Quinto Valverde⁴⁹, se estrenó en el Teatro Apolo el 28 de diciembre de 1907, en la función de Inocentes y como de costumbre obtuvo un gran éxito, a pesar de

⁴⁵ La *Gavota*, escrita sólo para cuerda, es una bellísima pieza que se ha podido escuchar este verano en la Antología dedicada a Chapí, que la compañía Ópera Cómica representó en los Jardines de Sabatini. Según Luis Iberní, dado que está fechada el 12 de febrero de 1893, parece que Chapí la reutilizó de alguna otra obra.

⁴⁶ El libreto se editó posteriormente por Regino Velasco, en 1905, con una nota de agradecimiento a Sinesio por parte de la Junta Directiva de la Asociación de Artistas Dramáticos y Líricos.

⁴⁷ Sinesio Delgado: *Obras completas, Mi Teatro*, Madrid, Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández, 1919, pp. 577-578.

⁴⁸ Sinesio Delgado: *Los bárbaros del Norte*, Madrid, Hijos de M. G. Hernández, 1907.

⁴⁹ En la parte de apuntar de la Sociedad de Autores Españoles sólo aparecen los nombres de Chapí y Valverde (hijo).

que en esta ocasión ni el libro ni la música eran lo mejor de sus autores, pero sin embargo había un personaje escrito a propósito para el actor Emilio Carreras, uno de esos tipos entre tímidos y audaces como el que había encarnado en *El santo de la Isidra*, que bordó, como de costumbre, siendo este el último éxito clamoroso de su vida. El libreto se editó con numerosas fotografías de la obra.

La acción tiene lugar durante el Carnaval. El primer cuadro transcurre en el estudio del pintor Pinilla (Pedro Ruiz de Arana), que está pintando a Josefina (Adelina Amorós) en figura de vestal, mientras su amigo Luís (Luís Manzano) les da conversación. El portero Feliciano (Emilio Carreras), sube acompañando a dos mozos de cuerda que traen un cuadro de un guerrero visigodo. Cuando todos abandonan el estudio del pintor el portero coge el traje de vestal de Josefina para disfrazarse con él. El libreto indica que ahí empieza la música, según esto el preludio que figura en la partitura no se tocaría al comienzo de la obra sino entre los cuadros primero y segundo. Este segundo cuadro transcurre en una comisaría, donde dos niños ricos disfrazados, Matildita (Felisa Torres) y Manolito (Paz Garrido), cantan una gavota, explicando que se han perdido. Llega Lorenza (Pilar Vidal), ama de cría del hermano de Matilde, para denunciar el pellizco que le ha dado Lucas (José Mesejo), disfrazado de mujer, al que el comisario retiene en comisaría. A continuación aparece Feliciano, borracho, en traje de vestal y dando vivas a la República, y también queda en el calabozo. En el cuadro tercero Feliciano va a devolver el traje de vestal a la buhardilla de Pinilla, y como sigue borracho trata de pegar al soldado visigodo del cuadro, el cual le coge por el cuello y le mete en el cuadro. Hay música para hacer la mutación al cuadro cuarto que transcurre en un subterráneo, de un castillo visigodo donde habitan guerreros normandos a los que manda Egil (Vicente Carrión), prisioneros como Osmunda (Isabel Brú), todos quieren salir de su prisión y Feliciano se une a ellos a la fuerza, esperando el asalto de los guerreros del norte que han de vencer la fortaleza. De nuevo hay música para hacer la mutación al cuadro quinto que transcurre en un salón gótico donde se hallan sentados Ramiro (Miguel Mihura) y Galsuinda (Joaquina Pino), acompañados de damas y pajes. Entra Ervigio (María Palou) seguido de un juglar (José Ontiveros) y un arquero (Manolo Rodríguez). La llegada de los normandos, moviliza a los hombres a la lucha, a las mujeres a la capilla, y al juglar a la despensa, quedando Galsuinda con Ervigio entonando un dúo amoroso, en el que les sorprende el conde Ramiro que encierra a la condesa y manda arrojar al paje a la cueva. Aparece Feliciano, al que el conde también manda matar, pero estalla la batalla acompañándola la orquesta y las sentencias de muerte quedan en suspenso. El cuadro sexto transcurre en una costa rocosa en Normandía. La orquesta describe el viaje de los barcos, según indica el libreto. La música

está presente en todo este cuadro y da paso al cuadro séptimo, en casa de un jefe normando, en la que habita Hilberta (Elisa Moreu) con su esposo Arnoldo (Vicente García Valero), jefe de la tribu, ante el que se presenta Egil, haciendo pasar a los cautivos, Hilberta ejerce su derecho a elegir y se queda con Feliciano, pues quiere su piel para cubrir su cama...pero Osmunda, también exige a Feliciano, para casarse con él, el coro canta la alegría de los sponsales y Feliciano corre a los brazos de su esposa. Una mutación nos lleva al cuadro octavo, de nuevo en la buhardilla de Pinilla al que Feliciano explica que en el cuadro del guerrero visigodo ocurren cosas muy interesantes, como el público podrá confirmar.

La obra tiene seis números: Preludio. N° 1. Dúo de Matilde y Manolito (Gavota). N° 2. Osmunda, Egil y coro de hombres. N° 3. Galsuinda, Ervigio, Ramiro, juglar y coro general. N° 4. Dúo de Galsuinda y Ervigio. N° 5. Osmunda, Feliciano y Juglar. N° 6. Osmunda, Agsberta, Feliciano y coro general (Tiempo de Marcha).

Según *El Arte del Teatro*, que le dedica siete páginas, la obra se ensayó casi en secreto y triunfó de inmediato por la brillantez de su puesta en escena, lo acertado de la interpretación y los bailes, el lujo de vestuario, etc. “El Bachiller Bambalina” que firma la crónica, comparaba esta puesta en escena del Apolo con las del Teatro Real, quedando estas en bastante mal lugar. La obra pasó de inmediato a la cuarta sección y la llenó 30 noches consecutivas. Tanto la música como el texto gustaron mucho, la interpretación fue muy alabada, sobre todo la de Carreras en un papel escrito expresamente para él. La revista apunta a que el secretismo con el que se montó la obra pudo deberse a que no quería la empresa del Apolo dar la oportunidad a los enemigos de Sinesio, de organizarle uno de los ruidosos fracasos que le acompañaban “no obstante su merecida filiación de autor de primera línea”. La revista explicaba el argumento de la obra y reconocía la gracia de Sinesio en estas obras disparatadas: “No se puede negar que el autor de *¿Quo vadis?* es una verdadera especialidad en la graciosa manera de hilvanar los disparatados absurdos de la socorrida zarzuela fantástica, y como poeta correcto y fácil, celebran a Sinesio sus propios detractores”⁵⁰.

El diablo con faldas, comedia con música en un acto y en prosa, se estrenó en el Teatro Mayo de Buenos Aires el 15 de julio de 1908 y en el Teatro Cómico de Madrid el 3 de noviembre de 1909, cuando ya había fallecido Ruperto Chapí. Sinesio, siempre leal al amigo y maestro dedica la obra “A la memoria del insigne maestro Chapí, gloria de España”, en la edición

⁵⁰ El Bachiller Bambalina: “Los bárbaros del Norte”, *El Arte del Teatro*, Año II, n° 22, Madrid, 15-II-1907, pp. 9-15.

del libreto de 1909, que tiene la curiosidad de que aparecen tanto la Sociedad de Autores como los representantes de Sinesio Delgado, con capacidad para conceder o negar los permisos de representación y cobrar los derechos de propiedad, ya que Sinesio Delgado abandonó la SAE en 1904.

La acción transcurre en un pueblo próximo a Madrid, en la habitación del cura, el padre Anselmo, encarnado por Emilio Carreras en Buenos Aires y por Enrique Chicote en Madrid. Luz Barrilaro y Loreto Prado encarnaron a Flora, el diablo con faldas que da título a la obra, que en el pueblo se llamaba Ramona, y que ha llegado huyendo de su último apaño, un señorito mayor y ridículo, Juan Montiel, que encarnaron Ferrer y Ripoll respectivamente. Juan Montiel viene acompañado por Varguitas (Angelo y Soler) y el padre Anselmo se las ve y se las desea para mantener la paz en su casa, ya que su sobrino Claudio (León en Buenos Aires, Castro en Madrid), que está estudiando para sacerdote, se ve muy atraído por Ramona/Flora. El padre Anselmo, tras defender a Flora del acoso de Montiel y Varguitas trata de echarla de su casa y del pueblo pero esta le pide que la acoja un poco más hasta que llegue su verdadero amor, el padre de su hijo, que por defenderla mató a un hombre y ha pasado unos años en la cárcel, años en los que Ramona hubo de convertirse en Flora y alternar con sujetos como Montiel para mantener al niño. El padre Anselmo consiente finalmente y Flora/Ramona se une al Coro de Hijas de María, pidiendo la protección de la Virgen para no volver a pecar. En Madrid, Loreto Prado en Flora y Chicote en el padre Anselmo se llevaron todos los aplausos, arropados por Matilde Franco y los actores Castro, Soler y Ripoll.

La obra consta de los siguientes números: N^o 1. Introducción y Coro de Hijas de María. N^o 2. Dúo de Flora y Claudio. N^o 3. Terceto (Flora, Montiel y Varguitas). Final (Coro de señoras). La partitura que se conserva en SGAE procede de la Litografía de la Sociedad de Autores Españoles, en su sede de Núñez de Balboa.

Floridor en la crónica que hacía en *ABC* del estreno madrileño, contaba el argumento de la obra y decía: “Esta es la substancia de la comedia de Sinesio Delgado, escrita con honrada sencillez artística y en la que hay un gran espíritu de generosidad y redención. De la música que el insigne y siempre memorable maestro Chapí dejó escrita para esta comedia, hay principalmente un duettino que es un encanto, un primor de arte, con toda la elegante y personal factura del maestro”. Finalizaba Floridor diciendo que por su arte y su intención era quizá esta obra lo mejor que Sinesio Delgado había llevado al teatro. El protagonista de la obra, Enrique Chicote manifestó “que todos los aplausos los dedicaba Sinesio a la memoria del maestro Chapí. El público acogió estas palabras con una estruendosa

salva de aplausos; que no merece menos el recuerdo de nombre tan insigne”⁵¹. En los teatros de Segovia, esta era una de las obras de Chapí que más se representaba.

Las calderas de Pedro Botero, zarzuela fantástica en un acto y siete cuadros, se estrenó el 31 de diciembre de 1908 en el Teatro de la Zarzuela, en la función de Nochevieja, con éxito, ya que los chistes fueron aplaudidos y la música de Chapí muy valorada. El libreto que se conserva en la SGAE es manuscrito. De hecho es una de las últimas zarzuelas que estrenaría Chapí, ya que con esta obra finalizaría el año 1908 y el músico fallecería en marzo del año siguiente. Se aplaudieron de modo especial un coro que daba fin al tercer cuadro y una danza infernal muy bien bailada por Paz Calzado.

El argumento de la obra presenta a Satanás preocupado porque al Infierno llegan cada vez menos almas y los diablos andan aburridos, hasta el punto de que el diablo teme una rebelión, de modo que envía a la tierra a uno de los condenados, policía en su vida terrenal, con el fin de que recabe información acerca de la causa de que los pecados de los humanos se hayan vuelto tan leves y aburridos, y que se traiga el mayor número de almas al infierno.

La crítica se hizo eco de la decoración de Muriel, el vestuario de Vila y las interpretaciones de Carmen Domingo y José Ontiveros, a los que acompañaban José y Consuelo Mesejo y la ya citada Paz Calzado.

La partitura conservada en la Sociedad de Autores no está copiada en la Litografía de la SAE, sino que es manuscrita, y la portada parece de la misma mano que el libreto. Tiene los siguientes números: N° 1. Satanás y Coro. N° 1bis. Satanás y Coro. N° 2. La Emperatriz y 4 diplomáticos. N° 3. La Emperatriz, 4 diplomáticos y Salazar. N° 4. Estrella y Coro de señoras. N° 5. Estrella, Salazar, Buridán, Merikoff y Coro. N° 6. Salazar, Satanás y Coro. Los últimos compases de este número son una danza que cierra la obra.

El *ABC* del 1 de enero de 1909 hacía una divertida crítica de la obra:

Zarzuela “Las calderas de Pedro Botero”. Este es el título de una fantasía con vitola satírica que Sinesio Delgado estrenó ayer tarde en la Zarzuela, siéndole propicio el dios Éxito.

El popularísimo Pedro Botero se muestra inconsolable por la mala marcha de los negocios, y a punto de buscar honroso traspaso, se le ocurre enviar a la tierra un condenado lo bastante sugestivo para que se traiga al infierno unos cuantos parroquianos, porque si se vuelve con el coche vacío, se impone el urgente traspaso o la gran quema.

⁵¹ Floridor: “Los estrenos. Cómicó. ‘El diablo con faldas’”, *ABC*, 4-XI-1909, p. 11.

Si el embajador de Botero no tiene buena mano para la captura de clientes, ¿de qué le servirán las famosas calderas? ¡Como no monte una gran churrería infernal!

Pero, ¡ay!, el representante de Botero en la tierra maldito si tropieza con nada digno de su amo, y regresa al infierno después de haber agotado el kilométrico inútilmente.

—¡Todo está muy malo, señor!— viene a decirle.—¡Los mortales están tan cambiados, que sólo en el limbo harán un buen negocio!

El viaje da motivo a varios cuadros muy pintorescos y animados, que el insigne Chapí ha servido musicalmente con el arte y la gracia en él peculiares.

El gran Muriel ha pintado una hermosa decoración de poderoso efecto, nueva muestra de su talento de escenógrafo.

También Vila ha hecho lo suyo en el vestuario.

Carmen Domingo y Ontiveros se distinguieron notablemente en la interpretación, que, en conjunto, nada dejó que desear.

Al final de la obra salieron tres o cuatro veces, entre espontáneos y nutridos aplausos, los autores⁵².

Tras esta obra Chapí sólo estrenaría, en enero de 1909 la zarzuela *Aquí hase farta un hombre*, con libreto de Jorge y José de la Cueva, ya que sus últimos meses de vida los dedicó con ahínco a *Margarita la Tornera*, la ópera que con libreto de Carlos Fernández Shaw estrenó en el Teatro Real el 24 de febrero de 1909 y que, indirectamente, sería la causante de su muerte acaecida el 25 de marzo del mismo año. En 1910, póstumamente pues, tuvo lugar el estreno en el Teatro Apolo de *La magia de la vida*, zarzuela en tres actos con libreto de Manuel Linares Rivas y música de Chapí, así pues podemos decir que la colaboración de Chapí y Delgado llegó prácticamente hasta la muerte del primero.

Pero sin duda, si hubo algo trascendental en la vida de Sinesio y Chapí, fue la creación de la Sociedad de Autores Españoles.

La Sociedad de Autores Españoles

La creación de la Sociedad de Autores Españoles (SAE), fue la más fructífera y trascendental de las colaboraciones de Chapí y Sinesio. No hay espacio en este artículo para relatar los prolegómenos y pormenores que llevaron a la creación de la Entidad el 16 de junio de 1899. En la Loa que Sinesio hace de Chapí, de la que hemos dejado constancia anteriormente, ya se dejan ver algunas de las razones que llevaron a la constitución de la SAE, a partir de la preexistente Sociedad de pequeño derecho a la que

⁵² F: "Notas Teatrales. Zarzuela "Las calderas de Pedro Botero", ABC, Madrid, 1-I-1909, p. 5.

Sinesio había encargado la administración de sus obras y de la que era secretario desde 1898, tras haber abandonado ya el *Madrid Cómico* al que había dedicado quince años de su vida.

Hay ya suficiente bibliografía sobre este asunto, desde *Mi Teatro* de Sinesio Delgado, a los trabajos de Tomás Borrás, Ezequiel Endériz, Jesús M^a Arozamena, Federico Carlos Sainz de Robles, Luis Iberní, pasando por la extensa voz dedicada a la Sociedad General de Autores y Editores, publicada en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, sin olvidar la cantidad de columnas y artículos a favor y en contra, aparecidos en la prensa desde 1899, prácticamente hasta nuestros días. Ha habido artículos en el cincuentenario de la Sociedad, en su 75 aniversario y por supuesto en el centenario, celebrado en 1999. Por lo tanto, para una historia detallada, que se remonta al siglo XVI con su “Mentidero de los representantes”, pasa por las diversas leyes de propiedad intelectual y los diferentes decretos sobre teatros, las constituciones de diversas asociaciones líricas y dramáticas, la aparición de las galerías en el siglo XIX, hasta llegar a la constitución de la Sociedad de Autores Españoles, remito a la nota a pie de página con la extensa bibliografía existente⁵³.

⁵³ *Boletín de la Asociación de Escritores y Artistas Españoles*, Madrid, 1-V-1875; S. Delgado: *Mi Teatro. Cómo nació la Sociedad de Autores*, Madrid, 1905 (reed. facs con estudio y ed. M^a Luz González Peña, Madrid, SGAE, 1999); “Sociedad de Autores”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 27-IX-1903; “Sociedad de Autores”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 1-XI-1903; Federico Gil Asensio, “El Teatro y los Autores”, *Por esos mundos*, año XII, n^o 195, Madrid, IV-1911, pp. 514-522; Juan López Núñez: “La Sociedad de Autores. Contra los usureros. La hora del rescate”, *Nuevo Mundo*, Año XXIX, n^o 1471, 31-III-1922; Antonio Ramos: “Montepío de Autores Españoles. Memoria de 1927”, *Boletín de la Sociedad de Autores Españoles*, n^o 163, Madrid, II-1928; E. Endériz: *Guerra de autores*, Madrid, 1935; F. Romero: *Por la calle de Alcalá. Evocaciones a media vuela voz*, Madrid, 1953; – “Las sociedades de autores”, conferencia, 1973; J. M. Arozamena: “La Sociedad General de Autores de España”, conferencia en la Facultad de Derecho de Madrid, 1959; E. Arroyo. *Yo fui empleado de la Sociedad de Autores*, Madrid, 1961; F. C. Sainz de Robles: *Breve historia del madrileño palacio de Longoria. Hoy sede de la Sociedad General de Autores de España*, Madrid, 1975; – “La SGAE. Medio siglo de labor fecunda y feliz”, *Autores, Revista de Información de la SGAE*, Madrid, SGAE, 1982; – “Sociedad General de Autores de España. 75 Aniversario”, *Ritmo*, XLIV, 445, X-1974; Luis G. Iberní: *Ruperto Chapí*, Madrid, ICCMU, 1995; – “La constitución de la Sociedad de Autores”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8-9, 2001, pp. 227-41; *Memoria Fundación Autor 1997*, Madrid, Fundación Autor, 1998; “Cien años creando futuro, 1899-1999. Monográfico especial centenario”, *CREA, Comunicación Regular para Editores y Autores*, n^o 3, I, Madrid, SGAE, XII-1998; J. L. Ramírez: “1899-1999. Un siglo administrando el derecho de autor”, *La Revista del Club Social*, VI, 17, Madrid, SGAE, XII-1999; *La memoria del autor. 1899-1999. Cien años creando futuro*, SGAE, 1999; S. Fajardo: *El palacio de Longoria, sede de la Sociedad General de Autores y Editores*, Madrid, Fundación Autor, 1999; M^a Luz González Peña: “Sociedad General de Autores y Editores”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, 1999-2001, vol 9, pp. 1046-1064; J. Tusell, M^a Luz González Peña: “Una historia del movimiento autoral”, *La fuerza de la creación. Cien años de la Sociedad General de Autores y Editores*, Madrid, SGAE, 2000; A. Delgado Porras: “Cien años tras la protección efectiva del derecho del autor”, *La fuerza de la creación. Cien años de la Sociedad General de Autores y Editores*, SGAE, Madrid, 2000; Raquel Sánchez García: “La Sociedad de autores españoles (1899-1932)”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, t. 15, Madrid, 2002, pp. 205-228; – *El autor en España, 1900-1936*, Madrid, Ed. Fundamentos, 2008; F. De Diego Abad: *Creación de la Sociedad de Autores Españoles: 1899-1903*, DEA, UCM; Fac. Ciencias de la información, Curso, 2007-2008.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX el fenómeno del asociacionismo se había extendido a todas las clases sociales, incluyendo a los creadores: en 1881 se crea en Madrid la Sociedad Lírico-Española, que toma a su cargo el Teatro Apolo tratando de convertirlo en sede de la ópera española; en 1890 se reúnen en el Círculo Literario casi todos los autores dramáticos de Madrid, bajo la presidencia de Emilio Sánchez Pastor para trabajar en el asunto de las tarifas de los derechos de autor en los teatros españoles. En la Junta Directiva encontramos nombres como los de Echeagaray, Vital Aza, Ramos Carrión, Sánchez Pastor, Ducazcal, Jackson Veyán, Pina Domínguez, Chapí, Manzano, Ricardo Monasterio y Nieto, algunos de los cuales tendrán gran importancia en la posterior Sociedad de Autores Españoles; en 1892 se fundó la Sociedad de Autores, Compositores y Editores de música, para cobrar los derechos de ejecución de piezas musicales en cafés, plazas de toros y locales varios, al igual que lo hacía en Francia la del *Pequeño Derecho*. A esta sociedad pertenecía, como accionista mayoritario, Florencio Fiscowich, así como otros editores. Esta es la primera Asociación que tiene cierta efectividad, y más la tendrá a partir de la aprobación de una propuesta de Ruperto Chapí, el 16 de mayo de 1896, por la que se aprueba que: “Esta Sociedad podrá encargarse del cobro de los derechos de representación de las obras dramáticas o lírico-dramáticas completas de los asociados que le confíen su administración”. Curiosamente ni Fiscowich ni el resto de los editores vieron el peligro que la aprobación de esta propuesta suponía y que se pondría de manifiesto dos años después, a finales de 1898, en que Sinesio Delgado, libre ya de sus responsabilidades en el *Madrid Cómico*, acepta la propuesta del compositor Tomás López Torregrosa de entrar en la Asociación y convertirse en secretario de la misma. Con su entusiasmo y su infatigable capacidad de trabajo, Sinesio se entrega de lleno a su labor y trata de conseguir que los socios encarguen a la Junta la administración de sus obras, pero no lo consigue y así el 24 de abril de 1899, decide apoyarse en la propuesta de Chapí de tres años antes y pide a la Sociedad de Autores, Compositores y Editores de música que se encargue de la administración de todas sus obras, lo que la Junta—personificada en Chapí y Eusebio Sierra— acepta. Sinesio Delgado se da de baja con sus editores y transcurre un mes en que es el único autor de España administrado por la Sociedad, aguantando con su estoicismo de castellano viejo, las burlas de que le hacen objeto amigos y enemigos en las tertulias de los diferentes cafés y saloncillos de la época. Estos primeros momentos los aprovecha Sinesio para dejar bien clara ante la prensa su actitud y su firme creencia en los derechos de los autores, ya que comenzaban a aparecer diversos artículos centrados en el espinoso tema de los archivos

musicales⁵⁴. Los pasos que la Asociación da en pro de la dignificación del trabajo de autores y actores, los trabajos que emprenden para cobrar los derechos de autor en América Latina, etc., no son bien vistos por algunos sectores de la propia profesión y así en la segunda parte de las *Obras Completas* de Sinesio Delgado, en el apartado de prosa podemos leer varias cartas dirigidas a un actor desconocido a lo largo de la primavera de 1899⁵⁵, en las que Sinesio trata de rebatir las acusaciones que se hacen a esta Asociación y a él mismo, que son, prácticamente, las que se harán en 1903 contra la Sociedad de Autores Españoles.

La opinión pública se iba “calentando”, por una prensa muy mediaticada por los intereses de los editores, y Sinesio Delgado había comenzado a ganarse al animadversión de unos y otros, que se plasmaba en los ruidosos pateos sufridos por sus estrenos. Una afortunada circunstancia hace cambiar las cosas: un autor al que sus editores le han negado un anticipo a cuenta de sus beneficios, acude frustrado a la sede de la Sociedad (Florín, 8), donde varios autores tenían su tertulia. Lo que podría haber quedado en una reunión más, tiene un insospechado desenlace al proponer Chapí a ese autor y a los que les rodean que lejos de acudir a otro editor, deben todos quedarse con Sinesio Delgado. Una vez convencidos, ven clara la necesidad de crear una nueva Sociedad, de la que se redactan bases y estatutos, se intenta redimir a los autores implicados de los contratos con los editores y el 16 de junio de 1899 Vital Aza, Miguel Ramos Carrión, Ruperto Chapí, José Francos Rodríguez, Tomás López Torregrosa, Carlos Arniches, Joaquín Valverde y Sanjuán (Quinito Valverde), José López Silva, Eugenio Sellés, Eusebio Sierra y Sinesio Delgado firman ante el notario Antonio Turón la escritura de constitución de la Sociedad de Autores Españoles, que celebra la primera reunión de su Junta Directiva el 17 de junio de 1899, es decir, al día siguiente de su constitución, así pues los autores, con Chapí y Sinesio a la cabeza, comienzan a trabajar duramente.

La sesión comenzó a las 18.30 y con arreglo al artículo sexto de los Estatutos se procedió a la elección de Presidente, Secretario y Tesorero, cargos para los que fueron elegidos por unanimidad Vital Aza, Sinesio Delgado y José López Silva. Ruperto Chapí, Carlos Arniches y Miguel Ramos Carrión asisten a esa reunión, en la que se sientan los principios administrativos por los que se ha de regir la Sociedad. A la semana siguiente, el 23 de junio, se reúne de nuevo la Junta, y se notifica la solicitud de adhesión a la SAE de

⁵⁴ La consecución de un archivo musical único y la creación de una rápida y eficaz copistería fue de gran importancia para la Sociedad de Autores. Este tema, dada su amplitud, será abordado próximamente en un artículo específico.

⁵⁵ Sinesio Delgado: *Obras Completas. Tomo primero. Versos y prosa*, Madrid, Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández, 1919, pp. 390-394.

Tomás Luceño, Tomás Bretón, Joaquín y Serafín Álvarez Quintero, Antonio Llanos, —con el que Chapí había escrito *¡Tierra!*— y los herederos de Mariano Pina Domínguez, con la natural alegría de la Junta.

Ante la inminencia del estío y la desbandada que se producía en Madrid en esa fecha, y dada la cantidad de asuntos que la recién nacida Sociedad debía resolver, se nombra una Comisión ejecutiva que trabaja durante el verano, formada por Chapí, López Silva y Sinesio Delgado, a los que se unió Quinito Valverde. La Comisión debió trabajar arduamente, ya que, cuando se vuelve a reunir la Junta, en el mes de octubre, da cuenta no sólo de la adhesión de nuevos socios, entre ellos Tomás Barrera y Federico Chueca, sino de la existencia de una red de corresponsales prácticamente en toda España, de las exitosas negociaciones establecidas con Gibraltar, plaza en la que nunca se habían recaudado derechos de representación, e incluso de los satisfactorios trabajos emprendidos para cobrar los derechos de México, y se plantea el proyecto más ambicioso, la consecución de un archivo musical único, partiendo del de Chapí, —base del actual archivo de la SGAE— y del de Fiscowich, el empresario contra el cual se habían levantado los autores. También se habían establecido conversaciones Arregui y Aruej, empresarios del Teatro Apolo y poseedores de un importante archivo. La idea era terminar con las casas editoriales y unir a todos los autores en la SAE. Sin embargo, y a pesar de que Fiscowich había prometido una respuesta a su vuelta de Fuenterrabía, donde pasaba el verano, la respuesta no llegó, como se hace constar en la reunión de la Junta Directiva del 28 de noviembre. El 13 de diciembre de 1899, en la sexta reunión de la Junta Directiva, se notifica la ruptura de negociaciones con el empresario y con los sucesores de Eduardo Hidalgo y se nombra una comisión, en la que una vez más figuran Chapí y Delgado, junto al amigo común de ambos, Miguel Ramos Carrión, para ver si las negociaciones con Arregui y Aruej eran más fructíferas.

El 5 de febrero de 1900, Chapí, ante el estancamiento de las negociaciones vende a la SAE su archivo y le cede el derecho de reproducción de los materiales de orquesta de todas sus obras, las presentes, las pasadas y las venideras. Se llega también a un acuerdo con los libretistas y se redacta el contrato de adhesión de los socios, es decir, de aquellos compositores y libretistas que no tuviesen contrato con ninguna casa editorial.

En los estatutos de la Sociedad, en su artículo primero, como primer objeto de la Sociedad está “La unión de literatos y músicos para la mutua defensa de sus derechos y el fomento y mejora de sus intereses”. Evidentemente el cobro de los derechos de representación, la administración de las obras en las mejores condiciones son también objeto de la Sociedad, que además se propuso la creación de un fondo de socorros en beneficio

de los socios necesitados o de sus viudas, hijos y parientes y la creación, en cuanto la Sociedad tuviese fondos, de una caja de pensiones de retiro en beneficio de los socios necesitados, ya que muchos de los autores, como también les ocurría a los actores, morían poco menos que desahuciados.

Hay que destacar que, incluso antes de estos apartados dedicados a las pensiones, aparece como objeto de la Sociedad “La creación y reproducción de materiales de orquesta para la representación de sus obras teatrales”. La consecución del Archivo único era uno de los objetivos fundamentales de la Sociedad, que, curiosamente, pudo hacer frente a la compra de las escrituras de las casas editoriales gracias al préstamo concedido por un editor y empresario, Luis Aruej. La importancia del archivo y de la copistería para la Sociedad hace que aparezcan noticias y acuerdos en las Juntas cada poco tiempo.

La Junta General, por su parte, se reunía una vez al año, según se exigía en los estatutos, y en la celebrada el 1 de octubre de 1901, a propuesta de Sinesio Delgado se aprueba la emisión de 5200 obligaciones a 500 pesetas, con un interés de un 7% anual, amortizables en un plazo máximo de 20 años. La Junta aprueba además, que, hasta que la Sociedad no esté libre de cargas financieras, se suspende la admisión de nuevos socios, considerando como “administrados” a todos aquellos autores que no figuren en la Lista de Socios a finales de 1901. La única diferencia que se establece con los socios es que de la recaudación de su repertorio fuera de Madrid, la SAE les retendría el 10%.

En la siguiente Junta General, celebrada el 13 de enero de 1902, por aclamación, se otorgó un voto de gracias a Sinesio “Por su esfuerzo para conseguir la unión e independencia de todos los autores de España”. Ya que era Sinesio el secretario, se resistió a hacer constar en el Acta semejante reconocimiento, obligándole la Junta. Pero no fue el único apoyo que recibió en esa Junta, porque José López Silva propuso que el puesto de Secretario de la Sociedad fuese inamovible y que Sinesio lo desempeñase a perpetuidad, a lo que él se negó, aunque lo agradeció vivamente, pero su perspicacia le hizo señalar a sus compañeros los inconvenientes de semejante nombramiento, ya que al ser él el ejecutor de las decisiones de la Junta Directiva, “Había de cargar forzosamente con las antipatías y enemistades que la autoridad, ejérsese como se ejerza, atrae sobre quien la tiene; por lo cual no sería extraño que alguna vez perdiese, sin saberlo, la confianza de la mayoría, que no podría volver de su acuerdo sin hacer al interesado grave ofensa”⁵⁶. La Junta insistió y finalmente llegaron al compromiso de

⁵⁶ *Libros de Actas de la Junta General de la SAE*, vol. I, Madrid, 13-I-1902.

que hasta la completa amortización de las obligaciones, los individuos de la junta directiva pudiesen ser reelegidos, de modo que el Secretario, o sea Sinesio, siguiese en su puesto, y si al quedar libre de cargas la Sociedad, la mayoría de socios seguía pidiendo que el cargo fuese vitalicio, él lo aceptaría. Ya veremos que los acontecimientos posteriores confirmaron los temores de Sinesio respecto a la desconfianza de algunos socios, y no sólo no sería el secretario perpetuo sino que acabaría pidiendo su separación de la Sociedad, para evitarle males mayores.

Otra decisión importante se tomó en la Junta general de 14 de enero de 1903, en que, a propuesta de Luís Pascual Frutos se aprobó que la Sociedad editase un *Boletín* mensual que se repartiría gratis entre los autores, socios y administrados, y en el que debían insertarse las Memorias anuales de la Junta directiva, los acuerdos interesantes de la misma Junta, órdenes e instrucciones para los autores, actividades, etc.

En la sesión celebrada por la Junta directiva el 18 de marzo de 1903 se plantea la cuestión de la vulneración de derechos en México, al haber finalizado el tratado de propiedad con España que había regido durante 5 años. Se toman diversos acuerdos, como nombrar allí un representante y pedir al Ministerio de Estado el decreto de reciprocidad que las leyes mejicanas exigían para que los autores extranjeros pudiesen disfrutar de los mismos derechos que los mexicanos.

En abril otro contratiempo afecta a los autores ya que el obispo de Santander condena por inmoral el género chico en una pastoral..., la Junta asume “sufrir en silencio y con cristiana resignación el exceso de celo de Su Ilustrísima⁵⁷”, que afortunadamente no amenaza con la excomuni3n a los espectadores, lo que podría haber supuesto un serio revés para los autores. En mayo se da cuenta del ofrecimiento del abogado y autor Manuel Rovira y Serra, que ofrece sus servicios gratuitos, junto con los del procurador Juan García Coca, para representar y defender a la Sociedad ante los tribunales, ofrecimiento muy importante ya que la campaña de la prensa se iba haciendo cada vez más virulenta, y en la Junta General se reprochará, en cierto modo, a la Directiva no actuar con más eficacia en ese asunto.

Los hermanos Álvarez Quintero, firmemente comprometidos con la Sociedad, estrenan el 19 de julio de 1900 una obrita en el Apolo —que será posteriormente escenario de algunos éxitos clamorosos como *El motete*, *Alma de Dios*, etc.—, a la que pondrá música el maestro Chapí, *El estreno*, que será un gran éxito. El libreto, impreso por Regino Velasco en Madrid en 1899, lleva la siguiente dedicatoria:

⁵⁷ *Libros de Actas de la Junta Directiva de la SAE*, vol I, Madrid, 17-IV-1903.

A la Sociedad de Autores Españoles

En esta obrilla, tan humilde como bien intencionada, no obstante su carácter satírico, hemos pretendido mostrar al público las contrariedades, disgustos y amarguras que experimenta todo autor dramático desde que comienza a ensayar hasta que los aplausos dan vida al fruto de su ingenio o los silbidos lo entierran para siempre.

Hacer reír o llorar al público cuesta muchas lágrimas a veces, pero no todas deben imputarse en justicia al infierno de los ensayos ni al purgatorio de la primera representación. Antes y después del estreno las circunstancias que suelen rodear al autor le ofrecen sobradas ocasiones para renegar de su oficio y deseperarse.

La lucha sorda y triste por romper el anónimo, la explotación inicua de los logrereros del ingenio, el esfuerzo estéril del escritor viejo o cansado, los sombríos horizontes de un trabajo infecundo, parecido al del gañán que siembra para que recoja el amo... He ahí algunos de los males que amargan la vida de casi todos los autores.

Para remediarlos o arrancarlos de raíz se fundó hace poco más de un año la Sociedad de Autores Españoles, cuya benéfica influencia ya se deja sentir afortunadamente. A ella le dedicamos esta zarzuela, en prenda del entusiasmo que su ideal nos inspira, y como testimonio público de adhesión a la noble causa que sostiene. S. y J. Álvarez Quintero⁵⁸.

Ante la llegada del verano de nuevo se constituye una comisión ejecutiva compuesta por los omnipresentes Chapí y Delgado y Serafín Álvarez Quintero. La comisión trabaja intensamente, como en veranos anteriores y en la Junta del 30 de septiembre da cuenta de una serie de decisiones fundamentales, la primera de las cuales es la adquisición de un palacete en Núñez de Balboa, nº 12, para sede de la Sociedad, palacete adquirido por 325.000 pesetas pagaderas en cinco años, ya que el edificio del Salón del Prado, segunda sede tras la de la calle del Florín, se les había quedado pequeña y era claramente insuficiente para las necesidades y la actividad de la Sociedad. Pero no sólo habían trabajado en esto, sino en la firma del convenio con México, del que antes hablábamos, la SAE había nombrado representante en ese país a Francisco Cardona y se da cuenta de las condiciones en que se ha hecho el nombramiento y de los pasos a seguir en México para la recaudación de derechos.

Y por primera vez se habla explícitamente de la dura campaña que vienen padeciendo en la prensa durante el verano así como de las quejas de algunos autores, socios y administrados que pedían una actitud más enérgica de la Sociedad ante las calumnias que se estaban publicando conti-

⁵⁸ Joaquín y Serafín Álvarez Quintero: *El estreno*, Madrid, SAE, 1899.

nuamente, por lo que la Junta acuerda autorizar al Gerente para que en nombre y representación de la SAE presente ante los tribunales de justicia las oportunas querellas contra “los autores de artículos o sueltos injuriosos para la colectividad que se hayan publicado o se publiquen en lo sucesivo en la prensa periódica”⁵⁹. También se refleja el contencioso con Catarineu, uno de los autores “administrados”, que ataca directamente a la SAE y a la gestión de Sinesio Delgado a propósito del cobro de derechos de su monólogo *Por los hijos* y que expresa su indiferencia ante que la Sociedad le administre, por lo que esta cesa en la administración de sus obras. El autor y empresario Ceferino Palencia también desafía a la entidad y la acusa en *La Correspondencia de España* de cobro ilegal de derechos, incluso llegó a presentar una denuncia ante el gobernador civil de Madrid, por lo que la SAE decide dejar de administrarle y retirar todas las obras de su repertorio al Teatro de la Princesa que este empresario tenía en arriendo. Catarineu pide en octubre que la Sociedad le siga administrado pero la Junta persiste en el acuerdo tomado el 30 de septiembre y además deja de administrar a Gonzalo Jover que desatendiendo las recomendaciones de la Junta, y vulnerando los estatutos de la SAE, ha autorizado personalmente a Ceferino Palencia la representación de su obra *Resurrección*, que la Sociedad había prohibido. La Junta autoriza al gerente para demandar ante los tribunales a los empresarios que ejecuten obras sin el premissa explícito del autor que la ley exige.

Los artistas dramáticos y líricos también habían constituido su Asociación de Artistas Dramáticos y Líricos, de la que Chapí y Sinesio fueron nombrados socios de honor cuando les compusieron en 1902, el *Himno a los actores españoles*. Sinesio, con su visión de liberar a todos los trabajadores del teatro, tenía la idea de promover un acuerdo entre la SAE y la Asociación de Coristas y la de Artistas Dramáticos. De haber llegado este acuerdo a buen fin, la SAE habría tenido un considerable control de todo el teatro, pero por diversos recelos, esa unión no fue posible, y la Asociación, tan agradecida a Chapí y Sinesio, no sólo por el *Himno* sino por *La leyenda dorada*, de la que hablamos anteriormente, se enfrentó a la SAE por el asunto de Ceferino Palencia, a requerimiento de su esposa, la actriz María Tubau, llegando a hablarse de huelga de actores, si la SAE mantenía su posición.

El 22 de octubre de 1903 la Junta asume el descontento de los autores administrados, que no gozaban de los mismos derechos que los socios, y decide darles alguna representación en la Sociedad con posibilidad de intervenir directamente en sus asuntos proponiendo a la primera Junta General

⁵⁹ *Libros de Actas de la Junta Directiva de la SAE*, vol I, Madrid, 30-IX-1903.

que se celebre el nombramiento de una comisión de administrados que tenga voz y voto en las juntas generales. Estos autores administrados también habían acudido a la prensa con su descontento y sus críticas a la Sociedad.

Por fin, ante el estado de opinión creado por todos estos asuntos, en la sesión del 5 de noviembre de 1903 la Junta decide presentar su dimisión colectiva para evitar mayores perjuicios a la Sociedad, pero deseando al mismo tiempo limpiar su imagen y contestar a los cargos que se les habían hecho desde distintos periódicos acordaron redactar un documento explicando sus motivos, documento que fue criticado por el autor y también periodista José Francos Rodríguez, que defendió a sus compañeros de la prensa. *La Correspondencia*, *El Liberal*, *La Época*, *El Imparcial*, o *El Globo*, por citar sólo algunos de los medios más conocidos, se hicieron mayor o menor eco de la dimisión de la Junta y expresaron su desacuerdo con el documento por esta redactado.

Sin embargo hubo algún medio, como la revista mensual ilustrada de Ciencias y Artes, Política y Hacienda, *Nuestro Tiempo*, en la que Salvador Canals hacía un interesante análisis del estado de opinión creado por la prensa, de lo que había supuesto la Sociedad para los autores en el escaso tiempo que llevaba funcionando, del asunto de las obras de dominio público, etc., cuya lectura es muy interesante⁶⁰. También en la revista *La Lectura*⁶¹, se daba noticia del congreso de autores dramáticos italianos, celebrado en Milán, que proponía pedir al gobierno italiano que tomase medidas para la protección de los autores nacionales, en el camino emprendido por la Sociedad de Autores Franceses, que había marcado el camino a la española. Lo que los italianos pedían era prácticamente lo que la SAE estaba haciendo desde su fundación y por lo que era tan duramente criticada, así pues, no eran los autores españoles una excepción, sino que estaban siguiendo el rumbo de sus colegas europeos.

La Junta Directiva toma su decisión irrevocable: “Considerando que el estado de opinión creado por la campaña de la prensa contra la Junta Directiva ha llegado a un grado de hostilidad que alcanza a la Sociedad entera y por lo tanto puede perjudicar gravemente los intereses de todos, se acordó por unanimidad convocar a la Junta General para el miércoles 11 del corriente, con arreglo al artículo octavo de los Estatutos, para presentar la dimisión colectiva con objeto de facilitar una solución de paz y armonía y evitar obstáculos para la marcha administrativa de la Sociedad (...)”⁶².

⁶⁰ Salvador Canals: “Comedy Trust”, *Nuestro Tiempo*, Madrid, año III, nº 35, XI-1903, pp. 625-632.

⁶¹ *La Lectura*, Madrid, X-1903, p. 417.

⁶² *Libro de Actas de la Junta Directiva de la Sociedad de Autores Españoles*, nº 1, Madrid, 5-XI-1903.

La Junta agradeció, emocionada, el apoyo expreso de 102 autores, socios y administrados que reiteraron su apoyo incondicional, al tiempo que rechazaban la injustificada campaña de prensa.

En la junta del 13 de noviembre se realizó el traspaso de poderes a la nueva Junta, en una sesión de la que estuvo ausente Chapí, y en la que fue reelegida la Junta Dimisionaria, hasta que a los autores les quedó claro que la decisión era irrevocable y eligió una nueva, nombrando al Premio Nobel José Echegaray Presidente honorario, y haciéndose constar en acta, a petición de José López Silva, que la Junta Dimisionaria contaba con la plena confianza de la General. Vital Aza, que había presidido esta primera Junta, expresó su satisfacción ya que al dejar su cargo la Sociedad contaba con 405 socios y estaban funcionando en España 90 compañías teatrales, 40 de verso y 50 de zarzuela, un número que nunca había existido y que Vital Aza veía como signo de prosperidad para la vida teatral. La nueva Junta comienza su andadura y el 26 de noviembre de 1903 deciden presentar ante los tribunales las querellas correspondientes contra los periódicos y periodistas que hubiesen publicado o publicasen en el futuro artículos injuriosos contra la Sociedad.

Sinesio Delgado, por su parte, no sólo no había visto disminuir el acoso de la prensa, sino que veía que sus propios compañeros le miraban con recelo, y que incluso se había llegado a publicar en algún diario que autores como Chapí, Ramos Carrión o Vital Aza, tan relacionados con él, lamentaban ver su suerte unida a la de Sinesio. Sin embargo, los hermanos Álvarez Quintero, siempre convencidos de la excelencia de la Sociedad de Autores y del valor de sus fundadores, le demostraron públicamente su apoyo, dedicándole el libreto de uno de sus grandes éxitos, *La reina mora*, que con música de José Serrano se estrenó en el Teatro Apolo el 11 de diciembre de 1903. Sinesio, hombre agradecido, nunca olvidó a sus amigos, y así, a finales de 1927, cuando ya estaba algo enfermo, les felicita por el estreno de una de sus obras, con la gracia que le era tan característica:

Estoy agotado y a chorros me muero
no estoy muy seguro de llegar a enero⁶³,
pero en la agonía grito, porque quiero,
¡Vivan los hermanos Álvarez Quintero!

La SAE se estaba planteando algunos cambios, como la reforma de los estatutos, que a Sinesio, no le parecían oportunos, ya que, como se ve en todas las reuniones de las Juntas, hasta no ver libre de cargas económicas a

⁶³ El verso de Sinesio fue casi profético... llegó a enero, pero sólo hasta el día 13.

la Sociedad, él no era partidario de introducir ningún cambio. A pesar de todo, disciplinado y amante de la Sociedad como era, Sinesio forma parte de la comisión mixta que ha de redactar el Reglamento de Régimen Interno de la Sociedad, pero la situación llegó a hacerse tan difícil que decidió abandonar la empresa a la que había dedicado su vida, y a la que había sacrificado éxito, nombre, fama y, como él recordaba amargamente en *Mi Teatro*, hasta la vida de su hijo Luis. Curiosamente el *Libro de Actas de la Junta Directiva* no recoge la petición de separación de Sinesio que, sin embargo, aparece publicada en el n° 14 del *Boletín Oficial de la Sociedad de Autores Españoles* publicado en febrero de 1904. El *Boletín* comienza con estas palabras “Con fecha 12 de Enero próximo pasado, recibió el Sr. Presidente de esta Sociedad, la siguiente carta suscrita por don Sinesio Delgado:

Muy señor mío y distinguido amigo: Con esta misma fecha y ateniéndome a los Estatutos aprobados en la Junta general del día 9, participo al Director Gerente mi determinación de que esa Sociedad deje de administrar mis obras desde el día 1° de Marzo próximo.

Como esta resolución mía pudiera interpretarse erróneamente, me apresuro a explicar a usted sus causas, como satisfacción que debo a mis compañeros todos. Cónstale a usted que habiendo sido nombrado para formar parte de la comisión mixta de socios y administrados encargada de buscar una fórmula de arreglo en las cuestiones pendientes, no sólo acepté el cargo, sino que voté siempre a favor de las soluciones propuestas, deseando como el que más la paz y la concordia. Me parecía peligroso cambiar la organización de la Sociedad hasta que se encontrara por completo libre de cargas, pero comprendiendo que las circunstancias exigían su transformación radical, no sólo no puse el menor obstáculo en las deliberaciones, sino que contribuí eficazmente a la solución deseada.

Pero creo que no debo concretarme a esto, sino que para que la concordia sea duradera y la fórmula encontrada eficaz del todo, es de todo punto precisa mi separación perpetua y absoluta de la Sociedad. Por haber ejercido en ella el cargo de Secretario durante el difícilísimo periodo de organización y haberme visto obligado a sostener los acuerdos de las Juntas general y directiva, han caído sobre mí todos los odios y toda la antipatía que produjeron las pasiones excitadas y revueltas. Clara y unánime se ha manifestado la opinión de mis compañeros en este punto, y por lo tanto mi situación permaneciendo en la Sociedad, no sólo habría de ser para mí violenta y difícil, sino causa, a mi juicio, de que continuase latente el motivo de discordia mientras pudiera atribuírseme la menor participación directa o indirecta en los asuntos sociales.

Debo, pues, separarme por completo para bien de todos. Los perjuicios que se me irroguen dada mi escasa valía como autor, no podrán ser grandes; pero aunque lo fueran, al interés general he supeditado y supeditaré siempre el mío.

Termino suplicando a usted y a todos mis compañeros, sin excepción alguna, que no vean en esta determinación ni sombra de amargura ni pesadumbre de

supuestos agravios, sino verdadero deseo de contribuir con mi alejamiento a la unión completa y tranquila de todos los autores, que ha sido y será siempre el ideal de su affimo. amigo y compañero Sinesio Delgado⁶⁴.

Como es natural esta petición causó un fuerte rechazo inicial, como se puso de manifiesto en la Junta General ordinaria celebrada el 14 de enero de 1903, bajo la presidencia de Miguel Echegaray, en la que Vital Aza manifestó su disgusto ante los rumores que corrían acerca de la marcha de Sinesio y pidió que se hiciera lo posible por retener a quien tanto había contribuido a la formación y prosperidad de la SAE. Chapí, Ramos Carrión y Arniches propusieron que no se admitiese su renuncia y que se le administrase aún en contra de su voluntad, si era posible. Finalmente la SAE terminó accediendo a la petición de Sinesio y durante algunos años se puede ver en las obras que escribió con autores socios de la SAE, como por ejemplo Chapí, que los libretos son publicados tanto por la Sociedad como por el autor palentino. Joaquín Abati, segundo secretario de la Junta Directiva de la Sociedad, puesto en el que sustituía a Sinesio Delgado, le dedicaba estas palabras en la *Memoria* leída ante la Junta General en la sesión celebrada el día 14 de enero de 1904:

Me abruma pensar que sustituyo en el momento presente a D. Sinesio Delgado, a ese D. Sinesio tan combatido, a ese D. Sinesio tan injuriado, a ese D. Sinesio que, como sabéis, fue algún tiempo completamente sólo la Sociedad de Autores, a ese D. Sinesio que en su entusiasmo hasta nos hacía las mudanzas, a ese D. Sinesio que todos declarábamos —y yo sigo declarando— insustituible, y al cual, digan lo que quieran los termómetros, debemos todos, si nos decidimos a ser justos, el mayor respeto, el más sincero cariño y la más perdurable gratitud. Hizo mucho por nosotros, por nosotros fue crucificado, muerto y sepultado... Creo firmemente que si el espectro amenazador de una nueva Casa Editorial se dibujara, andando el tiempo, en nuestro horizonte, D. Sinesio resucitaría, e imitando a medias a Nuestro Señor redimiría a los vivos⁶⁵.

Pasado un tiempo, Sinesio volvería a ser administrado por la SAE, pero nunca accedió a volver a la Junta Directiva, puesto que durante su vida no llegó a ver a la Sociedad expuesta a ningún peligro tan grave que exigiese su presencia, si bien curiosamente ese peligro se presentaría cuatro años después de su muerte, en 1932, cuando hubo de transformarse en la Sociedad General de Autores de España.

⁶⁴ Carta de Sinesio Delgado al Presidente de la Sociedad de Autores Españoles, *Boletín Oficial de la Sociedad de Autores Españoles*, Año II, nº 14, Madrid, II-1904.

⁶⁵ Joaquín Abati: *Memoria de la Sociedad de Autores*, Madrid, SAE, 14-I-1904.

Afortunadamente, el tiempo pone las cosas en su lugar y todos los autores que han escrito sobre la Sociedad han dejado público testimonio de lo que Chapí y Sinesio significaron para la SAE, así Ezequiel Endériz en su libro, *Guerra de autores*⁶⁶, hablaba así de estos dos hombres y su lucha:

En los años aquellos de la primera batalla por la organización del autor, cuando algunos compañeros se convirtieron en héroes y mártires de un generoso ideal que significaba la emancipación del autor dramático y lírico, deshecho, comido y arruinado por editores e intermediarios, surgió como caudillo del movimiento un hombre magnífico que reunió todo lo necesario para dar y ganar la batalla: corazón, inteligencia, voluntad, desprendimiento y energía. No hace falta citar su nombre. Todos habrán visto ya el nombre de Chapí. Chapí se jugó en aquel trance de inolvidable recordación todo su pasado, todo su presente y todo su porvenir. Para él, perder era arruinarse, oscurecerse, morir, Para él, vencer era no sacar ningún beneficio personal y proporcionarlos, en cambio, a sus compañeros menos afortunados y en circunstancias peores que las suyas. Algo magnífico por lo generoso y abnegado. Un rasgo de esos que parece que no pueden repetirse (...).

Hacía falta en primer término que el hombre tuviera las condiciones excepcionales que Chapí tuvo en la primera jornada de la reivindicación del autor: corazón, inteligencia, voluntad, desprendimiento y energía...

Tomás Borrás por su parte nos deja este testimonio:

Sinesio (...) no se entrega nunca, muere con la crítica puesta. Su “vademécum” era uno, insuperable, si va acompañado del gusto: el sentido común. Sentido común en ristre, decía cosas duras envueltas en papel de caramelos (...). Este Sinesio, murmurador en buena melodía, siempre a su razón, impermeable a las razones ajenas, ayudó a Chapí en la aventura de gigantes contra gigantes, capítulo “De la fundación de la Sociedad de Autores Españoles”, suceso de Madrid realizado por madrileños de otras partes, que yo contaría a los lectores si no hubiese firmado el propio Sinesio su sabrosísimo informe *Mi Teatro*, una de las piezas del ingenio contemporáneo además de crónica de cosas vistas y vividas. El colofón de la hazaña es la amargura, como se lee en los versos que preceden⁶⁷. Cosa de buen castellano de la genuina España, terminar en desengaño y ceniza lo que se emprende por amadas ilusiones: en fin, la lección del capítulo en que fina don Alonso Quijano, el Bueno (...).

Digamos, en extracto, que por ser Ruperto Chapí de carácter independiente, altivo, tenaz, enérgico, firme, persona moral e intelectual de excepción, altruista hasta el desprendimiento máximo, pronto al sacrificio si se trataba de realizar una idea noble, la “Sociedad” pudo nacer y ganó la batalla de vivir (...).

⁶⁶ Ezequiel Endériz: *Guerra de autores*, Madrid, 1935, pp. 12-13.

⁶⁷ Son los versos de Sinesio que encabezan la edición de *Mi Teatro*: “Yo cometí una falta, una tan sólo, que no le cabe a nadie en la cabeza: hacer el bien a los demás, dejando/la hacienda propia por cuidar la ajena”.

Chapí, con partituras libres de hipoteca a la usura y acerada rectitud; Sinesio, de abeja que sabe arquitectura de paneles, y va, habla, y viene, transforman al autor teatral, de paria mendicante en dueño de su dignidad y de su dinero. Nunca en estamento alguno se ha realizado tamaña autolabor, sin auxilio de nadie, por propia decisión y gestión, como este subir del fondo del desdén mísero a la altura de respeto y bienestar la mente artística, derivada de Dios: lo que merece. Con Chapí y Sinesio hay que recordar a sus soldados: Vital Aza, Ramos Carrión, Francos Rodríguez, Torregrosa, Arniches, Valverde, López Silva, Sellés, Sierra, Vives, Quisilant... Inmediato, el refuerzo: los Quintero, Luceño, Bretón, Chueca, Barrera. De su valor personal (algunos fueron a la cárcel, otros agredidos) y de su arranque, así como de la feliz combinación Genio-Chapí, Ingenio-Sinesio, vive hoy quien estrena⁶⁸.

Federico Romero, artífice de la transformación de la Sociedad de Autores Españoles en Sociedad General de Autores de España, en 1932, que realizó entonces una labor parecida a la que Sinesio hizo en el momento de la fundación, y que, cómo él tuvo que vivir la crítica y el rechazo de sus propios compañeros, decía: “La gran gloria, la gloria esplendente de manumitir a los autores españoles de la esclavitud moral y económica les corresponde a Ruperto Chapí, general en jefe, y a Sinesio Delgado, guerrillero impar. Su memoria debemos venerarla con el mismo fervor que se honra a los santos⁶⁹”.

La Sociedad honró a Chapí con un monumento, como ya mencionamos antes, encargado al escultor Mariano Benlliure. Cuando falleció Sinesio, en 1928, la Junta Directiva del Montepío de Autores le dedicó estas palabras en el *Boletín de la Sociedad*:

Y expresemos, asimismo, el dolor que a la Junta Directiva produjo la muerte de D. Sinesio Delgado. El ilustre escritor, que no perteneció nunca a nuestro Montepío, fue considerado siempre como fundador de él. Al amparo de la Sociedad de Autores Españoles nació nuestra benéfica institución y aquella debió en gran parte su vida y su engrandecimiento al talento y a la voluntad de D. Sinesio Delgado. El Montepío de Autores Españoles cumple, pues, un deber al dedicarle en esta fecha un cariñoso recuerdo⁷⁰.

La Junta Directiva de la Sociedad de Autores del día 28 de enero de 1928, se abrió con las palabras de sentimiento por el fallecimiento de Sinesio: “Se acuerda conste en acta el profundo sentimiento de la Sociedad por

⁶⁸ Tomás Borrás: “Casa de los Autores”, separata de *Madrid gentil, torres mil*, Madrid, Ed. Cultura Clásica y Moderna, 1958, pp. 164-165.

⁶⁹ Federico Romero: Nota del Editor, *Madrid gentil, torres mil*, p. 177.

⁷⁰ Antonio Ramos Martín: “Montepío de Autores Españoles. Memoria de 1927”, *Boletín de la Sociedad de Autores Españoles*, n^o 163, Madrid, SAE, febrero, 1928, p. 20.

el fallecimiento del que fue uno de sus insignes fundadores, Don Sinesio Delgado”. La Junta acordó conceder a su viuda, Julia Lara una pensión vitalicia de 6.000 pesetas anuales y dispuso que se colocase una lápida en la casa en que falleció el autor y que se instalase un busto suyo en la Sociedad⁷¹ “para perpetuar entre nosotros el recuerdo del que tanto luchó por su prosperidad y desenvolvimiento”.

Estos versos de Eduardo Marquina, que presidió la Sociedad de Autores entre 1932 y 1946, y que figuraban en letras doradas en la planta noble del Palacio de Longoria, cierran este artículo, que ha querido ser un homenaje a la visión, la valentía, la generosidad y el empuje de Ruperto Chapí y Sinesio Delgado:

“Sus nombres, que en sus obras nos legaron,
grabe el cariño en mármoles constantes;
por nuestra libertad se levantaron
y rumbo a nuestro paso señalaron,
y somos hoy, porque ellos fueron antes”.

Catálogo de Obras

El catálogo que sigue recoge las obras que escribieron en colaboración Sinesio Delgado y Ruperto Chapí, ordenadas cronológicamente, por fecha de estreno. Ya que los autores son siempre Chapí y Delgado, se omiten esos datos, salvo que se trate de obras escritas en colaboración, bien en la música, bien en la letra.

El beso de la duquesa. Zarzuela en 1 acto.

Estreno: Teatro Apolo (Madrid), 24-IX-1898.

Orquestación: Flautín, flauta, oboe, 2 clarinetes, fagot, 2 trompas, 2 cornetines en La, 3 trombones, timbal, caja, bombo, campana, arpa y cuerda.

Libreto: Biblioteca Lírico-Dramática y Teatro Cómico, Arregui y Aruej Editores, Madrid, 1898.

Fuentes musicales: Partitura, Legado Chapí (E-Mn); Materiales, SGAE (MMO/1549).

El galope de los siglos. Humorada en 1 acto.

Estreno: Teatro Apolo (Madrid), 5-I-1900.

Orquestación: Flautín, flauta, oboe, 2 clarinetes, 2 trompas, 2 cornetines en La, timbal, caja, bombo, platillos y cuerda.

Libreto: Sociedad de Autores Españoles, Madrid, 1900.

Fuentes musicales: Partitura, Legado Chapí (E-Mn); Materiales, SGAE (MMO/1548).

⁷¹ El busto de Sinesio Delgado se encuentra en la actualidad en el sótano del edificio al lado de la Sala de Consulta y del despacho de quien esto firma. Al otro lado de la Sala se encuentra el busto de Ruperto Chapí.

Tierra por medio. Zarzuela en un acto, escrita por Sinesio Delgado en colaboración con Joaquín Abati.

Estreno: Teatro Romea (Madrid), 23-IV-1901.

Orquestación: Flautín, flauta, oboe, 2 clarinetes, fagot, 2 trompas, trombón, fígle, 2 cornetines en La, timbal, caja, bombo, triángulo, campana y cuerda.

Libreto: Sociedad de Autores Españoles, Madrid, 1901.

Fuentes musicales: No se conserva la partitura; Materiales, SGAE (MMO/1438).

¿Quo vadis? Zarzuela de magia disparatada, en un acto, dividida en 10 cuadros, en prosa y verso.

Estreno: Teatro Apolo (Madrid), 28-XII-1901.

Orquestación: Flautín, flauta, oboe, 2 clarinetes, fagot, 2 trompas, 2 cornetines en La, 3 trombones, timbal, caja, bombo y cuerda.

Banda: 2 trombones, 2 cornetines, cornetín 3^o, tambor.

Libreto: Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández, Madrid, 1901/ Imprenta Marqués de Santa Ana, Madrid, 1902.

Ediciones de la música: Canto y piano, Casa Dotesio, Madrid, 1902.

Fuentes musicales: Partitura, Legado Chapí (E-Mn); Materiales, SGAE (MMO/1995).

Himno a los actores españoles. Himno para canto y piano escrito para el primer beneficio de la Asociación de Actores.

Estreno: Teatro Apolo (Madrid), I-1902.

Ediciones de la música: Sociedad de Autores Españoles.

¡Plus ultra! Segunda parte de la zarzuela de magia disparatada *¿Quo vadis?*, en un acto, dividida en seis cuadros, en prosa.

Estreno: Teatro Apolo (Madrid), 10-V-1902.

Orquestación: Flautín, flauta, oboe, 2 clarinetes, fagot, 2 trompas, 3 trombones, 2 cornetines, timbal, caja, bombo, tam tam, triángulo y cuerda.

Libreto: Sociedad de Autores Españoles –Imprenta de Hijos de M. G. Hernández– (Madrid), 1902.

Fuentes musicales: Partitura, Legado Chapí (E-Mn); Materiales, SGAE (MMO/1955).

El rey mago. Zarzuela de magia en 1 acto.

Estreno: Teatro Apolo (Madrid), 30-XII-1902.

Orquestación: Flautín, flauta, oboe, 2 clarinetes, fagot, 2 trompas, 3 trombones, 2 cornetines, timbal, caja, bombo, tam tam, piano y cuerda.

Libreto: Sociedad de Autores Españoles, Madrid, 1903.

Fuentes musicales: Partitura, Legado Chapí (E-Mn); Materiales, SGAE (MMO/2390).

La leyenda dorada. Revista fantástica en un acto, dividido en seis cuadros, en prosa y en verso. Tiene dos números musicales, una Gavota (para orquesta de cuerda) y una Marcha con coro a la que corresponde la instrumentación que más abajo se indica).

Estreno: Teatro Real (Madrid), 13-II-1903.

Orquestación: Flautín, 2 flautas, 3 oboes, 3 clarinetes, 3 fagotes, 4 trompas, 3 trompetas, 3 trombones, tuba, tímpanos, caja, bombo, triángulo y cuerda.

Libreto: Regino Velasco, Madrid, 1905.

Fuentes musicales: Partitura, Legado Chapí (E-Mn); Materiales, SGAE (MMO/1983).

Los bárbaros del Norte. Zarzuela fantástica en un acto dividido en ocho cuadros, en prosa y verso. Música de Ruperto Chapí y Joaquín y Quinito Valverde.

Estreno: Teatro Apolo, 28-XII-1906.

Orquestación: Flautín, flauta, oboe, 2 clarinetes, fagot, 2 trompas, 3 trombones, 2 cornetines, timbal, caja, bombo, triángulo y cuerda.

Libreto: Hijos de M. G. Hernández, Madrid, 1907.

Fuentes musicales: Partitura, Legado Chapí (E-Mn); Materiales, SGAE (MMO/2708).

El diablo con faldas. Comedia con música en 1 acto y en prosa.

Estreno: Teatro Mayo (Buenos Aires), 15-VII-1908/Teatro Cómico (Madrid), 3-XI-1909.

Orquestación: Flautín, flauta, oboe, 2 clarinetes, fagot, 2 trompas, 3 trombones, 2 cornetines, timbal, caja, bombo, triángulo y cuerda.

Libreto: Sinesio Delgado/ SAE (Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández), 1909.

Fuentes musicales: Partitura, Legado Chapí (E-Mn); Materiales, SGAE (MMO/3325).

Las calderas de Pedro Botero. Zarzuela en 1 acto.

Estreno: Teatro de la Zarzuela (Madrid), 31-XII-1908.

Orquestación: Flautín, flauta, oboe, 2 clarinetes, fagot, 2 trompas, 3 trombones, 2 cornetines, timbal, caja, bombo y cuerda.

Libreto: Se conserva manuscrito junto con los materiales de orquesta en la SGAE.

Fuentes musicales: Partitura, Legado Chapí (E-Mn); Materiales, SGAE (MMO/3095).



MARCOS ANDRÉS VIERGE

Universidad Pública de Navarra

25 Años de la muerte de Fernando Remacha

El presente texto supone una revisión desde el punto de vista historiográfico de algunos aspectos de la figura y música de Remacha, cuando se cumplen 25 años de la muerte del compositor tudelano. A partir de dos textos fundamentales sobre la Generación del 27 y más concretamente sobre el Grupo de los Ocho, al que perteneció Remacha, se reafirman cuestiones históricas y estéticas ya señaladas en trabajos anteriores, a la vez que se aportan nuevas perspectivas, se corrigen algunos errores y se revisan documentalmente algunos aspectos de su vida y obra.

Palabras clave: Fernando Remacha, Generación del 27, Grupo de los ocho.

The present article reexamines some aspects of the life and music of Remacha from a historiographical viewpoint, coinciding with the 25th anniversary of composer's death. Based around two fundamental texts about the Generación del 27 and particularly the Grupo de los Ocho, to which Remacha belonged, historical and aesthetic issues previously discussed in earlier studies are reaffirmed, while the author provides new perspectives, emending certain errors and documentally revising details about his life and work.

Key words: Fernando Remacha, Generación del 27, Grupo de los ocho.

Música y Musicología

Creo que uno de los objetivos principales al que una buena musicología debe tender consiste en provocar la restauración de la propia música. Cuando realicé mi tesis doctoral sobre la vida y obra de Fernando Remacha Villar (1898-1984) no podía prever del todo las futuras repercusiones, directas o indirectas, que un trabajo de investigación como ese podía tener¹, pero no cabe duda de que entre los objetivos de dicho trabajo, la recuperación de la música de Remacha era algo fundamental. Los actos que en 1998, con motivo del centenario del nacimiento del compositor navarro, coordiné para el Departamento de Cultura del Gobierno de Navarra pueden considerarse uno de los principales puntos de inflexión en el camino a la restauración de una música valorada (téngase en cuenta que Remacha fue tres veces Premio Nacional de Música) pero mayoritariamente desconocida. La grabación de la música de cámara de

¹ Marcos Andrés Vierge: "Vida y obra de Fernando Remacha Villar (1898-1984)", Universidad de Valladolid, tesis doctoral, 1997.

Remacha, incluyendo dos obras que fueron Premio Nacional de Música (el *Cuarteto con piano* en 1933 y el *Cuarteto para Cuerda* en 1938) realizada por el Cuarteto Brodsky y el pianista Christian Blackshaw en Londres, editada por Fundación Autor y distribuida con el sello Decca, puede considerarse una de las consecuencias más relevantes en la restauración de la música de Remacha².

De otro lado, entre abril y junio de 2009, José Luis Temes, al frente de la Orquesta Sinfónica de Málaga, ha realizado la grabación de un disco con música sinfónica de Remacha, a partir de las ediciones críticas que el Instituto Complutense de Ciencias Musicales publicó en la década de los noventa. Entre las obras grabadas, cabe destacar lo novedoso que supone el hecho de poder escuchar por primera vez la *Sinfonía en tres tiempos*³, compuesta en 1925, una obra que, aunque desde un punto de vista historiográfico estaba ya contextualizada, sin embargo, era en su dimensión sonora desconocida⁴.

Entre estos dos acontecimientos se han producido otros que sin duda alguna han contribuido a situar con mayor relevancia a Remacha desde el punto de vista histórico y también desde la posición que poco a poco ocupa su música en las salas de concierto.

Algunos aspectos de un Remacha “revisitado”

Principalmente, dos textos sirven a mi propósito de “revisitar” desde un punto de vista historiográfico la figura y música de Remacha a los 25 años de su muerte. El primero es el breve, pero importante, estudio de Emilio Casares sobre una Generación del 27 “revisitada”⁵. El segundo, el exhaustivo trabajo de María Palacios sobre el Grupo de los Ocho⁶.

² Fernando Remacha. *Música de cámara. Brodsky Quartet*, Madrid, Fundación Autor-Decca, 1999.

³ Se corrige aquí el error del título de la obra (*Sinfonía en tres tiempos en lugar de Sinfonía a tres tiempos*), mostrado por primera vez en Margarita Remacha: *Fernando Remacha. Una vida en armonía*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1996, p. 155, detectado por José Luis Temes, y ocasionado, tal vez, por el título de la encuadernación de la obra depositada en la Biblioteca General de Navarra.

⁴ Agradezco a José Luis Temes que me facilitara una copia de la música grabada antes de la presentación del disco, así como la posibilidad de poder intercambiar opiniones sobre la música grabada en un disco de excelentes resultados. Además de *Sinfonía en tres tiempos*, el disco incluye *Alba, Homenaje a Góngora, Cartel de Fiestas y Baile de la Era*.

⁵ Emilio Casares Rodicio: “La Generación del 27 revisitada”, *Música Española entre dos guerras, 1914-1945*, Javier Suárez, (ed.), Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2002, pp. 21-37.

⁶ María Palacios: *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923-1931)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2008.

En su texto, uno de los primeros aspectos a los que Casares se refiere es a que la modernidad se inició en España no tanto en la década de los veinte sino a principios de siglo, considerando que “tiene más sentido histórico contemplar los años que transcurren entre 1900 y 1939 como un período global de nuestra historia musical determinado por circunstancias políticas que marcan de manera incuestionable un giro en nuestra música”⁷. Esa globalidad a la que se refiere Casares implica una continuidad entre compositores de diferentes generaciones, proceso que, sin embargo, no pudo darse tras la Guerra Civil.

En ese sentido, en el estudio que realicé sobre las *Tres piezas para piano* de Fernando Remacha, publicadas por Unión Musical en 1924, me refería a que mostraban “una tendencia que provenía de la primera década de siglo, desarrollando al máximo los conceptos del nuevo nacionalismo “enseñados”, como señalara Falla, por Debussy a Albéniz”⁸. Las referencias nacionales se intercambian con las europeas y así puede observarse en la temprana obra de Remacha sonoridades propias de Albéniz y Falla, coordinadas con las de Debussy y Stravinsky, por lo que sin duda alguna puede afirmarse que se trata de una obra ecléctica que presenta las sonoridades fundamentales que se daban en la vanguardia española de los años veinte⁹, a la vez que es un ejemplo, tal y como indicaba Emilio Casares, de que la modernidad musical española tuvo su arranque en los primeros años del siglo XX y las aportaciones de la Generación del 27 estaban en gran medida explicadas por la continuidad con las dos generaciones anteriores que la precedieron: la Generación del 98 y la Generación de los Maestros.

En la edición crítica de la obra para piano que realizó Antonio Baciero (gran conocedor de la vida y obra de Remacha y uno de los principales divulgadores de su música de piano), se refería a la clara influencia que en *Tres Piezas para Piano* hay del binomio Debussy-Falla, junto a la “persistente veneración por Stravinsky”¹⁰. También María Palacios reafirma esta visión de la obra al considerar que “sintetizan un impresionismo-nacionalista cargado de fuertes cromatismos y cierta tendencia postromántica, que las convierte en una de las partituras más eclécticas del momento y

⁷ E. Casares: “La Generación del 27.....”, p. 24.

⁸ Marcos Andrés Vierge: *Fernando Remacha. El compositor y su obra*, Madrid, ICCMU, 1998, p. 67.

⁹ *Ibidem*, p. 69.

¹⁰ Antonio Baciero (ed.): *Fernando Remacha. Obra completa para piano*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003 (reimpresión 2008, p. 18)

más complicada de definir estéticamente”, haciendo referencia después a su “perfecta unión entre un lenguaje típicamente español con otro que se puede definir como universal”¹¹.

El trabajo de Emilio Casares, ya citado, se refiere a los “camino por andar” en la Generación del 27¹². En concreto, los apartados mencionados son la necesidad de acometer investigaciones sobre el mundo de la danza y el ballet, el estudio sistemático de las músicas del 27 desde la perspectiva estilística, la relación de la figura de Falla con el Grupo y por último, un estudio de la Generación del 27 desde la periferia, refiriéndose específicamente al fenómeno del regionalismo musical.

En el primero de los casos, en el estudio que llevé a cabo sobre la primera partitura de Remacha, *La Maja Vestida*, subrayé que se trataba del primer ballet de un compositor del Grupo de Madrid que marcaba unas pautas estéticas que luego serían propias del resto de compositores del Grupo¹³. Obviamente, en dicho trabajo se señalaba con anterioridad la gran influencia o magisterio que como en otros géneros ejerció Manuel de Falla con obras como *El corregidor y la molinera* y *El sombrero de tres picos*¹⁴. La valoración y contextualización histórica de *La Maja Vestida* quedó subrayada con relación al Grupo de Madrid, al comparar la fecha temprana del ballet de Remacha con otras obras del mismo género de los compositores del Grupo de Madrid¹⁵. Obviamente, como ya fue señalado en mi tesis doctoral y en la monografía editada por el ICCMU, la repercusión de la obra de Remacha en el resto de los compañeros del Grupo fue inexistente, al menos en lo que se refiere a la recepción que la obra pudo tener, ya que su estreno tuvo lugar en 1937, en versión de obra sinfónica¹⁶. Esta circunstancia anacrónica de la recepción crítica de la música de Remacha es especialmente relevante en el período anterior a la guerra civil. En el estudio de María Palacios se reafirman todos estos aspectos, además del tratamiento burlesco y satírico del folclore del que hace gala Remacha¹⁷, algo que será también rasgo propio de los compositores del grupo madrileño en los ballets escritos posteriormente a la creación del ballet de Remacha.

¹¹ M. Palacios: *La renovación musical en Madrid.....*, p. 300.

¹² E. Casares: “La Generación del 27.....”, pp. 31-35.

¹³ M. Andrés: *Fernando Remacha.....*, p. 53.

¹⁴ *Ibidem*, p. 49.

¹⁵ *Ibidem*, p. 53.

¹⁶ Sin embargo, es probable que Remacha hubiera intercambiado impresiones de la obra, al menos con algunos de los compañeros del Grupo más allegados.

¹⁷ M. Palacios: *La renovación musical en Madrid.....*, p. 463.

Respecto de la influencia de Falla en los compositores del Grupo de Madrid a la que se refiere Emilio Casares, los resultados de mi investigación sobre Remacha constataron que, a diferencia de otros compositores del Grupo, la referencia fundamental como maestro de composición para Remacha fue Malipiero¹⁸. Aunque Remacha conoció al compositor italiano en Roma, el interés por su figura se gestó en Madrid. En una entrevista concedida en 1973 a *La Gaceta del Norte*, Remacha decía lo siguiente:

Cuando murió Debussy la revista *Música* de París le homenajeó. La revista cayó en mis manos y me entusiasmó la figura de Malipiero. Y allí me fui pensionado por la Academia de San Fernando de Bellas Artes (...) Trabajé con Malipiero de los años 1923 a 1927, fue mi maestro, era el mejor músico que había entonces en Italia¹⁹.

Tal y como señalaba Remacha en esa entrevista, la *Revue Musicale de París* homenajeó a Debussy con un suplemento del número 2 que incluía partituras de diez músicos, entre los que cabe destacar a Falla, Ravel, Stravinsky, Satie o el propio Malipiero. En el caso de Falla, tal ocasión constituyó un paso decisivo en una nueva forma de escribir para guitarra, sintetizando un lenguaje muy propio de Debussy con un nacionalismo español vanguardista²⁰. En el caso de Malipiero, la partitura que el compositor italiano presentó para el homenaje a Debussy y que, a juzgar por las palabras de Remacha le influyó tanto, *Hommage*²¹, aunque tiene más que evidentes conexiones con Debussy, sin embargo, contiene un fuerte color armónico con significado simbólico, que le aleja de una mera búsqueda de belleza sonora. Concretamente, la partitura de Malipiero explota los registros extremos del piano, la bitonalidad, el movimiento paralelo, todo ello en una obra de gran concisión y cargada con un nivel de disonancia que le otorga un hondo sentido semántico, relacionado con la génesis de la obra.

Como ya se ha dicho, Malipiero fue para Remacha la referencia que como maestro el propio compositor navarro nombró en muchas ocasiones. Es de suponer que Remacha obtuviera desde 1920 hasta 1923, año

¹⁸ M. Andrés: *Fernando Remacha...*, pp. 69-71.

¹⁹ Citado en M. Andrés: *Fernando Remacha...*, p. 69.

²⁰ Puede verse un estudio sobre la intertextualidad de Manuel de Falla respecto a Debussy en la obra comentada en Yvan Nommick: "La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX", *Revista de Musicología*, ejemplar dedicado a las Actas del VIII Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Oviedo, 17-20 de Noviembre, Mariano Lambea (ed.), vol. 28, N° 1, 2005, pp. 792-807.

²¹ *Revue Musicale*, año 1, t. I, n° 2, diciembre de 1920, pp. 8-9.

en el que fue a Roma, algo más de información sobre Malipiero, pero en todo caso la decisión del compositor navarro marca una diferencia sustancial con el resto de compañeros de Grupo.

En mi investigación sobre Remacha, al tratar sobre la tercera de las *Tres piezas para piano*, “Con Alegría”, me referí a la fuerte conexión que puede observarse entre el pasaje “Meno mosso” y uno de los fragmentos del *Claro de luna* de Debussy²². Esta intertextualidad del pasaje fue explicada en términos histórico-contextuales²³ y apoyada por un documento procedente del Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que contiene el estudio histórico-crítico de un compositor extranjero que Remacha tuvo que hacer para optar a ganar el Premio de Pensionado en Roma en 1923. Remacha eligió libremente a Debussy para la realización de dicho ejercicio, desarrollando un texto en que al mismo tiempo elogiaba y criticaba al compositor francés:

ha aportado a la música una orientación de pureza de estilo, enriqueciendo la armonía e intentando nuevas formas, (aunque esto sea lo más endeble de su obra). En su afán de crear nuevos medios de expresión, rompió con las normas anteriores a él y aunque hasta ahora parece se mantiene con fortuna, tal vez en un plazo no lejano vuelvan estas a tener todo su prestigio ya que van descubriéndose que en todas las obras de estos últimos años la complicación excesiva de elementos ocultaba una debilidad de construcción. La misma complejidad significa falta de ordenación, que es el principio de la forma²⁴.

Resulta claro que el texto transmite un elogio a Debussy a la vez que un interés por las nuevas tendencias neoclásicas. Creo que esto mismo sucede en “Con Alegría” de *Tres piezas para piano*, en las que Remacha en medio de un lenguaje, se pudiera decir “neoclásico hispanista”, en ocasiones claramente politonal, introduce un pasaje “Meno Mosso” absolutamente extraño a la escritura precedente, con inequívocas referencias a Debussy, pareciendo al mismo tiempo elogiar y “decir adiós” al maestro francés²⁵. En este sentido, respecto a la influencia de la estética impresionista en Remacha, quiero señalar que, al igual que algunos recursos impresionistas influyen en mucha música del siglo XX que es difícil cata-

²² M. Andrés: *Fernando Remacha.*, p. 68.

²³ Se puede leer un resumen de la recepción crítica de la obra de Debussy en España en el texto de María Palacios (pp. 220-226), en el que se hace referencia por ejemplo, al estreno mal recibido de *Iberia* en 1921 y otros casos que muestran que la música de Debussy era objeto de atención para los aficionados, críticos y compositores del momento.

²⁴ Madrid, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Documentos II, 5-60/1, *Pensionados en Roma, Oposición 1923*, citado en M. Andrés: *Fernando Remacha.*, p. 72.

²⁵ En cambio, Palacios interpreta este pasaje como un ejemplo de tema españolista. Véase M. Palacios: *La renovación musical en Madrid.*, p. 301.

logarla propiamente con esa estética, en la música de Remacha cronológicamente posterior a su primera obra para piano aparecen ciertos rasgos impresionistas y postimpresionistas, aun cuando de manera global sea difícil catalogar esas obras de esa forma. Por ejemplo, María Palacios únicamente incluye como obra de Remacha propia del mundo impresionista las *Tres Piezas para Piano*, situando el *Homenaje a Góngora* como una obra típica del Remacha neoclásico, a pesar de la utilización en la obra de ciertos elementos de lenguaje musical propios del estilo impresionista²⁶. Y creo que ello es acertado y también que a nivel global, la estética neoclásica sería la calificación más acertada para hablar de la música de Remacha, un neoclasicismo a veces hispanista pero también folklorista, en ocasiones italiano o neobarroco, otras veces teñido de una suspensión tonal evidente, y siempre con un matiz expresivo que deriva del fuerte contraste que provocan las partes de evidente dureza armónica con aquellas más melódicas.

Con relación a *Homenaje a Góngora*, es oportuna una matización de tipo histórico-documental sobre su génesis. Existen documentos que prueban que se trata de una obra realizada por sus obligaciones como estudiante becado en la academia, lo que no es incompatible con la idea de que Remacha tuviera previsto presentarla al Concurso Nacional de Composición del año 1927. Sin embargo, por el momento, no parece existir ningún documento que pruebe esto último y en todo caso, si lo hubiera, ello no eliminaría el hecho de que Remacha presentó la obra como ejercicio obligado de la academia²⁷.

El último de los puntos de “camino por andar” a los que se refiere Emilio Casares es el estudio de la Generación del 27 desde la periferia, concediendo una especial mención al fenómeno del regionalismo musical. En los años a los que se refiere Casares, 1900-1939, Remacha no es un músico regionalista sino que desde Madrid o Roma, su primera música es muestra de un nacionalismo vanguardista que impregna fundamentalmente una estética impresionista y neoclásica. Sin embargo, en la posguerra, el “exilio” interior de Remacha en Tudela es determinante para una concepción musical que está en gran medida determinada por las estructuras sociales que sustentan la música en aquellos años. Como ya se ha explicado en textos anteriores, esto provoca en Remacha una regresión estética a planteamien-

²⁶ *Ibidem*, p. 382.

²⁷ El documento que prueba lo dicho es el siguiente: Madrid, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: *Documentos II, Pensionados en Roma, Oposiciones Arquitectura y Música, 1926-1928, 57-2/5*: Asunto: *Envíos del Pensionado por la Música en la Academia Española de Bellas Artes en Roma, D. Fernando Remacha. Cuarto año: Suite en seis tiempos para orquesta, inspirada en algunas poesías de Góngora.*

tos incluso anteriores a los del Grupo de Madrid²⁸. Esto se concreta en obras de concurso o encargos, no sólo inspiradas en temas locales sino en melodías populares claramente perceptibles, orquestaciones de melodías populares, arreglos corales de música tradicional, etc. Tal y como señala Emilio Casares cuando se refiere al regionalismo musical propio del algunos músicos de la periferia de antes de la guerra,

desde cualquier punto de vista que se contemple, incluso desde el social y el político, estos fenómenos no correspondían a la evolución estética que se estaba planteando en Europa y que a la postre será la que quede como definidora de este período; por ello, en torno a este aspecto musical se genera de inmediato el calificativo de retrógrado desde la primera vanguardia que surge en los años veinte²⁹.

Esto es así efectivamente y resulta todavía más claro en la posguerra y aún más en la dura posguerra de provincias. Esa valoración de la música está justificada en términos históricos, del mismo modo que el origen de muchas obras se explica por las circunstancias del tiempo y el espacio que a todo músico le toca vivir. No obstante, lo retrógrado no debe sugerir carencia de técnica e incluso de originalidad y creatividad artística. En este sentido, la orquestación de la Suite *Cartel de Fiestas* o la orquestación del *Baile de la Era* de Remacha son ejemplos de una especial sensibilidad para el tratamiento del material popular.

En el caso de la orquestación de *Cartel de Fiestas*, hay que subrayar dos aspectos históricos que Baciero interpreta de distinta manera en la edición de la obra para piano de Remacha, ya citada. En primer lugar, se refiere a que fue él quien estrenó *Cartel de Fiestas* para piano, en el Museo de Navarra el 17 de noviembre de 1959³⁰. Sin embargo, existe una crónica periodística de *Diario de Navarra*, con fecha 2 de mayo de 1953, que narra un concierto que se celebró el día anterior en homenaje a Remacha, organizado por la Real Cofradía del Gallico de San Cernin, en el que María Dolores Malumbres interpretó al piano *Cartel de Fiestas*³¹. En segundo lugar, Baciero señala que fue él quien estrenó la obra original para piano³² y en cambio, muestra una clasificación cronológica de las obras para piano refiriéndose a *Cartel de Fiestas* como una “versión-transcripción pianística de la obra para orquesta”, del año 1947 y localizada en la “Biblioteca An-

²⁸ Marcos Andrés Vierge: “Algunos aspectos sobre música, regionalismo y política en Navarra a partir de la posguerra”, *Revista de Musicología*, Madrid, SEDEM, 2001, pp. 202-206.

²⁹ E. Casares: “La Generación del 27.....”, p. 35.

³⁰ Antonio Baciero (ed.): *Fernando Remacha. Obra completa para piano....*, p. 20.

³¹ Pudiera ser que la obra no fuera interpretada en su totalidad, algo que la siguiente referencia no especifica: “En el paraninfo de los institutos. Homenaje a Remacha”, *Diario de Navarra*, 2-V-1953.

³² A. Baciero (ed.): *Fernando Remacha...*

tonio Baciero”³³. Al respecto, existen documentos que prueban que Remacha escribió *Cartel de Fiestas* para piano en 1946, ganando un concurso organizado por el Ayuntamiento de Pamplona que le comunicó el premio concedido el 26 de junio de 1946. En el Archivo Municipal de Pamplona se localiza la partitura manuscrita que Remacha entregó, junto a las otras obras presentadas al concurso, también para piano³⁴. Además, a una petición del Presidente de la Comisión de Fomento del Ayuntamiento de Pamplona para que Remacha instrumentase para banda la obra ganadora del certamen, Remacha contestaba lo siguiente:

Ahora bien, teniendo el propósito de instrumentar para orquesta mi Suite, cuando termine otro trabajo que tengo ahora comenzado, creo que de la partitura de orquesta podría cualquier práctico en adaptaciones para Banda hacer una con rapidez y facilidad, ya que no es lo mismo servirse de una parte de piano donde las ideas musicales están expuestas de forma sintética y limitada a la tesitura que abarcan las dos manos, que de una partitura de orquesta donde hay que presentarlas con rellenos y otros artificios, que muchos de los cuales pueden transplantarse a la Banda con relativa facilidad³⁵.

La versión orquestal de la suite fue estrenada en el Teatro Buenos Aires de Bilbao el 28 de diciembre de 1947 por la Orquesta Municipal de Bilbao, estreno del que se hizo eco José María Iribarren en la revista *Pregón*³⁶.

Desde un punto de vista estético, en la versión orquestal de la suite, además de asumir la transfiguración del material popular tan interesante que ya ofrece la obra para piano, se producen sonoridades de “relleno y artificios” (utilizando las palabras del propio Remacha) que, en parte, recuerdan a algunas de las sinfonías de Ives, que tal vez Remacha pudo conocer y estudiar, gracias a su relación en la Academia Española en Roma, pero también después de la guerra, con Randall Thompson³⁷.

Por otro lado, en la orquestación del *Baile de la Era*, Remacha trasciende este baile popular al mundo sinfónico, a la sala de conciertos, pero al

³³ *Ibidem*, p. 15. Quizá, debido a ello, el catálogo de la obra completa para piano que ofrece Patxi Larrañaga fecha esta obra con un interrogante entre 1946 y 1947. Véase Patxi Larrañaga: “Poderoso silencio. Trayectoria vital y musical de Fernando Remacha (1898-1984)”, *Roma y la tradición de lo nuevo. Diez artistas en el Gianicolo (1923-1927)*, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004, p. 163.

³⁴ Pamplona, Archivo Municipal, *Certámenes*, 1946, citado en M. Andrés: *Fernando Remacha...*, p. 139.

³⁵ M. Andrés: *Fernando Remacha...*, p. 141.

³⁶ Citado en M. Andrés: *Fernando Remacha...*, p. 146.

³⁷ Esta nueva perspectiva la he observado recientemente, cuando he podido escuchar la grabación de la obra realizada por la Orquesta Sinfónica de Málaga dirigida por José Luis Temes. Por otro lado, Thompson fue estudiante becado en la Academia de Roma coincidiendo con Remacha, con quien mantuvo amistad tras la guerra (véase “Años tudelanos”, en M. Andrés: *Fernando Remacha...*). En todo caso, creo que esta referencia ofrece nuevas perspectivas para futuros análisis de la obra.

mismo tiempo respeta su esencia hasta tal punto que incluso casi pueda ser bailado. De este modo, es cierto que se trata de una obra regresiva en términos históricos e incluso puede ser catalogada como una “simpática obra de carácter local”. Sin embargo, la percepción de la obra revela una técnica impecable que está al servicio de las hermosas melodías del baile popular y de la función que dicha obra tuvo en su génesis³⁸.

Como señala Emilio Casares “ni el exilio, ni la vida musical que vive la España de los años cuarenta y cincuenta eran circunstancias oportunas para una reafirmación musical y para una línea de evolución creacional lógica”³⁹. En el caso de Remacha, las estructuras sociales navarras y también las españolas en general, determinaron buena parte de sus obras escritas en la posguerra tudelana. Si en esa época Remacha sólo hubiera escrito orquestaciones de melodías populares o cosas semejantes, se podría afirmar que su obra experimentó un retroceso claramente contrario no ya a la de la evolución de la música europea sino a la de la misma música española. Sin embargo, como ya señalé en otros textos, cuando Remacha se sintió más libre, aunque no se pueda decir que su escritura evolucionara según los derroteros de la música europea, sí se puede afirmar que su música culminó algunos de los procedimientos más innovadores en los que se había iniciado en los años veinte. En ese sentido, obras como el *Concierto para guitarra y orquesta* (1956), *Epitafio*, para piano (1958-1959), *El día y la muerte*, para dos pianos, o la *Cantata Jesucristo en la Cruz* (1963) merecen un lugar destacado en la producción musical española del siglo XX.

Es muy elogiable el trabajo de María Palacios sobre el Grupo de los Ocho, al que ya me he referido en las líneas anteriores. Entre sus diferentes virtudes, creo que tiene el valor principal de realizar un estudio comparado del estilo musical de los compositores del Grupo⁴⁰. Además,

³⁸ Como expliqué en su día, el *Baile de la Era* fue un encargo de la Diputación Foral de Navarra para montar un espectáculo folklórico.

³⁹ E. Casares: “La Generación del 27...”, p. 37.

⁴⁰ En mi investigación sobre Remacha sólo abordé la cuestión del Grupo desde el punto de vista de la posición estética (a partir de los manifiestos poéticos, la música de Remacha y sus propias declaraciones sobre el Grupo de los Ocho, recogidas principalmente en entrevistas de prensa), la recepción crítica y la relación con Falla, sin entrar en aspectos comparativos del estilo musical. Así por ejemplo, cuando analizo la *Sinfonía en tres tiempos*, comparando la obra con la *Sinfonietta* de Ernesto Halffter, no se analiza la partitura de Halffter pero se parte de la recepción crítica que de la misma hiciera Salazar. Por otra parte, tanto en un artículo publicado por *Musiker*, como en el texto que recoge la ponencia realizada en las *Jornadas en torno a Fernando Remacha y la Generación del 27*, señalé algunos aspectos que separaban a Remacha de las posturas promulgadas en los manifiestos poéticos del Grupo de Madrid: Marcos Andrés Vierge: “Arte, música y semántica de autores. Un caso práctico: Fernando Remacha y la Generación del 27”, *Cuadernos de Música Vasca, Musiker*, 2000, vol. 9-12, pp. 55-76; Marcos Andrés Vierge: “Consideraciones sobre el estilo musical de Fernando Remacha”, en *Jornadas en torno a Remacha y la Generación del 27*, María Concepción Peñas García (coord.), Pamplona, Universidad Pública de Navarra, 2000, pp. 29-42.

aporta una información muy importante de la “vida musical” de aquellos años y de la recepción crítica.

Desde la perspectiva de Remacha, el trabajo de Palacios ofrece en ocasiones algunos aspectos analíticos que estudiados en el contexto del Grupo adquieren verdadera relevancia, como el caso de las melodías populares de carácter infantil, propias de la “Música nueva”, o algunas visiones estructurales que ayudan a entender mejor algunas partituras de Remacha, como en el caso del tratamiento del ritmo en *Sinfonía en tres tiempos*. Por otra parte, este trabajo asume cosas ya dichas, como el problema de la recepción crítica de la obra de Remacha, el eclecticismo que muestran algunas de sus composiciones, su percepción desconcertante en muchas ocasiones (que, creo, ocasiona a veces una valoración estética también desconcertante) o el gusto por la disonancia armónica que, como explica Palacios, aleja a Remacha del concepto de belleza que algunos críticos de la época tenían.

De todo lo expuesto, quisiera destacar dos aspectos: en primer lugar, el hecho de que los estudios realizados sobre algunas obras de Remacha en estos últimos años muestran diferentes percepciones sobre la valoración estética de parte de su música, lo que de algún modo, creo, tiene que ver con esa visión que en su día plasmé de Remacha como un músico manierista, de gran técnica, con muchas referencias musicales, quizás no muy original, pero en cambio con una gran fantasía.

Como ejemplo, una obra como *Alba* (1922), –composición de la que curiosamente le gustaba muy poco hablar al propio Remacha y sin embargo con el tiempo, considero se muestra como una de sus obras sinfónicas más importantes– se percibe tanto como un catálogo de recursos típicamente impresionistas⁴¹, postimpresionista⁴², atonal o postromántica⁴³. Todavía resulta más interesante si comparamos estas apreciaciones con la recepción crítica de su estreno recogida por Palacios. Así, Joaquín Turina buscaba irónicamente en la obra aspectos de un neoclasicismo historicista, probablemente por no considerar que la composición había sido escrita en 1922 y no en 1928, cuando se estrenó. Pero además, Turina mencionaba referencias de Stravinsky y consideraba a la orquesta monótona en su sonoridad. A mi entender, todas estas variantes, algunas de ellas cla-

⁴¹ P. J. Larrañaga: “Poderoso silencio...”, p.160.

⁴² En conversaciones con José Luis Temes, a propósito de la grabación de *Alba*, me manifestaba la clara influencia que en la obra percibía de Ravel, algo que ha quedado reflejado en José Luis Temes: Notas al disco *Fernando Remacha. Obra sinfónica completa*, Madrid, Verso-Comunidad de Madrid-Gobierno de Navarra, 2009, p. 6.

⁴³ María Palacios sitúa la obra entre el atonalismo y postromanticismo (pp. 281-286).

ramente contradictorias, que se dan en este caso en la recepción crítica de *Alba*, reafirman la tesis de un compositor ecléctico que une y sintetiza recursos diferentes con gran fantasía.

Pero además, en el caso de *Alba* existen aspectos históricos sobre su génesis que resultan muy interesantes para comprender cómo es la obra. En primer lugar, Christiane Heine señala la probabilidad de que Remacha hubiera escrito *Alba* para presentarla al concurso nacional de música, en la convocatoria 1922/1923⁴⁴. Aunque tal hecho es planteado como una posibilidad, es ciertamente plausible que ello hubiera sido así, lo que explicaría en cierto modo la adopción extraña por parte de Remacha de un género como el poema sinfónico. En segundo lugar, debo decir que la revisión de la documentación de Remacha, contrastada con los trabajos comentados en estas páginas, me ha revelado algo que en su día no observé referido a *Alba*. Efectivamente, en una entrevista concedida por Remacha en el desaparecido diario *Egin*, el compositor navarro se refería a que una vez, coincidiendo con una gira de la Orquesta Sinfónica de Arbós, Falla le recibió en su casa, le enseñó un poema sinfónico sobre un texto de Rimbaud y al mirar la primera página le dijo: “a usted le gusta mucho Stravinsky, ¿verdad?”⁴⁵. Por otra parte, el musicólogo Julio Arce cita en su trabajo sobre Unión Radio, una referencia de la revista *Ondas* sobre un concierto en el que se interpretó la *Suite para violín y piano* (definida, por cierto, como una obra en extremo moderna) de Remacha y en la que a propósito del compositor navarro se aludía a *Alba*, un poema sinfónico inspirado en un texto de Rimbaud⁴⁶. Por lo tanto,

⁴⁴ Christiane Heine: “El magisterio de Conrado del Campo en la Generación del 27: el caso de Salvador Bacarisse y Ángel Martín Pompey”. En *Música Española entre dos guerras, 1914-1945*, Javier Suárez-Pajares (ed.), Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2002, p. 126.

Sin embargo, creo menos posible que, tal y como señala Palacios (M. Palacios: *La renovación musical en Madrid*....., p. 139), Remacha hubiera presentado una Fuga para cuarteto de cuerda, habida cuenta de que de 1923 sólo existe en el catálogo de Remacha una obra de esas características y que es el ejercicio que hubo de realizar para optar al Premio de Pensionado en Roma. Además, la oposición la realizó Remacha el 21 de mayo de 1923, mientras que la Real Orden que aprobaba las bases reguladoras del Concurso Nacional de Música de esa convocatoria se publicaban en *Gaceta de Madrid* el 25 de mayo. El tres de julio Abelardo Bretón firmaba la comunicación de que se había concedido la beca a Remacha. Los documentos se localizan en: Madrid, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Documentos II, 5-60/1, *Pensionados en Roma, Oposición, 1923, Asunto: temario oposiciones*.

⁴⁵ M. Andrés Vierge: *Fernando Remacha*...., p. 33.

⁴⁶ Julio Arce: *Música y radiodifusión. Los primeros años (1923-1936)*, Madrid, ICCMU, Colección Música Hispana. Textos. Estudios, 2008, p. 105. Por otra parte, a partir de una referencia de la revista *Ondas*, Arce fecha el estreno de la *Suite para violín y piano* el 9 de noviembre de 1928. Al no existir partitura manuscrita de esta obra, la referencia de su fecha fue tomada a partir de la biografía de Margarita Remacha, así como de los testimonios del crítico musical Alberto Fraile, que recordaba que Remacha le había señalado la fecha de 1929 para la cronología de la obra. Como señala el propio Arce, es posible que haya un error en la fecha de composición o que Remacha hubiera modificado la obra después de su estreno.

creo que *Alba* podría estar inspirada en uno de los poemas en prosa más relevantes de Rimbaud que pertenece a *Illuminations*⁴⁷. Desde esta perspectiva, el estudio de la obra adquiere nuevos matices que bien podrían relacionarse con algunos recursos empleados por Remacha en su música, como cierta estructura narrativa o el nivel de disonancia que transmite ansiedad y lo aleja en determinados momentos de una mera búsqueda de belleza sonora.

Por último, respecto a *Alba*, la referencia por parte de Falla a Stravinsky puede estar originada en el comienzo del sólo de fagot, en un registro agudo extremo, tanto en *La Consagración de la Primavera* como en el poema de Remacha⁴⁸.

El segundo aspecto que quisiera destacar de la producción musical de Remacha, a propósito del texto de Palacios, es que hay en ella algo permanente que la distingue, en parte, del concepto de belleza de la “Música Nueva”. En este sentido, creo que Remacha se sintió siempre plenamente identificado con la modernidad y por ejemplo, el hecho de que su referencia permanente como compositor fuera Stravinsky no es algo trivial. La inclinación que muestra Remacha por la disonancia y la distorsión de las estructuras y progresiones tonales tradicionales es algo constante en su producción musical⁴⁹. Esto sucede incluso en momentos de orquestaciones populares en los que Remacha cambia, por ejemplo, la estructura tonal típica del bajo, como en *Baile de la Era* o *Copla de Jota* (las dos escritas en 1951). De algún modo, esto que es permanente en toda su producción, culmina en la Cantata *Jesucristo en la Cruz*, obra en la que la dureza armónica adquiere pleno significado semántico.

⁴⁷ Esta perspectiva abre una nueva vía de análisis para un futuro trabajo.

⁴⁸ Así lo mencioné en mi libro sobre Remacha (p. 57) y así lo señala Palacios en su estudio (p. 286). En todo caso, Stravinsky es una referencia muy importante en la música de Remacha. Como ejemplo, como ya señalé en mi monografía sobre Remacha (p. 76), en una entrevista concedida por el compositor navarro al diario Egin, se refería a que para realizar la primera obra que tenía entregar en la Academia Española en Roma, en concreto el *Cuarteto para Cuerda* (1924), Remacha se compró el “cuarteto” de Stravinsky para inspirarse. Observando el catálogo de Stravinsky, Remacha pudo referirse a *Tres piezas para cuarteto de cuerda* (1914) o al *Concertino* (1920). María Palacios considera que el cuarteto de Remacha “se encuentra unida estilísticamente” al *Concertino* del compositor ruso (p. 327), algo perfectamente admisible, pero, no obstante, la partitura a la que pudo referirse Remacha bien pudiera ser *Tres piezas para cuarteto de cuerda*. En este sentido, creo que el comienzo del cuarteto de Remacha alude claramente al comienzo de la danza inicial de esta última obra.

⁴⁹ En conversaciones con José Luis Temes, me manifestaba cómo en ocasiones había experimentado cierto desconcierto en la grabación de la obra sinfónica de Remacha en algunos pasajes de estas características. También me indicó que había optado por subrayarlos en la grabación, puesto que, por así decirlo, consideraba este rasgo como algo constante en toda la música de Remacha grabada.

Es precisamente esta última obra mencionada la que mejor resume estas dos características permanentes en Remacha: en primer lugar, la síntesis particular que realiza el compositor navarro a partir de recursos musicales diferentes; en segundo lugar, la dureza o disonancia que, sin embargo, se mantiene en la teoría armónica tradicional. Es también esta obra reflejo de una factura muy técnica, de un pensamiento muy reflexivo y de muchas referencias musicales. Las pocas concesiones a la “belleza sonora” que concede Remacha en su cantata explican la difícil recepción de una obra, creo, de gran valor histórico en la música española de la segunda mitad de siglo XX⁵⁰.

⁵⁰ En estos momentos, existe un proyecto del Orfeón Pamplonés y la Orquesta Sinfónica de Navarra para grabar música sinfónico-coral de compositores navarros, y una de las obras previstas a tal efecto es la cantata de Remacha.



CELSA ALONSO

Universidad de Oviedo

“Mujeres de fuego”: ritmos “negros”, transgresión y modernidad en el teatro lírico de la Edad de Plata¹

En la Edad de Plata, el concepto de modernidad musical no puede identificarse solo con la “música nueva” que algunos compositores, críticos e intelectuales estaban construyendo como vehículo de acercamiento a Europa. Este artículo pretende mostrar que la instalación de las músicas jazzísticas en el seno de la cultura popular española, en los años veinte y treinta del siglo XX, fue un síntoma más de modernidad musical y cultural. Los “ritmos negros” se aclimataron en la naciente cultura de masas gracias al espacio que les cedió el teatro lírico, supuestamente “conservador”, en sus diversas variantes. Con el objetivo de indagar qué papel dramático jugaron estas músicas jazzísticas en el teatro lírico, hemos estudiado los libretos y música de un muestreo de casi medio centenar de obras de éxito, entre 1919 y 1936, en los géneros de la zarzuela grande, opereta (en uno o varios actos), sainete, juguete, revista y género frívolo (humorada, historieta en 2 o 3 actos). El objetivo era averiguar si en el teatro musical español de la “Edad de Plata”, el fox, charlestón, blues, shimmy o one-step están asociados a situaciones dramáticas concretas, a personajes estereotipados, si son solo un elemento de visualidad (con escasa relación con el argumento dramático), si son una metáfora musical de la vida moderna y si contribuyeron a redefinir (y en qué sentido) el papel de la mujer en unos años de profundos cambios en su estatus social, económico y cultural.

Palabras clave: *Edad de Plata*, Modernismo en música, jazz, teatro lírico siglo XIX, *género frívolo*.

During the “Edad de Plata” (Silver Age), the concept of musical modernity shouldn’t simply be identified with the “new music” certain composers, critics and intellectuals put forth as a way of approaching a European perspective. This article aims to demonstrate that the installation of jazz in the heart of Spanish popular culture during the 1920s and 1930s was merely another symptom of musical and cultural modernity. “Negro rhythms” became part of the incipient mass culture due to the ground the different forms of supposedly “conservative” lyric theatre ceded to it. In order to inquire further into the role of jazz-inspired music in lyric theatre, the libretti and music of a sample of close to fifty works, successfully performed between 1919 and 1936, ranging from the zarzuela grande, to operetta (in one or various acts), sainete, juguete, revue and the género frívolo (literally, “frivolous genre”, including the humorada and historieta in two or three acts), have been examined. The objective was to establish whether or not in Spanish music theatre of the “Edad de Plata”, the fox, charleston, blues, shimmy and one-step are associated with specific situations arising in the drama or particular characters, if they were merely a visual element (with little or no relation to the storyline), a musical metaphor of modern life and whether or not (and in what sense) they helped to redefine the role of women during a period of substantial changes in their social, economic and cultural status.

Key words: *Edad de Plata*, *modernism in music*, *jazz*, *nineteenth-century stage music*, *género frívolo*.

¹ Trabajo realizado en el marco del Proyecto de Investigación MEC-06-HUM 2006-07934, *Música española de la postguerra a la posmodernidad: poder, identidades y diálogos con Hispanoamérica*.

Los años del reinado de Alfonso XIII fueron de gran intensidad política, expansión económica y cambios sociales. Pese al sistema político caciquil, fue una etapa de apogeo del liberalismo que lamentablemente se precipitó en una crisis constitucional (1917-23), luego una dictadura (1923-1930), más tarde una inestable república y, por último una guerra civil, una vez que el radicalismo, el militarismo y un mal gestionado nacionalismo liquidaron la vida parlamentaria y los procesos reformistas. Los años 20 y 30 fueron de una creatividad y modernización cultural sin precedentes, pese a las sombras de la dictadura de Primo de Rivera. Si la experimentación de la vanguardia artística se vivió como experiencia de modernidad, también lo fue el progreso de las comunicaciones, los avances tecnológicos, la moda, el deporte, el apetito de bienestar y el afán por consumir bienes culturales de una cultura popular, asequible a las clases medias y a los obreros. Como recuerda S. Salaün, modernidad no tiene por qué ser sinónimo de emancipación ideológica o estética². González Calleja habla de “modernización autoritaria”, junto a una diversificación y nueva estructuración del “ocio de masas”, y las consiguientes tensiones entre nacionalismo y modernidad³.

Cara y cruz

Pese a los principios autoritarios y tradicionalistas del régimen, y pese a las iniciales sanciones económicas a los cabarets y *music-halls* por atentar contra la moralidad pública, la dictadura (sobre todo a partir de 1926) fue cómplice, quizá de forma inconsciente, del vitalismo y voluntad de emancipación, no solo de las clases proletarias sino también de la mujer. En este contexto, y a pesar de la censura, en los *dancings* los llamados “bailes negros” (el fox-trot, el shimmy y el charlestón) fueron asimilados por la industria española del espectáculo. Aunque el jazz más “caliente” (el *hot*) no logra aceptación hasta los años ‘30 (con la colaboración del cine), en los felices ‘20 el fox, el blues y el *charles* compartieron los espacios de ocio urbano con los cuplés, zambras, tangos, baile flamenco, el chotis o el pasodoble.

La nueva música americana (que venía al principio vía París) penetra primero en los espectáculos de variedades (caso del ragtime y del *cake-walk* en las dos primeras décadas del siglo), bajo la influencia del cabaret parisino y

² Serge Salaün: “Espectáculos. Tradición, modernidad, industrialización, comercialización”, *Los felices años veinte. España, crisis y modernidad*, Carlos Serrano y Serge Salaün (eds.), Madrid, Marcial Pons, 2006, p. 188.

³ Eduardo González Calleja: *La España de Primo de Rivera. La modernización autoritaria (1923-1930)*, Madrid, Alianza, 2005.

los *minstrel show*; luego, en los años 20, el fox y el charleston se instalan en las salas de baile y llegan a los teatros a través de la opereta, la revista, el llamado género frívolo (mezcla de sainete, vodevil y revista), e incluso la zarzuela y el sainete, más castizos. Durante la república, una experiencia democrática sin precedentes probablemente en toda Europa, estos géneros siguen teniendo muy buena aceptación social, y el jazz sigue muy presente en el teatro lírico: no solo eso, además el jazz encontró un espacio en el nuevo cine sonoro español.

Así se fue construyendo otro concepto diferente de modernidad ligado a nuevos medios de comunicación y una incipiente cultura de masas: lejos del elitismo estético, fortaleciendo la industria nacional del espectáculo, del disco y de la radio, donde cabía la música americana. Estas prácticas musicales constituyen una faceta menos estudiada de la plenitud cultural de la "Edad de Plata". Entiendo que el "modernismo" es algo más que un conjunto de nuevas experiencias estéticas: significa también una nueva cultura urbana, nuevos vehículos de difusión y reproducción, nuevos públicos y alianzas entre compositores y audiencias, y profesionalización de los empresarios.

Todo apunta a que las músicas afroamericanas y el casticismo lírico confraternizaron sin dificultades. Esta buena convivencia ha intentado explicarse desde la presencia de ciertas afinidades musicales, como una consecuencia lógica del llamado "Spanish touch" del primer jazz (pensemos en la música de Jelly Roll Morton y su mezcla de ritmos de habanera y tango con elementos jazzísticos)⁴. Quizá esa no sea la explicación más convincente, y existen otros argumentos en términos de significado cultural. En este sentido, subrayaría la importancia de la revista y la humorada lírica, géneros lírico-dramáticos que se alimentaban de una música ligada al baile, al cuerpo, al erotismo y a la diversión, y además ofrecían oportunidades a las mujeres: sobre todo, la oportunidad de la transgresión, algo que tenía un gran significado político. Y esta podría ser la clave de esa interesante convivencia, puesto que también los ritmos "afroamericanos" apelaban a la transgresión.

Los precedentes

A principios de siglo el sainete lírico vive una crisis profunda, disminuye su capacidad crítica en favor de una actitud más frívola, insiste en la diversión y el erotismo, fragmentándose en varias formas comerciales: entre ellas

⁴ José M^a García Martínez: *Del fox-trot al jazz flamenco. El jazz en España, 1919-1996*, Madrid, Alianza, 1996, p. 30.

el género ínfimo, obras en un acto con dosis de pornografía, una especie de síntesis entre el género chico y las variedades en el marco de proceso de “pre-industrialización de la cultura de masas”⁵. La segmentación del público y la atomización de los espectáculos teatrales (con o sin música) explican el triunfo de la psicalipsis (una nueva doctrina del cuerpo) y de nuevas formas de canción como unidad de producción y consumo cultural masivo⁶. Según Salaün, el género ínfimo supuso una “alianza del cuerpo femenino y de la canción” y, en tanto que erotismo institucionalizado, la exteriorización de un ansia de liberación social y cultural: fue la vertiente comercial, popular y masiva de la revolución simbolista europea, que hizo “del cuerpo y del sexo el instrumento de la libertad [...] factor de transgresión, subversión y desestabilización de la hipocresía social”⁷.

Es desde esta perspectiva que yo contemplo la presencia de los ritmos afroamericanos en el teatro lírico, aunque adulterados y modificados musicalmente si hacía falta, siempre ligados a connotaciones culturales transgresoras en las que la mujer es la absoluta protagonista. Bajo la influencia de las variedades, a partir de 1904 el género ínfimo adopta a la machicha brasileña y el *cake-walk* americano. José M^a García Martínez recoge interesantes noticias sobre la presencia del *cake-walk* a partir de 1905⁸. La imagen de los actores blancos con la cara embetunada (bajo la influencia del *minstrel show*) no era infrecuente. Luego, estos bailes penetraron en la opereta y la revista de espectáculo (más cosmopolitas): ambas en varios actos, con lo que el sistema del teatro “por horas” agudiza su crisis. Amadeo Vives y Jerónimo Jiménez, autores de 3 de las operetas psicalípticas de más éxito (*La gatita blanca*, *La gatita negra* y *El arte de ser bonita*) introdujeron en ellas algunos *cake-walk*. García Martínez también recuerda *La niña mimada*, opereta en 3 actos con música de Manuel Penella (1910), con un elenco de negros que bailaban un *cake-walk*, con connotaciones graciosas y pintorescas.

Durante la Gran Guerra, se abrieron los primeros *dancings* en el país. Entonces, una música nueva que comienza a denominarse *jazz*, en medio de cierto desconocimiento, comienza a relacionarse con la estridencia y sinopación, la excentricidad y el alboroto, el culto al ruido, con tambores,

⁵ Serge Salaün: “El género ínfimo: miniculture et culture de masses”, *Bulletin Hispanique*, vol. 91, nº 1, Janvier-Juin, 1989, Université de Bordeaux III, pp. 147-167, 149.

⁶ Serge Salaün y Claire-Nicole Robin: “Arte y espectáculos: tradición y renovación”, *1900 en España*, Serge Salaün y Carlos Serrano (eds.), Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p. 137 y ss.

⁷ Serge Salaün: “Las mujeres en los escenarios españoles (1890-1936). Estrellas, heroínas y víctimas sin saberlo”, *Espais de Bohèmia. Actrius, Cupletistes i Ballarines, Dossiers Feministas*, nº 10, Seminari d'Investigació Feminista, Universitat Jaume I, 2007, pp. 63-83, 72.

⁸ J. M. García Martínez: *Del fox-trot al jazz flamenco* ... p. 18.

platillos, cláxones, campanas y otros artefactos ruidosos que enardecían a los bailarines. En sus memorias, Pablo Sorozábal, que en 1917 tocaba en uno de los cabarets pioneros del país, el Maxim de San Sebastián, comenta que su orquesta adquirió cencerros, bandurrias e incluso una pistola detonadora para amenizar las juergas. "No tardó mucho tiempo en presentarse el verdadero jazz, pero entonces todo cambió"⁹.

Tras la Gran Guerra, en España proliferan los *dancings*, que se suman a los centenares de locales de variedades. En el *dancing* había jazz, y eran frecuentados por jóvenes de clase social acomodada, frívolos, presumidos, "pollos" siempre a la moda, y "niñas pera". Tras haber conquistado los cabarets, el jazz invadió estas nuevas salas de baile, así como los salones de lujosos hoteles. Al mismo tiempo, la industria del espectáculo (en plena expansión) demandaba nuevos productos, lo que explica el éxito de la revista de variedades, bajo la influencia de París, vehículo que utilizaron los músicos de jazz para darse a conocer al gran público. Hubo emprendedores empresarios que colaboraron activamente en este proceso: en Barcelona Fernando Bayés y Manuel Sugranyes, y en Madrid Eulogio Velasco, José Juan Cadenas y el propio Jacinto Guerrero.

Modernización económica y cultural

Desde principios de siglo, los modelos de conducta económica se caracterizaron por el proteccionismo, subida de aranceles, corporativismo y déficit estatal a consecuencia de la financiación de las guerras en ultramar: es decir, una política de nacionalismo económico basada en el intervencionismo estatal y la especulación, sobre la que florece un movimiento cultural y científico renovador, al amparo de un regeneracionismo elitista. Al mismo tiempo, cobra forma una nueva cultura urbana que se manifiesta en la renovación de las artes aplicadas, el éxito de la publicidad ilustrada (revistas, cartelismo, tarjetas postales, partituras, viñetas), el auge de una arquitectura del ocio, y la consolidación del espectáculo dramático-musical como industria. Hacia 1920, es evidente la oposición entre los partidarios de una cultura de y para minorías selectas, y los partidarios de una cultura más dinámica, presente en todos los ámbitos de la estructura social.

Los años 20 se caracterizan por fuertes contradicciones políticas, económicas y culturales: intenso desarrollo urbano, enfrentamientos sociales, histórica aparición de "las masas" y un estremecimiento nacional a consecuencia

⁹ Pablo Sorozábal: *Mi vida y mi obra*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, p. 57.

de la guerra en Marruecos. Durante la dictadura, el continuismo económico es evidente, con un modelo regeneracionista (“desde arriba”), activa política de obras públicas, modernización de las infraestructuras de comunicación, creación de monopolios estatales en el sector energético, fuerte inversión en vivienda, deuda pública, expansión de la banca, y una integración de la clase obrera en el mercado de masas. Al amparo de este modelo económico “castizo”, la cultura urbana se convierte, de forma clara, en cultura “de masas”, con la connivencia de un régimen antidemocrático pero no tiránico. Durante la dictadura, aumenta la renta media y disminuye el horario laboral, fundamental para la producción de bienes y servicios de ocio de consumo masivo, que traducían nuevos sistemas de valores compartidos por amplios grupos sociales (incluyendo la clase obrera), apoyados por una organización empresarial con niveles aceptables de rentabilidad, especialmente en la industria del espectáculo y los toros.

La dictadura era consciente de la necesidad de canalizar y controlar las reivindicaciones de las masas, acompañándose de una pedagogía nacionalista¹⁰, impulsar el optimismo y una “frívola modernidad”, gracias a la expansión de los salarios y el consumo, y cierta “estabilidad social asegurada por el control ejercido por el Régimen”¹¹. En este sentido, frente a la imagen de España sórdida, trágica, atrasada, rural e inmovilista, transmitida por observadores extranjeros y algunos artistas e intelectuales españoles, la realidad tenía otra cara: modernización, urbanización, industrialización, cambios de mentalidades y hábitos cotidianos¹². A comienzos de los años treinta, Madrid era una ciudad joven, vitalista, aficionada a los deportes, al cine y a la revista musical. En *Muerte en la tarde*, de 1932, Hemingway escribe que Madrid era “más moderna que pintoresca”, no había sombreros cordobeses “excepto sobre la cabeza de falsos españoles”, ni castañuelas, ni establecimientos de “color local” para turistas, pero era la ciudad “más española de todas las ciudades”.

Junto a esto, se produce una primera “emancipación” de la mujer: accede a la universidad, a las concejalías de los ayuntamientos, en 1925 Victoria Kent es la primera mujer española abogada que interviene en un juicio ante los tribunales, a partir de 1927 hay mujeres en la Asamblea Nacional Con-

¹⁰ E. González Calleja: *La España de Primo de Rivera...*, p. 201 y ss.

¹¹ Jorge Uría: “Cultura popular y actividades recreativas: la Restauración”, *La cultura popular en la España contemporánea. Doce estudios*, Jorge Uría (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, pp. 77-107, 100.

¹² B. Magnien: “Cultura cotidiana”, *Los felices veinte...*, p. 136.

sultiva, y en 1929 la primera mujer alcanza el título de Ingeniero Industrial¹³. Al mismo tiempo, una nueva feminidad se va abriendo paso, a través de la moda, las revistas, el deporte, los espectáculos, el cartelismo, el ritmo, la diversión y el movimiento. Nuevos hábitos se imponen entre las mujeres de clase social acomodada: falda corta y sin corsé, pelo corto a lo *garçon*, maquillarse, tomar baños, hacer deporte, fumar en público, tomar cócteles, bailar el fox y escuchar la jazzband. Nuevas modas, colorido, erotismo y hedonismo immortalizados en los carteles de Rafael Penagos, junto a la influencia del cabaret, el jazz y los "bailes negros".

No se trata solo de que las mujeres se convirtiesen en consumidoras de la nueva cultura popular: si la mujer consume es que "existe socialmente", y la moda "simboliza unas aspiraciones, relacionadas con sus condiciones de vida"¹⁴. Así, la mujer se incorpora al ocio como símbolo de un deseo de incorporarse al trabajo, a la modernidad y a la política. Hay que tener en cuenta que el incipiente feminismo español es distinto al anglosajón. Si en el Reino Unido la principal reivindicación feminista era el sufragio, en España, debido al general analfabetismo entre las mujeres, la educación se consideraba prioritaria, como paso previo a la emancipación: es decir, el feminismo español era una especie de feminismo "de base", de naturaleza burguesa y pedagógica¹⁵. Esta diferencia sustancial realza la importancia de aquellos signos públicos de ostentación, entre ellos el jazz. El jazz era una práctica cultural relacionada con esa necesidad de emancipación femenina y de modernidad. Así, la poetisa Concha Méndez Cuesta, novia de Luis Buñuel, reflejó la vida moderna en poemas como *Jazzband*, donde habla de ritmos nuevos, de erotismo, de licores, de música; y en el poema *Dancings*, dedicado a Rosa Chacel, describe los bailes elegantes de los años 20. Antes de lanzarse de lleno a la política, la prensa y los movimientos sociales participativos de los años treinta, la mujer hubo de posicionarse cultural y públicamente a través de otras prácticas culturales, entre ellas las músicas jazzísticas.

El teatro lírico se convirtió en escaparate público de todos estos cambios, donde también cabía la parodia y la caricatura con respecto al feminismo incipiente. El teatro lírico se llena de coros de taquimecanógrafas (taquimecas), aviadoras, ciclistas, golfistas, pero también mujeres-corsarias, muje-

¹³ José Luis Vila San Juan: *La vida cotidiana en España durante la dictadura de Primo de Rivera*, Barcelona, Argos Vergara, 1984.

¹⁴ B. Magnien: "Cultura cotidiana", *Los felices veinte...*, p. 159-60.

¹⁵ Shirley Mangini: *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Barcelona, Península, 2001.

res-sombrero, mujeres-botones, mujeres-fruta, mujeres-pingüino, “niñas Citroen”, mujeres-perrito, mujeres-pescadoras, etc. Mediante la transgresión y la provocación, la mujer moderna se convierte en una especie de “tercer sexo”, desafiando las fronteras entre hombres y mujeres, creando un elemento de inestabilidad y ansiedad masculina en torno a un cambio que parecía inminente¹⁶, como así fue. Y era, sobre todo, en el teatro musical (más que en las variedades) donde se podía recrear una realidad social diferente, alternativa, a través de los personajes de ficción y la imaginación de los libretistas. Por eso el teatro lírico suscitaba críticas de todo tipo, siendo las mujeres las verdaderas protagonistas. Y todo ello ocurre, paradójicamente, durante los años de interrupción de la monarquía parlamentaria. Habría que esperar a la república para que lo que en ese momento se estaba operado en el ámbito del ocio y de la cultura popular llegara a la vida política española: una modernidad institucionalizada.

Y llegó la República ...

La experiencia de la dictadura confirmó que el país necesitaba profundos cambios políticos, integrando en la vida pública a aquella nueva España, urbana y moderna. Así llegó la II República, con celebraciones populares masivas en la calle, en un ambiente festivo, lleno de retórica pero también de esperanzas revolucionarias y proyectos reformistas, de alegría de vivir. El primer gobierno socialdemócrata de la historia, una constitución izquierdista laica y progresista, y un ambicioso programa de reformas (económica, territorial, agraria, militar, educativa y cultural) configuran los pilares de un intenso periodo de avances democráticos y conquistas sociales, de tensiones, de creatividad a raudales. La mujer se incorporó a todos estos ideales: europeización, laicismo, emancipación, libertad y movilización¹⁷.

Los republicanos querían mejorar todos los aspectos de la vida ciudadana e impulsar la cultura como expresión de una España nueva. Se ha dicho que fue una república de intelectuales que crearon algo parecido a “un Estado cultural”. Sin embargo, la pretensión de cambiar la vida intelectual y moral del país no era tan sencilla. La efervescencia política fue acompañada de un implemento de la cultura de evasión: cine, deportes, toros, revistas musicales, género frívolo y zarzuela¹⁸, impregnadas de folclorismo, andalu-

¹⁶ Nerea Aresti Esteban: “La mujer moderna, el tercer sexo y la bohemia en los años veinte”, *Espais de Bohèmia. Actrius, Cupletistes i Ballarines, Dossiers Feministes*, nº 10, Seminari d’Investigació Feminista, Universitat Jaume I, 2007, pp. 173-185.

¹⁷ Sholmo Ben-Ami: *Los orígenes de la Segunda República Española: anatomía de una transición*, Madrid, Alianza, 1990, p. 91 y ss.

¹⁸ Juan Pablo Fusi: “La cultura en España: el siglo XX”, *El malestar de la modernidad: cuatro estudios sobre historia y cultura*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004, pp. 95-122, p. 105.

cismo, erotismo y escapismo. En la cultura popular, hay un continuismo claro, sigue en manos de las mismas empresas, y no hubo siquiera un control estatal mínimo¹⁹. Este hecho se ha explicado aduciendo que los intelectuales republicanos se concentraron en aplicar un proyecto cultural de naturaleza ilustrada (cultura como redención), con un marcado "sentido tutelar", criterios pedagógicos, unos medios técnicos "rudimentarios" y un concepto de lo "popular" trasnochado²⁰. En este proceso, ignoraron el poder y trascendencia de la nueva cultura de masas, minimizando los recursos de la radio, el cine e incluso la prensa; y en cuanto al teatro, terminaron perdiendo la "batalla" contra el hedonismo, incapaces de frenar el auge de la comedia sentimental, la humorada lírica y el sainete.

En este contexto, baile y erotismo acompañan al asentamiento del jazz (en colaboración con la radio y el cine) y a la última etapa creativa del teatro lírico nacional. Se empezaron a apreciar los valores del *hot*, y ya no se identifica al jazz con la estridencia y el ruido. Con todo, en 1931 Jacinto Benavente le hacía decir a su personaje Lucila: "Yo que he detestado siempre esa horrible música de *jazz band*, ese estrépito de cacerolas. Yo no sé como hay quien pueda soportarlo. A ti, en cambio te ha gustado siempre." A lo que Pepe, el vividor, responde: "Porque yo no atiendo a los ruidos discordantes, atiendo a la melodía que se pierde entre los ruidos estrepitosos para aparecer de pronto y perderse otra vez... ¿El *jazzband* dices? Es como nuestras almas, donde, entre los mil ruidosos estrépitos discordantes de nuestra vida, se oculta y aparece y vuelve a perderse"²¹. Cuatro años más tarde, se inaugura el Hot Club de Barcelona, tras la creación de la primera revista dedicada exclusivamente al jazz: *Música Viva*. Conciertos, conferencias y proyecciones de películas mejoraron la calidad de las orquestas y la proyección social del jazz²². En el teatro lírico, el jazz sigue teniendo su espacio, ligado a las mismas connotaciones culturales que en la década anterior.

Música jazzísticas y teatro lírico

A partir de 1920, el jazz se identifica con el baile y era prácticamente sinónimo de fox-trot, síntoma de modernidad. El fox-trot, popularizado desde 1914 en las *Follies* del productor americano Florence Ziegfeld, llega

¹⁹ José Esteban: *El Madrid de la República*, Madrid, Silex, 2000, p. 144.

²⁰ Françesc A. Martínez, Antonio Laguna, Inmaculada Rius, Enrique Bordería: "La cultura popular durante la Segunda República: una política de la cultura", *La cultura popular en la España Contemporánea*, J. Uría (ed.), pp. 153-185, 164-66.

²¹ Jacinto Benavente: *La melodía del jazzband*, comedia en un prólogo y tres actos, estrenada en el Teatro Fontalba de Madrid el 30 de octubre de 1931.

²² Jordi Pujol Baulenas: *Jazz en Barcelona, 1920-1965*, Barcelona, Almendra Music, 2005, p. 42.

a España al acabar la guerra, se aclimata en el teatro lírico y en las variedades, y se hace muy popular. Poco después, llega el charlestón. La vedette sevillana Reyes Castillo, *La Yankee*, que había cantando en París en el espectáculo de Josephine Baker, trajo a España el número del cinturón de plátanos bailando el charlestón. A partir de 1926, se multiplican las orquestas “negras” y se populariza el charlestón entre la juventud. Pero el charlestón también se bailaba en salones y jardines de grandes hoteles, y en los *thés dansant* de las 5, donde dos orquestas tocaban jazz y tangos respectivamente y se bailaba entre plato y plato²³. Además, el jazz invadió la publicidad ilustrada y radiada. Pronto se popularizan dos variantes del charlestón, el *black-bottom* y el *shimmy*.

Estas músicas se aclimataron en el teatro lírico, y poco importa que, una vez fagocitadas, fueran auténtico jazz o solo adulteraciones, que se conocieran incluso antes que el hot jazz. El teatro era espectáculo de masas, símbolo de confort y progreso, y en los años 20 se convierte en una práctica cultural que refleja las tensiones y contradicciones del momento. Fueron tiempos de inflación teatral, confusión y efervescencia, crisis y renovación. Pese a los abundantes testimonios que nos hablan de grave crisis, nunca el teatro en España ofreció mayor índice de actividad: obras, representaciones, estrenos, críticos, variedad de la oferta, promedio de cerca de 1000 representaciones por mes y de 225 estrenos por temporada teatral en Madrid (entre 1918 y 1926)²⁴. Todas las clases sociales iban al teatro. La crisis de público se debió tanto a la competencia del cine, más barato, como a la jerarquización social del teatro ante la gran cantidad de géneros y representaciones. Serge Salaün habla de “bulimia teatral” y añade que predominaba el teatro lírico, que representa en Madrid el 70% de la oferta, y la mayor parte del 30% restante pertenece al teatro cómico sin música, sobre todo comedias sentimentales²⁵.

El teatro lírico contemplaba gran cantidad de géneros: juguete cómico (bajo la influencia del vaudeville, se opone a la revista en el respeto a las tres unidades, y una trama de enredo amoroso), zarzuela grande (que vive una etapa de esplendor, con una variante que ensalza los valores rurales y castizos), sainete lírico (en crisis, aunque seguía teniendo su público), revis-

²³ J. M. García Martínez: *Del fox-trot al jazz flamenco* ... p. 40.

²⁴ María Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty: *La escena madrileña entre 1918 y 1926: Análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1990, p. 16.

²⁵ S. Salaün: “Espectáculos. Tradición, modernidad, industrialización, comercialización”, *Los felices años veinte*... p. 189.

ta moderna y género frívolo (más cosmopolitas)²⁶. Estos eran los géneros más taquilleros y las fronteras entre ellos no siempre están claras: como ha señalado Emilio Casares, desde principios de siglo en el teatro lírico español se observa una típica amalgama de tradiciones, viejas y nuevas, con música y sin ella²⁷. A destacar el éxito de la revista "moderna", mezcla de erotismo y vida moderna, mosaico de luz, color, riqueza coreográfica, erotismo, alegría y baile, en detrimento de la trama y el diálogo típicos de la revista española (influida por el sainete). Una de las claves de su éxito eran los números musicales, a diferencia de la revista parisina donde la música era un elemento más secundario. Y esto fue gracias a la maestría de compositores como Pérez Rosillo, Paco Alonso o Jacinto Guerrero. En lo dramático resaltar las imponentes escenografías y vestuario, estilo vodevilésco y alusiones al mundo carnavalesco. Álvaro Retana ha señalado que el ingenio disculpaba el atrevimiento y procacidad, en un momento en que el público estaba algo cansado de las variedades²⁸.

La aceptación social de esta propuesta causó cierto debate, entre partidarios y detractores que la acusaban de banalidad, esnobismo, carencia de sensibilidad y, "con sus danzas negras" responsable del "colapso del género lírico nacional"²⁹. Vilches y Dougherty señalan que los más críticos con la revista y los "bailes negros" eran aquellos sectores interesados en la revitalización de la zarzuela y el sainete, más castizos, ante la competencia de obras inspiradas en modelos extranjeros. El negrismo era un asunto de actualidad y también tema literario. *El negro que tenía el alma blanca* de Alberto Insúa (1922) refleja las tensiones entre los "bailes convulsivos" de la época y las formas de teatro tradicional. En ella, el poderoso empresario don Narciso Núñez, dueño de un teatro, se ve obligado a contratar al "negro" Peter Wald, pues si no llevara "atracciones" tendría que cerrar el teatro: "Si hace falta convertiré el Teatro del Sainete en un *musijol*, y no se verán aquí más que películas y *varietés*...", dice en el prólogo. Peter Wald era "el rey del *fox-trot*, emperador del *shimmy* y sumo pontífice del tango", incluso Nijinsky "le pedía lecciones" y, si a él le diera la gana, decía un cronista que podía "fundar un harén con las *girls* más blancas y más rubias". Del *fox-trot* se dice que era la "expresión caricaturesca de ese Madrid plagiarlo de París y de Viena

²⁶ Véase María Pilar Espín Templado: *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*, Instituto de Estudios Madrileños, Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, Madrid, 1995. Su análisis de géneros dramático-musicales y sus características específicas es muy aclaratorio.

²⁷ Emilio Casares: *Historia gráfica de la zarzuela. Músicas para ver*, Madrid, ICCMU, 1999, p. 165.

²⁸ Álvaro Retana: *Historia del arte frívolo*, Madrid, Tesoro, 1964, p. 242.

²⁹ "La zarzuela y la revista", *Nuevo Mundo*, 21-IX-1928. Citado en María Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty: *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, 1997, p. 31.

que va borrando el antiguo, sin gracia, sin belleza y sin rumbo”, y del *shimmy* que era una danza “de hipnotizados, de sonámbulos, o de autómatas dirigidos por dos pilas eléctricas” donde estaba “el alma” de la raza negra. Pese a cierto lenguaje racista, esta obra contribuyó a la creación de una “escenografía urbana nueva y fascinante”, retratando los ambientes en los que se movían los pollos madrileños³⁰. En realidad, era la hegemonía de lo cómico lo que suscitaba el debate. A pesar de ello, el público se decantaba por obras que combinaban música con una trama llena de chistes, promiscuidad sexual, trucos escénicos, sorpresas, mujeres medio desnudas y “bailes negros”.

Por otra parte, no podemos olvidar el papel del jazz como nexo de unión entre la cultura popular y la vanguardia. Algunos intelectuales mostraban su entusiasmo. Gómez de la Serna crea el jazzbandismo poético y proclama que el jazzband era mezcla libertaria, “nigricia”, rebeldía, “cosa negra”, mezcla de “lo selvático” y lo moderno, simpatía, barroquismo, desahogo de la vida moderna, “destructor de las piedras del alma”, rugido... en definitiva: “El jazzband es la música del presente, rocinante, laminante y corruscante. No es ser hombre de nuestro tiempo no comprender el *jazzband* con sus abismos del encanto y sus montañas rusas de voluptuosidad”³¹. Pese a tener adeptos entre la vanguardia (podríamos añadir la adhesión de Rodolfo Halffter o Luis Buñuel, por ejemplo), las *jazz-bands* eran atacadas con dureza. La acusación más leve era de esnobismo, o bien de ser un modo de catalizar emociones fuertes y salvajes por parte de una burguesía en decadencia³², otras veces fue acusado de inmoralidad.

Todas las connotaciones de los “ritmos negros” están presentes en el teatro musical, y no solo en la revista, pues las músicas jazzísticas aparecen en otros géneros como la zarzuela grande, la opereta, el sainete lírico y el juguete cómico, como veremos. En ellas el baile asume una importancia nueva. El tema de la emancipación femenina también está presente, y aunque a veces se propone una sátira del feminismo, a través de la crítica a los estereotipos de mujer moderna, asociados a costumbres de dudosa moralidad, no hay que olvidar que, gracias a la diversión y la fantasía, también se podía recrear una realidad social diferente, alternativa. Recordemos que de 1927 es *La mujer moderna y sus derechos*, de Carmen de Burgos. No menos interesante es la presencia de personajes como las Niñas Citroen o el Pollo

³⁰ José Carlos Mainer: *Años de vísperas. La vida de la cultura en España (1931-1939)*, Madrid, Espasa-Calpe, 2006, p. 50.

³¹ Ramón Gómez de la Serna: *Jazzbandismo*, <http://www.editorialalatre.com/articulo/55/jazzbandismo-ramon-gomez-de-la-serna> (consultado el 2 de octubre de 2009).

³² Christopher H. Cobb: *La cultura y el pueblo. España, 1930-1939*, Barcelona, Laia, 1980.

Charlestón, primeros ejemplos de alusión a la bisexualidad en el teatro³³. El culto al cuerpo femenino, el tema palpitante del feminismo, los personajes transgresores, los guiños a la actualidad sociopolítica y la celebración de las costumbres modernas componen un cuadro singular, de absoluta modernidad. En este sentido, el fox, el blues, el charlestón o el shimmy jugaron un importante papel, bien asociados a elementos de la vida moderna, bien al cambio en los roles sociales de la mujer.

Mosaico de personajes y situaciones dramáticas

En los libretos de los años 20 y treinta (particularmente el género frívolo), observamos la presencia de un elemento transgresor asociado a un componente festivo: se trata de una herencia del género chico del siglo XIX, en el que las connotaciones carnavalizadoras, la exageración y deformación son sustanciales³⁴. También apreciamos en alusiones a la actualidad política del momento, otra herencia del sainete lírico del siglo XIX, que había convertido al teatro en una especie de noticiero³⁵. En lo musical, está presente una interesante dialéctica entre la música angloamericana y la castiza: y es que, siguiendo la tradición decimonónica, la música era una sucesión de bailes de moda, lo que Barce denomina una especie de "suite de danzas"³⁶, no siempre justificados por la acción, entre ellos los foráneos (como la machicha, luego el danzón, el tango, el fox, el charlestón y el shimmy), que confirma el entusiasmo por el baile en los felices años 20.

Desde 1919, la zarzuela, la opereta y el género frívolo acogieron al fox, que se convierte en uno de los ritmos básicos de la revista, ya sea en su forma lenta o en su variante movida (*fox-trot*), figurando en casi todas las revistas de éxito, ocupando un lugar importante en su estructura, con frecuencia más de un número en la misma revista³⁷. Tal era su éxito, que en los estrenos estos números solían repetirse 2 o 3 veces. Junto a él, aunque menos numerosos, están el *one-step*, *two-step* y el "blues" (que no era otra cosa que un fox lento). También el charlestón se hizo muy popular en la opereta y el

³³ M. F. Vilches de Frutos y D. Dougherty: *La escena madrileña entre 1926 y 1931...* p. 138

³⁴ Alberto Romero Ferrer: *El género chico: introducción al estudio del teatro corto de fin de siglo (de su incidencia gaditana)*, Universidad de Cádiz, 1993, p. 37.

³⁵ Ramón Barce: "El sainete lírico (1880-1915)", *La música española en el siglo XIX*, Celsa Alonso y Emilio Casares (eds.), Universidad de Oviedo, 1995, 195-244.

³⁶ *Ibidem*, p. 225.

³⁷ Ramón Femenía Sánchez: *La revista. Apuntes sobre la historia del género frívolo*, Madrid, edición del autor, 1997.

género frívolo, indisolublemente asociado a la sátira, mostrando distintos vicios de la sociedad española³⁸. El *black-bottom* y el *shimmy* aparecen de forma más limitada, en tanto derivados del charlestón.

Colorido visual y celebración del baile

Aproximadamente en un tercio de las obras estudiadas, las músicas jazzísticas están destinadas a imprimir colorido visual, con o sin texto, a través de números casi siempre bailados. Por esa razón, en ocasiones los fox-trot aluden al mundo del cabaret, en ambientaciones realistas y junto a una celebración del baile, es decir, del cuerpo. Es el caso del fox (*Noche de cabaret*) de *Las castigadoras*, historieta picaresca de Francisco Alonso (1927) con libro de Francisco Lozano y Joaquín Mariño. La obra se desarrolla en Villafogosa, pueblo imaginario donde la mujer del alcalde (Angelita) preside a un grupo de “castigadoras”. Angelita es la antítesis de su marido, retórico, afectado y pesado, “de los del Antiguo Régimen”. La trama recurre al tópico del impostor que se aprovecha de su falsa identidad para hacer el amor a diestro y siniestro, una concatenación de situaciones absurdas de enredo e insinuaciones sexuales. Dentro de la trama se celebra una función benéfica que es la disculpa para incluir varios números musicales. Uno de ellos está protagonizado por las taquimecas, mujeres modernas que presumen de falda corta, de pelo corto, admiración de los “chicos cañón”, pero que, paradójicamente, no cantan un fox sino un “chotis”. Es una curiosa confraternización de tradición y costumbres modernas, pues el texto del chotis dice: “Quiero que mi novio sea portero/de un equipo de fútbol/y si es boxeador/grogui ha de quedar/ al lograr mi amor”. En cuanto al fox, no tiene relación alguna con la trama, se trata de una especie de visión que interrumpe la acción dramática, una demostración de un nuevo aparato de telefonía sin cordel, con altavoces, desde donde se escuchan ondas tercianas. El fox se baila (y canta) a cargo de una tiple, barítono, vicetiples y un bailarín: “Al ruido alegre del jazz-band/ es delicioso así bailar/ hoy todo el mundo está contento/ con tan continuo movimiento, y aquel que quiera triunfar/ se tiene que agitar”. El texto continúa hablando de amor, sueño, locuras, y champagne. Y más adelante se alude a la importancia de las nuevas costumbres modernas de las mujeres: “Para las penas olvidar/ un cigarrillo has de fumar/ pues en el humo los pesares/ envueltos van en espirales./ Y es que al fumar la mujer/ no piensa en su querer”.

³⁸ M. F. Vilches y D. Dougherty: *La escena madrileña entre 1926 y 1931...* p. 132.

Otro ejemplo antológico es el Fox-trot *A París me voy*, nº 13 de la opereta en dos actos *Katiuska*, de Pablo Sorozábal, de 1931: un número de carácter picaresco y ornamental en medio de la tragedia del éxodo de los nobles rusos, que celebra la diversión del cabaret parisino de una forma que Javier Suárez Pajares ha definido como equivalente a los "detalles naturalistas" de *La verbena de la Paloma*³⁹. En 1932, Francisco Alonso estrena *¿Qué pasa en Cádiz?*, una historieta cómico-vodevilesca en 3 actos, que incluía un fox-trot titulado "Las estrellas de cine", también como nota de realismo visual y de color.

El recuerdo del cabaret, concretamente del Moulin Rouge, reaparece en la fantasía cómico-lírica en 2 actos *Mujeres de fuego*, de 1935, música de Francisco Alonso y libro de Emilio González del Castillo y José Muñoz Román, en el número titulado *Perlas de Ceilán*: es un fox-trot interpretado por una orquesta a modo de recuerdo, totalmente desvinculado de la acción (que se desarrolla en una cárcel de Córcega), de un amorío del pasado entre el director de la cárcel y Ninon, una vedette que trabajaba en el Moulin Rouge. Esto da pie a un número muy vistoso, tras un oscuro: en un puerto de la Isla de Ceilán, de noche, pescadores y pescadoras de perlas cantan, luego el telón se abre y se ve el fondo del mar, con unas grandes conchas color rosa que se abren, y dentro de ellas se ve a las mujeres-perlas.

Como en el caso del fox-trot, el charlestón, el *black-bottom* y el *shimmy* aparecen en cuadros donde lo que interesa es proporcionar colorido visual, unido a la celebración del baile. Es el caso, por ejemplo, del charlestón del sainete andaluz en 2 actos *La mejor del puerto*, de Francisco Alonso (1928), original de Luis Fernández de Sevilla y Anselmo C. Carreño. La acción tiene lugar en Sevilla, la protagonista es Amparo, que guarda luto por un novio asesinado, a la que pretenden Fernando y un indiano rico que llega de Nueva York. En esta historia triangular, que incluye un ardid del honesto Fernando para hacer que Amparo deje de llorar a su antiguo novio, el charlestón no tiene otra pretensión que la de proporcionar colorido visual y cierta nota cómica: una obra sin procacidad pero que no renuncia al hechizo del charlestón.

Distinto es el caso del charlestón del sombrero de *Las cariñosas*, historieta de 1928, con música de Alonso y Belda, y libro de Lozano y Arroyo. 7 cuadros espectaculares que combinan motivos castizos y modernos y que, en realidad, son visiones que tienen algunos personajes utilizando un nuevo invento, el prismatoscopio: paisajes fantásticos, pero también visiones y viven-

³⁹ Javier Suárez Pajares: "Katiuska", *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*, vol. II, Madrid, ICCMU, 2003, pp. 91-92.

cias eróticas. La importancia de lo visual es excepcional, bajo la influencia del cine. Incluye un baile de turistas con raquetas de tenis que persiguen a un pollo, indios norteamericanos, pompas de jabón, además del charlestón de los sombreros y apoteosis final. El charlestón de los sombreros representa la fiesta del sombrero en el Palacio del Ruido, con una decoración fantástica. El fondo del escenario es un gran sombrero de paja, en cuya copa está sentado un bailarín caracterizado de negro, con la cara embetunada. Aparece primero el grupo de las del sombrero de copa (ocho mujeres), su cintura es un gran cuello de pajarita con corbata de lazo negro. Luego salen las del sombrero flexible de paja. Siempre en grupos de ocho, caracterizadas según distintos modelos de sombrero. Finalmente aparecen las 3 primeras tiples, representando el sombrero cordobés, el flexible de fieltro y el de copa. Y hay un desenfrenado baile, a ritmo de charlestón, a cargo de una bailarina que termina con todas lanzando los sombreros al aire.

En otras ocasiones, es frecuente que la celebración de baile del charlestón vaya unida a elementos transgresores, y también es corriente que haya hombres bailando con las vicetiples. Es el caso del charlestón bailado por un hombre y las coristas en la humorada en 1 acto *Las mujeres de Lacuesta*, de Jacinto Guerrero, de 1926, libreto de Antonio Paso Hijo y de Francisco G. Loygorri. La obra narra las aventuras amorosas de Teobaldo Lacuesta, mujeriego empedernido, que intenta casarse con la robusta hija del señor Elvino Aguado, tabernero, para conseguir la dote de la novia y continuar su vida de juerguista: el nombre de la chica, Leona. El matrimonio se va de viaje a un lujoso hotel de Venecia en la época de los carnavales, lo que genera un enredo de situaciones equívocas y de confusión de identidades, ya que Currito, el antiguo pretendiente, quiere aguarle la fiesta a Lacuesta. De gran éxito de público y crítica, el número más elogiado fue el Charlestón bailado por Luis Bori, que en su estreno tuvo que repetirse 3 veces.

Otro caso interesante es el charlestón de *El espejo de las doncellas*, de Manuel Penella y Francisco de Torres, de 1926. Se trata de un pasatiempo fantástico cómico-lírico en 1 acto, libro de Antonio Paso Díaz y Enrique Paso, de argumento rocambolesco que nos habla de lo difícil que es encontrar doncellas, incluso en La India. En la obra destacó el número citado, presentado como “black-bottom” que la noche del estreno se repitió 2 veces, interpretado por el conocido bailarín Bori y las vicetiples disfrazadas de “pollos-fruta”.

Cabe recordar también la historieta cómico vodevilesca en 2 actos *Las pavas*, de Pérez Rosillo, original de Joaquín Vela y Enrique Sierra, estrenada con éxito en mayo de 1931, donde se incluyen el charlestón de Galvestón y un charlestón bailado por dos hombres, Teodomiro y don Pantaleón, no mujeres. En el primer caso, las vicetiples cantan y bailan vistiendo capri-

chosos y ligeros *maillots* de playa y pamelas, y sobre el pecho bandas con el nombre de una ciudad o estado de Norteamérica, *Galvestón*. La acción se desarrolla en Villardorosa de la Sultana, pueblo imaginario de la costa andaluza. Las mujeres se sienten acosadas por sus maridos (de ellas y de otras también) y novios, que no las dejan en paz, que solo quieren sexo. Además del charlestón, la obra incluía java, schottish, pasodoble, blues y one-step, presentando como broche final una "fantasía neoyorkina", que comentaremos más adelante.

El charlestón también está ligado al frenesí del baile. Un buen ejemplo es el "Charlestón del pingüino" de *Las castigadoras*, ya mencionada. En el libreto se señalan algunas indicaciones de los autores a los directores de escena, exigiendo una "visualidad extraordinaria". Se trata de un número cómico, en el que el pingüino habla en un inglés españolizado. Y el estribillo del charlestón decía así: "Baila Jacobo muy fino, el charles del Pingüino, depri-sa Jacobo que se desinfla el globo, aviva pelmazo, que al verte me arrobo. Jacobo, no esas tumbón, y baila hasta la descoyuntación". Antes del final del número, tres personajes (varones) suben al escenario y bailan desenfrenadamente el charlestón, terminando con gran griterío, arrojando las chicas al público profusión de globos de varios colores.

Otras veces a la celebración de pura visualidad y baile, se añaden matices eróticos, como ocurre con el "black-bottom del plátano", de la comedieta lírica en dos actos *Las alondras*, de Jacinto Guerrero, libreto de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw, de 1927. El *black-bottom* (así como un *one-step*) fue bailado por La yankee, según reza en el libreto. La acción se desarrollaba en el barrio latino de París, el Café Bar de la Juventud, con alusiones a la actualidad política. Un parroquiano, un provinciano de Normandía, pide en el bar al camarero un vermouth y este le pregunta "¿Mus-solini o Lenin?" Y responde el otro: "la nacionalidad me es indiferente". "Entonces Cristóbal Colón", responde Honorato el camarero. En París se encuentra Octavio, estudiante que en realidad es un príncipe de un país oriental imaginario, acompañado de su mayordomo, otro estudiante camuflado. Enamorado de la bohemia parisina y de Mimí, cajera del bar y también costurera (como la de *La Bohème*). El militar bávaro Kuno Kobbus, organizador de las tropas del gran Khan de Koralía, viene a buscar al heredero del trono para llevárselo. Esta es la trama que va hilvanando, entre otros números musicales, un one-step, dos fox-trot y un tango "infernál", cantado y bailado.

Esta obra se interpretó muchas veces al alimón con *El sobre verde*, sainete arrevistado en dos actos, también de Jacinto Guerrero, donde se bailaba otro charlestón. El protagonista, un golfo de nombre Nicanor, está haciendo cola en la fría noche, para vender a la mañana siguiente su puesto para

ver el sorteo de la lotería. Nicanor alude a lo mal que va España debido a que las mujeres han tomado la delantera a los hombres, están en las oficinas, comercios, metro, ayuntamiento, “así de masculinizadas”. Más tarde, mientras duermen aparece la Diosa Fortuna, que despierta a Nicanor y le interroga; él reconoce que no trabaja, es un vago, no tiene ni para comer y juega. “Es que soy español. Y España y yo somos así, señora. Todo lo tomamos a juego. Hasta la miseria.” Fortuna le invita a pasar a su palacio y ordena al “Gordo” que cuando oiga el número de Nicanor salga rápidamente, cuando empiece el sorteo. Nicanor gana el premio. Así arranca una obra con personajes sainetescos, como Filomena, la patrona de Nicanor (a la que no paga), Faroles (un borrachín), y Chelo, joven moderna con pelo corto, que canta unos “couplets”: “Soy la *garson*, con, con, con el pelo cortao; soy la *garson*, con el pelo ondula. Soy una niña bien, soy una mujer *chic*, y parece mi cara talmente de *biscuit*. Tobillera, tobillera, ya te has hecho rodillera; pero al paso que vas de fijo acabarás, siendo musliera”. Suponemos que se refiere a la falda. También hay ambientes sainetescos, como un patio de vecindad, un merendero a la ribera del Manzanares, pero en el acto segundo la acción se traslada a Nueva York. Nicanor, a pesar de sus buenos proyectos, fundar una casa-albergue para desgraciados, obreros ancianos y sinfortunados, primero quiere conocer mundo, y acabará dilapidando el dinero, acompañado de Simeón, el hijo de Filomena, convertido en secretario. Conocen a dos chicas “modernas” que les acompañan en sus juergas. Nicanor, arrepentido, echa las culpas a Fortuna y entonces se le aparece Trabajo (a quien no conoce, claro), que le ofrece solución. En la apoteosis final se presenta una alegoría de las exposiciones de Barcelona y Sevilla con connotaciones nacionalistas un tanto extemporáneas. No podía faltar en la obra un charlestón, una escena de baile en una situación festiva.

En ocasiones, el fox-trot o el one-step se sitúan en la apoteosis final de la obra. Es el caso de *Por si las moscas*, historieta vodevilesca en 2 actos de Francisco Alonso de 1929, libro de Joaquín Vela y José L. Campúa. *Por si las moscas* es una sociedad de seguros cuyo director se llama Deseado Riesgo. Se hacían seguros de todas clases: “piernas de bailarinas, dedos de concertistas, pies de los ases del football, (...) toreros, accidentes ferroviarios, tocadores de guitarra (...). ¡No hay nada que no pueda asegurarse! ¡Hasta se puede asegurar que pagamos!”. La obra incluye dos bailes (blues de los botones y blues de los perritos) cuya razón de ser está en proporcionar colorido visual, con ciertas dosis de nostalgia del mundo circense. Pero el número más espectacular es la apoteosis final, que consiste en un *Jazzband a ritmo de fox*. En el libreto, lleno de enredos y situaciones inverosímiles (incluyendo un viaje en globo), hay gramolas que combinan sonido e imagen, recuerdos de estrellas de cine, y final feliz: y es que el simpático farsante Cordero

(un buscavidas muerto de hambre) consigue un trabajo en un lujoso hotel, en calidad de director de *jazzband*. Cordero muestra sus dudas a lo que Magallanes, *máître* del hotel, le responde: "Con un poco de oído y nociones de batería de cocina, es bastante", a modo de introducción del número final bailado, en el que intervienen xilofonistas, aseguradas, botones, polli-tos, bañistas, clowns, perritos amaestrados, planchadoras y charlots.

Otro caso de apoteosis final es el "Fox-trot de las claquetas" de *Me acuesto a las ocho*, historieta vodevilesca en 2 actos de Francisco Alonso, libro de Joaquín Vela y José L. Campúa, de 1929, protagonizada por la Yankee en su estreno, interpretando varios papeles, junto a Perlita Greco. La acción del primer cuadro tiene lugar en Madrid y la de los restantes en Ville-jolie-sur-mer, playa imaginaria de la costa vasco-francesa. Se trata de una obra coral donde hay modelos de una casa de moda, jugadoras de golf (que bailan un *one-step*), pijamas de playa (que bailan y cantan un *fox* de texto insinuante y descarado), jockeys (que bailan un *two-step*, un número pensado para imprimir colorido visual), y armónicas (que bailan un charlestón). En el "Fox-trot de las claquetas" intervinieron todas las primeras figuras de la compañía. Tuvo enorme éxito: desnudeces aparte, la música tuvo muy buenas críticas.

Aproximadamente una cuarta parte de los charlestones estudiados constituyen la apoteosis final de las obras. Uno de los más famosos fue el charlestón bailado por hombre y coristas, en la humorada en un acto de Pérez Rosillo, *Lo que cuestan las mujeres*, sátira de las costumbres modernas, de 1926. La acción se desarrolla en una agencia matrimonial a la que acuden hombres y mujeres en busca de pareja, tres de los cuales acaban formando un trío, que nos habla de las costumbres relajadas de los años de entreguerras. Otro caso es el del charlestón "Bailar hasta morir" de *Noche loca*, una humorada en 2 actos, con música de Francisco Alonso, y libro de Joaquín Vela y José L. Campúa, de 1927. Se anunció como "revista moderna, al estilo francés, sin una continuada hilazón de asunto". Se estrenó con algunos cuadros coreográficos que se añadieron al objeto de presentar al público diversas atracciones internacionales: "Por tratarse de una revista moderna (...) en fechas sucesivas se añadirán a *Noche loca* nuevos cuadros hablados y musicales que, naturalmente, no figuran en el presente ejemplar", decía el libreto impreso. La obra presenta una gran variedad de cuadros inconexos, pues no hay en realidad argumento: un harén de un príncipe árabe (príncipe recostado, indolente, fumando opio y rodeado de odaliscas), playa portuguesa (con una joven en atrevido bañador), terraza de un café (donde se canta un tango), un cuento de Bocaccio, una alegoría sobre la mujer "toda corazón" (con un gran corazón sangrante en el escenario), alegoría de la joven mecanógrafa, acuarela española de pandereta y pasodoble (se canta un bolero y un

pasodoble), un mantón de Manila (en el barrio de Chamberí), y como apoteosis una parodia de la típica orquesta de cabaret que acaba en baile moderno, que no es otro que un charlestón.

Este último cuadro, “Bailar hasta morir”, es una fantasía humorística sobre el baile moderno. Una voz del público pide música, a lo que el jefe responde “vaya, ya nos estropearon el pasodoble. En fin, paciencia, la vida es un continuo contratiempo”. Y uno de la orquesta pregunta: “¿Charlestón, maestro?”. Puesto que el público quiere bailar, mientras el jefe de la orquesta se queja (“¡qué perra vida!”), la orquesta del escenario ataca el charlestón. El libreto señalaba que el director de la orquesta debía hacer un trabajo mímico de gran comicidad, imitando a los directores de las orquestas de “jaz” extranjeras “que tan pronto tocan el violín, como dirigen con el arco, o cogen una bocina, soltando unos cuantos camelos ingleses; o bailan, llevando el ritmo grotescamente y jalean a los bailarines con grandes voces”. Al compás de la música desfilan parejas que bailan mientras la música “va in *crescendo* cada vez más y el baile toma caracteres de verdadera locura”. El libreto añadía que “los profesores de la orquesta canten, bailen, toquen y jaleen con alguna algarabía y que algunas de las bailarinas caigan cómicamente desmayadas y vencidas por el cansancio”.

A destacar también el cuadro 9, “Las mujeres del corazón”, protagonizado por Chucho y Goro. Chucho es una niña bien “ultramodernísima”, que viste traje de calle con falda muy corta, chaqueta de goma o cuero con trabilla, cinturón como los que usan los automovilistas, y casquete con anteojeras. Goro es un pollo a la moda, que viste mono de automovilista, de seda o raso y de color rosa o naranja, que más parece una vicetiple de revista que un *sportman*, se cubre con casquete y anteojeras. Vemos, pues, una alusión a la bisexualidad, si bien en este caso no unida a un baile “negro” o frenético sino que las coristas cantan un vals que se convierte en marcha, en clave parodia.

Género, cuerpo y sexo

En un importante número de obras, aproximadamente un 20% de los libretos estudiados, el fox-trot pone música a versos que aluden al derecho de las mujeres a la libertad, la educación, a la igualdad entre sexos, e incluso a la afirmación del poder de la mujer sobre el hombre (en clave sexual), o cuando menos el derecho a disfrutar por igual del sexo. Se trata de unas incipientes reivindicaciones “feministas”. En este marco, las vicetiples a veces van disfrazadas de personajes masculinos (jockeys, grumetes, soldados, camareros, botones de hotel, ladronzuelos, etc), o bien representan papeles transgresores (piratas, raterillos, prostitutas, muñecos grotescos, mujeres mecánicas para el disfrute sexual, etc).

Un precedente interesante es el antológico "fox de las dormilonas" de *Las corsarias*, humorada cómico-lírica en un acto de Francisco Alonso de 1919, libreto de Enrique Paradas y Joaquín Jiménez. *Las corsarias* presentaba una visión caricaturesca del incipiente feminismo, mezclado con situaciones fantásticas, guiños a la actualidad política, así como cierta denuncia de la doble moral de la iglesia. Las corsarias son unas piratas miembros de un sindicato feminista, que se dedican a cazar hombres. La acción reúne a tres presos cazados, un fraile, un sacristán y un torero. Casi toda la música se concentra en el último cuadro, momento en que tiene lugar la fiesta en la que las corsarias se sortean a Fray Canuto, que en realidad no es un fraile sino un hombre casado con varios hijos. Aquí se incluye el foxtrot bailable de las dormilonas, cantando por tiple y 4 vicitiples. El texto, aparentemente, no es transgresor, salvo por el hecho de que cuando las dormilonas cuentan que sueñan con su novio, no es tanto el amor conyugal por lo que suspiran, sino por el calor abrasador del lecho.

Es probable que uno de los fox más elocuentes en este sentido sea el dúo coreado en tiempo de fox de *Las Leandras*, pasatiempo cómico-lírico en 2 actos, con música de Francisco Alonso, libreto de Emilio González del Castillo y José Muñoz Román, de 1931. El ficticio colegio donde está Concha (en realidad, una vedette) se anunciaba en la prensa como "Colegio de educación moderna para la mujer, enseñanza superiorísima". Concha necesita hacer creer a un tío suyo que está estudiando en un colegio madrileño de señoritas, que no existe, para poder cobrar un premio. El texto del fox coreado por Aurora, hija del apuntador del teatro, Leandro (novio de Concha) y las falsas colegialas decía: "Las mujeres hasta aquí/no gobernaron la nación/ y por eso os veis así/ por falta de administración". A lo que Leandro responde: "Si en el cambio nacional/ interviniese la mujer/el problema, que es mundial/ conseguiría resolver./ La peseta descendió/ ¿cómo se podrá arreglar?". Aurora responde: "Pues si soy ministra yo/ tal vez la pueda levantar". Y concluyen ambos: "Estudiar debe la mujer, amor/ porque el hombre es pícaro/ y es sátiro, polígamo/ pérfido y cínico." Así, la nota reivindicativa parece que, al final, se suaviza o diluye.

Si en la opereta en un acto *La rubia del Far West* (música de Pérez Rosillo y libro de Federico Romero y Luis Germán, 1922) se reivindica el derecho de la mujer a compartir hábitos sociales con el hombre, aunque en clave cómica y casi ingenua, y en uno de los números musicales se caracteriza a la mujer como "cazadora de hombres" ("Fox de las mariposas"), en la zarzuela en 3 actos *Los gavilanes* (Jacinto Guerrero, 1923), el fox se vincula a una situación trágica para las jóvenes Nita y Emma, en la que se reivindica el derecho de la mujer a amar libremente al hombre que quiera. Es el famoso "Fox-trot de las lloronas", en que se canta: "No hay por qué gemir, no hay por qué llorar, libre es la mujer, al que quiera debe amar", en respuesta

a la pretensión de su despótico padre de tomar él la decisión de con quién habían de casarse las niñas. El número fue criticado en algunos periódicos por anacrónico, al presentar un fox cantado por unos aldeanos de la Provenza del siglo XIX. Quizá el anacronismo se deba, precisamente, a la necesidad de caracterizar musicalmente la reivindicación de las chicas.

La nota cómica es más evidente en *La rubia del Far West*, como adelantamos. Al igual que *La reina de las praderas* (opereta en 3 actos de Jacinto Guerrero, de 1922) también se desarrolla en el lejano oeste americano. Varios parroquianos de un bar pretenden a Mary Star (heroína de la historia), cuyo padre (el tabernero Douglas) organiza unas pruebas que los pretendientes deben superar. La frase del tabernero es lapidaria: “Al cumplir los veinte años, quiero que Mary, educada por mí para la lucha con el hombre, busque marido (...) Mary es una amazona, tira las armas, juega al polo (...) juego de seres fuertes, de atletas, de magnates”. El mismo Douglas afirma que “a los veinte años, una mujer debe fumar como un contra maestre”. Poco después, tras la presentación del fanfarrón John Back, cowboy acompañado de sus secuaces, Mary Star y seis muchachas, con pamelas y unos cazamariposas, cantan a ritmo de fox: Mary: “Rubia, rubia del Far West/ cazar marido/ ¡qué difícil es!/ que sea amable, seguramente/ cariñoso y complaciente/ con su mujer”. Muchachas: “Rubia. Rubia del Far West/ las mariposas mueren en tu red/ pero a los hombres decir no puedes/ que cayeron en tus redes, alguna vez.”

Sin duda uno de los fox de mayor carga erótica es el “Fox-trot de la receta”, de *Las lloronas*, historieta vodevilesca en 2 actos de Francisco Alonso, libro de Joaquín Vela y José L. Campúa, de 1928, obra que introduce aún otro fox-trot (“Fox de las ratas de hotel”, bailado en el prólogo) y un one-step protagonizado por “las cocteleras”, que celebra el placer de beber. Trama de enredo (típica del juguete), cuadros de revista y erotismo garantizaron el éxito. La acción tiene lugar en un balneario especializado en curar a personas hipocondríacas (las lloronas), cuya directora es Agripina. La medicina que allí se aplica es música y amor libre, “a la moderna”. El doctor del balneario y las enfermeras (que se quejan de “desazón”) protagonizan el fox, en el que el médico les receta morfina y cocaína, mientras ellas contestan con alusiones picarescas. Dice el médico: “Con extracto de tebaico, cinco gramos de morfina, otros tres de cocaína y un poquito de alcanfort; por las tardes una toma, y por las noches tomas dos, y no olvides al usarlo agitarlo con calor”; a lo que ellas responden: “Yo no tomo la morfina, ni tebaico ni alcanfort, solo quiero que tus ojos me chamusquen con amor (...) ay doctor, auscúlteme usted que tengo aquí un dolor intercostal”. El doctor las reconoce a todas. Más tarde, a solicitud de Sarita, una “niña bien” enamorada del doctor al que intenta seducir, él le dice que pondrá en práctica su nuevo método: “El flert, el sport, el amor a la moderna. Es una receta infa-

libre para las niñas citroen", y ambos cantan a ritmo de fox: El doctor dice: "Las mujeres han vencido/ ya de su rival/ y por fin han conseguido/ser al hombre igual. Visten pantalón, saben conducir, y llevan el pelo puesto a lo garçon". Y Sara responde: "Nueva York nos educó". El diálogo continúa y el médico dice: "El amor está al revés". Y Sara: "La mujer ha de hacer el amor en inglés. Una niña bien que viva a todo tren, bebe güisqui y ron lo mismo que un varón; fuman Aristón con insaciable afán, y se dan al charleston al compás del jaz-ban".

El poder de la mujer sobre el hombre también está presente en el "One-step del golf" de *Me acuesto a las ocho*, ya mencionada, donde la Yankee y las vicetiples cantaban: "En el juego yo prefiero/ como en el amor siempre dominar/ y si a un hombre le hago *bogui*/a mi juego, al fin, ha de sucumbir. (...) dale al palo, dale fuerte, que voy a lanzar un *draive* brutal". Este número se cantaba en la terraza de un hotel-casino, cuando las "niñas pera" que juegan al golf llegan al hotel a tomar el "*aperitif dansán*".

Otras obras aluden, a ritmo de fox, a la moda y al comportamiento (¿"dudoso" o moderno?) de muchas mujeres, que por tener unas pieles e ir a la moda no dudan en dejarse seducir: ¿moralmente dudoso o simplemente carente de prejuicios sexuales? *El gallo*, vodevil en dos actos de Francisco Alonso (1930) con libro de Francisco Lozano y Enrique Arroyo, es una obra coral con personajes muy variados. El famoso "Fox de las pieles" tiene lugar en el primer acto, segundo cuadro. El primer cuadro se desarrolla en un establecimiento "ultramodernista" de perfumería, peletería y corsetería en una población francesa, regentado por Nadia, que vive con Teodolino aunque no están casados, si bien todos creen que son marido y mujer. La esposa del Coronel Napoleón (un carcamal), la coronela, ha encargado un corsé sexy para la risa de todos. Genoveno y Pipiñata son soldados que hacen los recados de la coronela, y Diana la novia del último. El Coronel es un mujeriego que intenta seducir a Nadia, pero Nadia mira con buenos ojos al teniente Armando, que a su vez llega con su querida, Amelia, una mujer casada que se ha "escapado" en secreto. Entre estos personajes se desarrolla un enredo de amoríos, adulterios, celos y engaños realmente complicado. En el fox de las pieles, tras apagarse las luces de la tienda salen las vicetiples (pieles) cantando un fox que dice: "Son las pieles elegancia y *chic*/ de las féminas tentación/ y a los hombres por lo caras/les producen desazón. Hay mujer que por un *petit gris*/ da el corazón/ y daría muchas cosas más/ por un visón". Pieles voluptuosas, sugestivas, "cual brazos de un amante", de roce inquietante, "que el alma excitan de la mujer".

Distinto matiz tiene el fox-trot de las escocesas de *Las de Villadiego*, pasatiempo cómico-lírico en 2 actos de Francisco Alonso, libreto de Emilio González del Castillo y José Muñoz Román, estrenada en mayo de 1933. El "Fox-trot de las escocesas" es un número bailado que alude a la modernidad de

las británicas, pero no en el sentido licencioso, sino en el sentido de ser unas mujeres educadas y universitarias. El libreto es de gran actualidad, pues en diciembre de 1931, tras acaloradas discusiones, se había aprobado el sufragio universal femenino en España: discusiones que involucraron incluso a las diputadas Victoria Kent y Clara Campoamor, que no estaban de acuerdo en la oportunidad del momento. En el pueblo de Villadiego hay una alcaldesa, concejales, y alguacila. Por desavenencias políticas entre hombres y mujeres, en relación al voto femenino, las mujeres se han quedado en Villadiego y los hombres se han ido al pueblo vecino de Valdeperales, las mujeres de éste a Villadiego. Han separado hasta los animales del corral, machos y hembras. Todos quieren demostrar quién resiste más. Las mujeres tenemos derecho al voto y, si nos lo niegan, podemos pasar sin hombres, afirma la alguacila. Reme la alcaldesa, proclive a la promiscuidad sexual, es la más dura, pues las otras mujeres ya están hartas de la sequía sexual. En el pleno, Reme, para alentarlas, les dice que ha interceptado una carta en la que sus hombres piden a un amigo diputado comunista que les mande unas prostitutas de Madrid, “para aliviarse”, finalizando con un “¡Abajo los hombres!”. Aparece un pastor que quiere presentar queja contra la alcaldesa: está harto porque Prudencia, la tonta del pueblo a la que nadie miraba, que hace de correo y es su novia, tiene que soportar los agobios de los hombres que ahora se pegan por ella.

Así comienza la acción, mujeres que persiguen hombres, y viceversa, hombres haciendo las tareas domésticas. En medio de esto, cuadros que no tienen que ver con la acción (como un fado coreado), o alusiones a la actualidad política; como cuando el pastor comenta sobre el diputado: “Razón tenía en decir que votásemos al comunista aquél que nos ofrecía: la tierra de todos, la jorná de hora y cuarto, las uniones libres y la mujer del prójimo”; o como cuando Geno, el guardia municipal, quiere ver el cardenal que a Prudencia le ha dejado un bruto al asediarla, a lo que Prudencia (la tonta o no tan tonta) responde: “Na de cardenales que tú eres la autoridá y las autoridades tién que ser laicas”. El enredo se produce cuando llegan al pueblo Miss Fanny y Sir Play (director de la Sociedad de Historia Natural de Edimburgo), escoceses, acompañados de Fifi (muchacha española que viene de estudiar medicina en la Facultad de Edimburgo): ellas guapísimas y él entrando en años, con aspecto de sabio. Vienen en viaje de estudios con un grupo de alumnas destacadas, a estudiar la Cueva de Cerroblanco. Los pueblerinos piensan que son las putas de Madrid, y deciden repartírselas. Cuando llega el autocar, de donde bajan las escocesas, éstas bailan un Fox-trot. Las situaciones picarescas y los enredos se suceden, los hombres acaban a mamporros por ver quién se queda con Fifi. Así las cosas, aparece el novio de Fifi, un terrateniente andaluz desposeído de tierras, que se ve obligado a traba-

jar par vivir, "una deshonra". Las mujeres están al tanto de todo, deciden vengarse y acaban a garrotazo limpio. Todo se descubre y las escocesas se van, pues han elegido a Miss Fifi la madrina del regimiento de granaderos de Edimburgo: el último número es un desfile de "granaderas".

Otro número emblemático en este sentido es el Fox-trot de Pepa y Cayetano, del sainete en 3 actos *Me llaman la presumida*, de Francisco Alonso (1935), libro de Francisco Ramos de Castro y Anselmo C. Carreño: un sainete de ambiente madrileño (ubicado en tiempo del estreno) que narra las peripecias de una modista presumida (Gracia) que no se da cuenta del amor sincero de un obrero, ante los coqueteos de un pollo castigador, Cayetano. Es un desfile de personajes populares de la época y final feliz, con doble boda por amor. La música es una colección de bailes: pasacalles, habaneras, schottis, mazurca y dos fox-trot. El fox-trot de Pepa y Cayetano es un dúo cómico que habla de las nuevas costumbres de las mujeres modernas y libres, y que alude a las orquestas negras y al baile hasta morir de agotamiento. Lola y Pepa son dos mozas del barrio que afirman sin ambages que la mujer joven no tiene que casarse en lo mejor de la vida, que hay que divertirse: "Se tiene novio, pa que no digan, pero sin tomarlo en serio (...). La vida es frivolidad y regocijo", afirma Lola. Pepa, la hija de la verdulera, declara que las mujeres modernas no se casan. En el acto II, Cayetano coquetea con Pepa, la piropea y le vuelve a preguntar que por qué no se casa. Pepa le replica que ya se lo tiene dicho, ella es una mujer... moderna. Y Cayetano responde: "Y yo soy un pollo *rás*, abonao al cabaret y más moderno que tú". Ahí da comienzo el fox-trot, en el que cantan ambos. Ella dice: "Yo soy una mujer/ que no se quié casar/ que tiene que vivir y disfrutar./ En cosas del querer/ no cabe tropezar/ yo soy una mujer/ que no se quié casar". Sigue tras él: "La mujer moderna tiene que vivir. En el *cabaré* la gente se disloca, y los pollos *rás* se bailan la carioca". Cayetano: "Y con la orquesta negra se arma la balumba" (...). Y *tos* los chicos bien, hoy beben *whisly yá, permoses y cuantróses*, y Mari Brisard". Y Pepa responde: "La mujer no se priva de nada". Y los dos: "Hasta diñarla hay que bailar, Ja".

Sin embargo, después de todo, la moraleja es que lo mejor es casarse: así, en el último acto, Pepa y Cayetano se reconcilian, y Pepa dice que se casa "aunque fuera por lo laico", que ha cambiado de opinión al ver lo ocurrido a su amiga Lola. En cuanto al "fox de los gases asfixiantes", se trata de un dúo cómico sin contenido sexual y cuya nota de modernidad tiene que ver con la simulación de un ataque de armas químicas (de ahí las máscaras anti-gas), quizá en alusión al amenazante militarismo que se extendía por Europa desde la Alemania nazi. En medio del ensayo, Pepe y Gracia rompen relaciones, pues ella quiere a Paco, y mientras Paco está en una camilla interpretando el papel de "atacao", se declaran su amor.

Solo de forma ocasional el charlestón tiene un matiz de reivindicación feminista. Un caso interesante es el del “Charlestón de las rubias” de *El ceñidor de Diana*, extravío mitológico de 1929, con música de Francisco Alonso, libro de Antonio Paso y González del Toro, en cuyo estreno intervino la Orquesta Demon’s Jazz. En el prólogo, Júpiter se lamenta de que se han acabado las bacanales. Habla con Marte, Venus y Diana. Marte persigue a Diana, entran ninfas y sátiros que bailan, y en el lance Diana pierde el ceñidor de su túnica. Júpiter la expulsa del Olimpo y la envía a la Tierra a recuperar el ceñidor. El ceñidor tiene la facultad de volver irresistible al que se lo pone. Diana va a la tierra y es testigo de una sucesión de situaciones picarescas, en una obra coral con multitud de cuadros y personajes, en la que se habla de los nuevos bailes, el charlestón y el “chimi”, el tango, el fox, y se alude a un imaginario Sindicato Feminista de Damas de la Medianoche, que se reúnen en el cabaret Fémina (incluyendo a la mujer de un Marajá indio). En el cabaret tiene lugar un número a modo de tríptico que se llama “Las rubias, las castañas y las morenas” y que constituye además el fin de fiesta. El número de las rubias es un charlestón y el de las morenas un pasodoble, produciéndose la típica dialéctica entre lo foráneo y lo castizo.

En todo caso, el charlestón se asocia con el derecho de las mujeres a disfrutar de la vida y las costumbres modernas, al igual que el hombre, o al poder de la mujer frente al hombre, aunque sea solo sexual. El charlestón más emblemático en este sentido es el de *Mujeres de fuego*, ya mencionada. La acción se desarrolla en una penitenciaría de Córcega, en un cabaret parisino y en una fábrica. Ninón (antaño vedette en el Moulin Rouge) y Carlota (comercial de una fábrica de muñecas) quieren hacer negocio vendiendo al director de la cárcel, Orencio, unas mujeres mecánicas para “aliviar” a los presos. Las muñecas están hechas de cauchotina térmica, que copia a la perfección el tacto del cutis de una mujer, su calor, de ahí su nombre: mujeres de fuego. Además hablan, suspiran, ríen, etc. Ninón quiere retomar su relación con Orencio, hombre casado. A partir de ahí se urde una trama para que Orencio recoja el pedido de muñecas en París y pueda tener una aventura con Ninón. Ambos cantan un dúo, alabando la diversión de los *dancing*, la frivolidad, el amor, la libertad. Orencio viaja a París con los ahorros de los presos y allí “desaparece”. El gendarme Regúlez, español, le va a buscar por los cabarets. En un cabaret encuentra a Carlota y a un bruto aragonés que ha adquirido las acciones del local, Doroteo, que ha ido a París en busca de su hijo, enfermo de amor. Carlota les muestra el catálogo de muñecas, el mejor remedio. Una frase de Sara, chica que pasa penas de amor, no tiene desperdicio: “Comprendo que las mujeres en amor, quieran ser comunistas” a lo que Doroteo responde que se haga socia de la Liga Roja, una sociedad de chulas madrileñas que se propone implantar el reparto de los hombres bajo el lema de “Una para todos, y todos... tan contentos”.

Aparecen nuevos personajes, diálogos llenos de equívocos picantes, enfados y arrumacos. Doroteo afirma que comprará todas las mujeres que su hijo y el gendarme precisen. Regúlez se fija en el último modelo. Entonces, tras un oscuro, aparecen las mujeres mecánicas, vedettes y vicetiples que cantan un vals hablando de sus méritos, tras lo cual hay un nuevo oscuro y, repentinamente, aparece la fábrica de mujeres mecánicas: fantástica instalación de máquinas en movimiento, crisoles, tubos transparentes de gran diámetro por los que se ven brazos y piernas de mujer, toboganes enormes por los que descienden las recién fabricadas... La música se ha convertido en un charlestón, trepidante y frenético, que imita el ritmo de las máquinas. Tras un momento de quietud con el tema del vals, regresa el ritmo frenético mientras las mujeres cantan: "Mujeres de fuego, sabemos amor encender, y de esta ilusión que inspiramos, después nos burlamos como una mujer!... Mujeres de fuego ... y el fuego jamás nos prendió. Que acaso el hombre sin querer, pensando solo en su placer, ponernos el alma olvidó. ¡Mujer que nunca amor sintió!" Es el apoteósico final del Acto I, que se repetirá como Apoteosis final. El segundo acto es un cúmulo de enredos y despropósitos, que tiene en la rebelión de los presos, que destruyen los barrotes enardecidos por la presencia de una muñeca (que resulta ser una mujer de verdad, Beatriz), un momento estelar. Como nota hilarante, una alegoría de la ópera *Carmen*. En el último cuadro se resuelven los equívocos y finaliza la obra con una declaración de Doroteo diciendo que vuelve a París a encargarse de muñecas para todos.

Pasión por el cuerpo

Es frecuente que el fox-trot, blues (fox lento) y one-steps tengan letras que aludan a la celebración de la juventud, el sexo o, la promiscuidad, a veces ligado a un componente de alta comicidad y otras a la celebración del baile; ocasionalmente, explícitas alusiones eróticas o pornográficas. Un precedente, aunque de tono muy contenido, casi ingenuo, es el fox-trot de *La montería* (zarzuela en 2 actos de 1922 de Jacinto Guerrero), en este caso ligado a la celebración del baile, cuando Edmundo dice: "Quiéreme, ven a calmar mi ardor del que muero por tu amor. Niña gentil, encanto de mi amor, ven a bailar, que ya comienza el fox. Seré feliz mientras bailando esté, juntos los dos tu cuerpo estrecharé". En estrecha relación con este número está el "fox-blues" de Octavio y los estudiantes de *Las alondras*, ya citada, que habla de la alegría del amor, juventud y diversión. El texto dice: "Es la loca juventud/ la insolencia y el valor/ y es la risa a flor de piel/ que parece un cascabel/ que se burla del amor". Se trata de dos precedentes ingenuos, ingenuidad que se perderá en las obras de género frívolo de los años treinta.

Un caso más explícito y descarado es el fox de los pijamas de *Me acuesto a las ocho* de 1929, ya mencionada, protagonizado por Katy, una de las mujeres del polígamo Príncipe Tongo, africano aún caníbal que visita el hotel-casino francés donde se desarrolla la obra. Katy llega a la terraza donde acaban de cantar “las del golf” y pregunta por el famoso modisto Popelín: aparece vestida con pijama de playa elegantísimo y fumando un cigarrillo en una larga boquilla. A continuación Katy y “las de los pijamas” cantan un insinuante número.

Amor y voluptuosidad destila el texto del “Fox-trot de los grumetes”, de la historieta cómico-vodvilesca en 3 actos *Mi costilla es un hueso*, de Francisco Alonso (1932), libro de Joaquín Vela y Enrique Sierra, que se desarrolla en Madrid, Barcelona y California (Estados Unidos). La sociedad filantrópica “El sostén de las casadas”, presidida por una mujer, entrega varios premios en metálico a las mujeres casadas más honestas. El tercer premio es para una mujer que no acude porque se ha fugado con su querido, y su marido reclama el premio, afirmando que una mujer casada y buena es fácil que falte a sus obligaciones por ambición, dinero y amor al lujo. Se hacen apuestas y se redacta un contrato: si Nicéforo logra demostrar su teoría, se disuelve la sociedad y se queda con todo el capital. Este es el punto de partida para narrar una historia de enredos, sexo, engaños y trampas para ganar la apuesta. Si en el cuadro 2 del primer acto se canta un fox (Bobito el muñeco y las muñecas del bazar) que nos habla con ironía de que el sino de la mujer es mentir (cuando, de hecho, los que urden todo el plan son hombres), en el cuadro 5, que tiene lugar en la cubierta de un transatlántico de lujo, se canta y baila el “Fox de los grumetes” (vicetiples disfrazadas), mientras Susana la vedette canta al amor: “Cuando del mar la brisa/ siento a mi alrededor/ parece que un amante/ me besa con pasión./ Brisa del mar, tú llevas/ la voluptuosidad. / Ella será delicia/ que acaricia/ brisas de la mar”. Luego sale la pareja de baile y todos bailan el fox con acompañamiento de claquette. Al final, se descubre todo el enredo y nadie gana la apuesta.

Otras veces el fox se utiliza para una insinuación sexual del hombre a la mujer. Es el caso del “Fox-trot militar” de Colette y Moisés, de *Las alondras* en el que Moisés se insinúa a la chica, con un sentido cómico y picaresco, junto a interesantes elogios a la modernidad, y a la aviación, un asunto de plena actualidad. Significado similar tiene el dúo de pareja cómica (Clarita y Capó) a ritmo de fox-trot de *La del manojo de rosas*, sainete en dos actos de Pablo Sorozábal (1934). En cuanto al charlestón y el shimmy, encontramos connotaciones similares, si bien no tan a menudo como las alusiones a la bisexualidad, ligadas a la celebración de la alegría de vivir, la bebida y el placer. Es el caso del charlestón de la fantasía lírico-humorística en un acto *Todo el año es carnaval o Momo es un carcamal*, de Pérez Rosillo, de 1927, libro de

Joaquín Vela y Ramón M^a Moreno. La obra tiene interés porque plantea una estructura entre sainete y revista y, por tanto, marca la transición a la revista europea, conservando algo de casticismo, con alegorías de tipo carnavalesco y mucha música. En ella, un "pollo charles" baila un charlestón, con ciertas connotaciones de bisexualidad.

En *Las niñas de mis ojos*, pasatiempo cómico-lírico en un acto de Francisco Alonso, de 1927, encontramos un shimmy en el que se celebra el amor con alusiones sexuales explícitas y referencias a la doble moral burguesa. Con libro de Manuel Fernández Palomero, no hay trama ni argumento, es pura diversión. El Dr. Buenavista ha inventado unos gemelos portentosos que dejan ver a través de la ropa. Al Edén de Afrodita, Gabinete Clínico-Eléctrico del médico, acude Coralina, una señorita que quiere casarse con su primo, Celedonio, un idiota que tras mirarla por los gemelos, se le despierta el deseo. Este es el arranque de varias situaciones hilarantes y bailes con coristas casi desnudas. Hay decorados ultramodernos, como el fantástico salón modernista del gabinete, con bombillas de colores, ruedas de máquinas, un aparato para dar corriente a cualquier parte del cuerpo, vitrinas de cristal con aparatos eléctricos y material de cirugía. Desfilan por el escenario niñas-radio, hombres-altavoces, deshollinadoras (que visten trajes negros excéntricos y por sombrero llevan una chimeneita echando humo), y chicas francesas bailando el shimmy ataviadas con indumentaria de tarjeta postal parisina. Son las chicas de la casa de Madame Chupetín, las señoritas anunciadoras que van a repartir las tarjetas picantes: "Adorables muñequitas de París/ mensajeras de placer y de ilusión/ sus encantos a ofrecer vienen aquí/ con su alegre travesura y sansafón, La, la." Mientras bailan, Mimí las dirige, cantando y tirando postales al público diciendo:

"Si te da vergüenza mirarme en la calle
 llévame escondida y al irte a acostar
 mírame a los ojos, bésame en la boca
 y verás los goces que te hago soñar.
 Nunca me desprecies si es que eres casado
 pues a tu señora bien puede agradar
 ver que por mi causa esa noche cuenta
 con algo muy bueno que le va a gustar."

Costumbres modernas

Algunos fox están relacionados con la celebración de la diversión y, en concreto, de las costumbres modernas. Es el caso de uno de los tres fox de *La reina de las praderas*, de 1922, ya mencionada. Bobby, un pollo de Nueva York, se queda prendado de la vaquera Delly, y cantan un dúo en el que

hablan del amor, de la vida de la ciudad, de diversión, de juventud, de costumbres modernas, de hacer sports, de conducir un auto, de jugar al golf: “Y por las tardes suelen frecuentar, sí, el *The Dansant*, sí, y a los acordes de un bello fox-trot, en la locura alegre del *jazz-band*. La diversión mayor es el flirtear y bailar”. Es interesante hacer notar que en esta obra también hay un tango, donde se elogia la sensualidad de este baile. La celebración del placer de la bebida aparece en el “One-step de las cocteleras”, de la ya citada *Las lloronas*, de 1928.

Encontramos otro ejemplo en el one-step de *Las pavas* de 1931, ya citada, donde se canta al placer, la bebida y el music hall. En el cuadro 7 del Acto II se baila el one-step con una nota de travestismo. Una dama elegantísima y un hombre con un frac ajustado, chistera y piernas al aire (pues es una mujer en realidad), cantan: “Es la noche ideal en el loco Broadway (aquí el libreto insiste en que tiene que pronunciarse siempre “Brodguay”), van buscando placer; van, los que adoran el jazz-ban y las burbujas del champán. Divino Broadway! ¡Soy la novia fatal!” Ella a él: “Ven que en mí encontrarás un cariño ideal. En Broadway siempre hay lindas chicas como el sol; ellas son lo mejor de un ruidoso musijol (sic)”. Luego se baja el telón y al subir, escenografía modernísima que representa a Broadway y la Estatua de la Libertad, grandes rascacielos iluminados para dar la impresión de que bailan, la estatua de la libertad articulada para mover brazos y piernas. Tiene lugar entonces un gran número americano o “fantasía neoyorkina”: “Broadway dichoso, tu nombre es famoso, prometes locura de una gran aventura de grato amor. Broadway entero, gozarte yo quiero. No hay más placeres que en mi Broadway”. Se trata del final de una obra titulada “La hora azul de Broadway”, que se interpreta en una fiesta organizada en el hotel balneario de Villardorosa, con profusión de bailes americanos. Termina con gran escándalo final, en el que bailan rascacielos, la estatua y toda la compañía.

Exotismos y mestizajes

Constituyen una interesante excepción aquellos fox ligados a un colorido visual que propone el recuerdo de lugares exóticos o sencillamente lejanos. Por ejemplo, el *Fox de los bastones* (solo baile) de *La reina de las praderas*, opereta de 1922; la canción persa (fox-trot) de la revista en dos actos *Arco Iris*, de Julián Benlloch, de 1922; el fox “Las modas de Atenas” de la opereta buffa en 3 actos *El collar de Afrodita*, de Jacinto Guerrero (1925). También es el caso del blues-charles de *La leandras*, el número “Clara Bow, gentil star” que está justificado por el recuerdo de la famosa actriz americana, una nota de “colorido local”. Pero para dar una nota de colorido local americano es más habitual el charlestón.

Los mestizajes musicales, o más bien híbridos fantásticos, son puntuales, curiosos y divertidos. Podemos recordar el "Fox gitano" de la zarzuela en 2 actos, de 1924, *La leyenda del beso* de Reveriano Soutullo y Juan Vert: en este caso el número está asociado a un componente cómico que explota la dialéctica entre lo nativo y lo importado, en perfecta convivencia gracias al baile y su culto al cuerpo, entre Gorón (que canta y baila el fox) y las gitanas (que cantan las virtudes del garrotín, que "lo bailan los gitanos, porque así lo manda Dios"). Otro caso muy conocido es el charlestón, que enlaza con un fox y un polo gitano en el sainete en dos actos *Los flamencos*, de Amadeo Vives, libreto de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw, de 1928. El número se sitúa en un contexto de celebración festiva, como solía ser habitual. También destacaríamos el charlestón angloandaluz de la historieta *¿Qué pasa en Cádiz?* de 1932, de Francisco Alonso. En este caso, el número musical es una especie de metáfora de un abigarrado grupo de personajes entre los que se encuentra una gitana del Albaicín, una chula futurista, una escocesa, una estrella de Hollywood o un botones. Se trata de híbridos que explotan en clave cómica el contraste cultural entre lo castizo y lo extranjero. También se alabó el llamado "chotistón" en la prensa, una mezcla de lo castizo (el chotis) y lo "ultramoderno" (ritmo de charlestón) de *El espejo de las doncellas*, pasatiempo fantástico cómico-lírico en un acto, de 1926, ya citado.

Conclusiones

La instalación de las músicas jazzísticas en la cultura popular española fue un claro síntoma del proceso modernizador que vivió el país. Los "ritmos negros" se popularizaron masivamente cuando el teatro lírico, supuestamente "conservador", les acoge y redefine, cierto es que quizá adulterándolos y adaptándolos a un nuevo marco, incluso a la tradicional zarzuela grande. El teatro lírico fue capaz de fagocitar estas músicas debido a su extraordinaria versatilidad y variedad de propuestas, así como a la increíble actividad y creatividad de libretistas y compositores, injustamente acusados en ocasiones de tradicionalismo rancio. Por otra parte, la tradición del sainete lírico decimonónico, en su faceta más naturalista, más carnavalesca y más abierta a las novedades (tanto en el libreto como en la introducción de bailes nuevos) jugaron a favor de las músicas jazzísticas. Es verdad que fue el género frívolo el que más importancia tiene en este sentido, pero los nuevos ritmos llegan también al sainete y la zarzuela.

Los "ritmos negros" fueron utilizados por la mujer moderna para construir un discurso emancipador, y también fueron elemento fundamental para conducir la sátira social y la celebración del puro hedonismo como agente

escapista y transgresor. En el teatro lírico las músicas jazzísticas remiten a connotaciones de frivolidad, modernidad y transgresión, y a una nueva cultura del cuerpo y del sexo, al igual que el tango y, antes que él, la machi-cha. En ocasiones se aplauden las costumbres “modernas”, también para las mujeres. El disfraz y la fantasía hacen posible no solo la exageración y deformación sino la propuesta de realidades sociales alternativas. Todo un discurso de modernidad más o menos explícita.

De este modo, pese a que en algunas obras se perciba cierta sátira o ironía respecto a los cambios sociales relacionados con el avance del feminismo, conectando ciertos personajes femeninos de “dudosa” moralidad con aquellas músicas “salvajes”, los textos de muchos fox-trot, bailados y cantados, denuncian de forma explícita la necesidad de que hombres y mujeres sean tratados como iguales sin necesidad de que las mujeres renuncien a su feminidad y a la atracción que ejercen sobre los hombres. De hecho, en muchos libretos encontramos situaciones en las que queda claro que el erotismo es otra forma de poder de la mujer sobre el hombre y no al contrario. Aquellas mujeres (personajes de ficción) asumían su papel de objeto sexual y, a través de la parodia y la ironía, desarrollaban su propio discurso emancipador.

En este sentido, casi podría decirse que estamos ante unos discursos próximos al “postfeminismo” más reciente, si por tal entendemos una corriente a menudo hostil al feminismo radical que, sin excluir la necesidad de reivindicar la igualdad política, civil y laboral entre hombres y mujeres, critica los “excesos” de los discursos antimasculinos. Tengamos en cuenta que durante la república algunas reivindicaciones de las mujeres, que hasta entonces solo se habían hecho públicas en ciertas prácticas culturales ligadas al ocio popular (especialmente en el teatro musical), llegan a la vida política española: el sufragio femenino, el derecho al trabajo, al divorcio y la modernidad institucionalizada. El teatro lírico había tenido y seguía teniendo una importante misión que cumplir: familiarizar al público masivo con aquellas nuevas realidades.



MARCELA GONZÁLEZ

Universidad de Oviedo

ECOS DEL REXURDIMENTO. Las canciones de Juan José Castro y Roberto Caamaño con poemas de Rosalía de Castro¹

Los *Dos cantos gallegos* de Roberto Caamaño y las *Dos canciones de Rosalía de Castro* de Juan José Castro, toman a la poetisa gallega como voz, en un significativo momento histórico-cultural argentino. La elección de estos poemas se convierte en una reveladora muestra de la presencia gallega en la cultura argentina del siglo XX que, en manos de la migración, llevó al otro lado del Océano vivencias atesoradas a lo largo de su historia.

La concordancia entre los dos músicos –descendientes de gallegos– tiene su razón en la voluntad de integrarse a un movimiento de rescate y difusión de uno de los elementos más destacados del patrimonio gallego en el exilio, su idioma.

En la musicalización de estos poemas destacan ciertas referencias musicales a ritmos o a giros melódicos que aluden a Galicia, que son utilizados para evocar momentos o lugares. Éste es otro motivo más de análisis para completar la percepción del “rexurdimento” o del fenómeno del galleguismo en Argentina, en torno a las décadas del cuarenta y cincuenta.

Palabras clave: Roberto Caamaño, Juan José Castro, Rosalía de Castro, *Rexurdimento*, Argentina siglo XX.

Roberto Caamaño's Dos cantos gallegos and Juan José Castro's Dos canciones de Rosalía de Castro used the Galician poetess as their voice, at a significant historical-cultural moment in Argentina. The choice of these poems is revealing of the Galician presence in twentieth-century Argentine culture, which, by means of migration, took experiences amassed throughout its history across the Ocean.

The reason behind the concordance between the two composers (of Galician origins) is their will to form part of a movement to rescue and disseminate one of the most outstanding elements of the Galician heritage in exile, the Galician language.

In setting these poems to music, both composers have employed certain musical references to rhythms or melodic motives alluding to Galicia, which are used to evoke moments or places. This is also worthy of analysis, in order to complete the perception of the “rexurdimento” or the phenomenon of Galician nationalism in Argentina around the 1940s and 1950s.

Key words: Roberto Caamaño, Juan José Castro, Rosalía de Castro, Rexurdimento, Argentina, XXth century.

¹ Trabajo realizado en el marco del Proyecto de Investigación MEC–06–HUM2006–07934 *Música española de la postguerra a la posmodernidad: poder, identidades y diálogos con Hispanoamérica*, coordinado por la Universidad de Oviedo.

La diáspora gallega se ha visto reflejada en diferentes formas de expresión artística y literaria, tanto dentro del territorio gallego como fuera de él, generando gran cantidad de estudios sobre todo en las últimas décadas del s. XX. No obstante, en este artículo exploraremos la inserción que esta temática tuvo en la canción de cámara argentina, en torno a la década del cincuenta.

Dentro del grupo de canciones de cámara con textos de poetas gallegos, producto del quehacer de diferentes compositores, llaman la atención aquellas con textos en *galego*. Entre ellas, hemos escogido las que tienen como motivo central la Galicia que ama, sufre y sueña a través de los versos de Rosalía de Castro. Ellas son *Dos cantos gallegos* de Roberto Caamaño (1923-1993), publicados en 1945, premiados en el Concurso Internacional del Centro Gallego de Buenos Aires en 1950, y *Dos canciones de Rosalía de Castro* (1948) de Juan José Castro (1895-1968).

Estas obras nos permitirán profundizar en la concreción artística de una integración cultural que se vino gestando desde finales del XIX, entre los inmigrantes gallegos, su descendencia y un grupo de intelectuales argentinos partidarios de mantener o rescatar a España como referente principal de su ascendencia europea. Dentro de este marco cultural, las alusiones a la música popular de Galicia, el uso del *galego* y, especialmente, el recurrir a la voz de Rosalía de Castro, tienden a señalar una fuerte relación con el *rexurdimento*. Recordemos que este movimiento, se terminó de concretar a mediados del XIX y se tomó como fecha de referencia la edición en *galego* de *Cantares Gallegos* de Rosalía de Castro en 1863, aunque fue a partir de 1880 —el año de la publicación de *Follas Novas* por parte de esta escritora, *Aires da miña Terra* de Curros Enríquez, y *Saudades gallegas* de Lamas Carvajal—, cuando se consolidó como movimiento literario. “*Rexurdimento* es el nombre con el que se conoce el siglo XIX en nuestra historia y expresa nítidamente lo que fue una trayectoria de recuperación no solo literaria, sino también cultural, política e histórica”².

El acercamiento a estas cuatro canciones se realiza partiendo del contexto histórico-social que rodeó al surgimiento de las mismas, así como del estudio de las estrategias compositivas que Juan José Castro y Roberto Caamaño siguieron a la hora de seleccionarlas y reinterpretarlas o “traducirlas” en música. Se ha trabajado sobre la base de la “transposición”³, es decir los elementos que el compositor decide destacar o dejar de tener en

² <http://www.galego.org/espannol> (consultada el 27 de octubre de 2009).

³ Juan Miguel González Martínez: “Literatura y música, fundamentos teóricos de la transposición”, *Revista Española de Musicología*, XXIX, 1, 2006, pp. 163-189.

cuenta a la hora de musicalizar la poesía. Según este concepto, acuñado por Gerard Gennette y trasladado a la relación entre poesía y música por Juan Miguel González⁴, se entiende que la canción es un cúmulo de confluencias expresivas y una redefinición de cada uno de los elementos que preexisten, en acuerdo a una nueva realidad textual, “una nueva realidad artística”⁵. Interpretando a su vez la transposición como una especificación de lo que Gennette define como intertextualidad, “relación de copresencia entre dos o más textos, es decir la presencia efectiva de un texto en otro”⁶. En este mismo sentido, se ha incorporado el modelo de análisis que propone Iván Nommick para las músicas del s. XX⁷.

La emigración gallega en Argentina

Asociaciones y literatura galega

La elección de Argentina como destino de la emigración gallega, sin duda, fue mayoritaria. El porcentaje de gallegos en los censos poblacionales de Argentina es de más del 50% del total de los españoles llegados desde fines del XIX hasta 1940⁸. Al instalarse en su nuevo destino, los emigrados intentaron por todos los medios revertir su situación anterior, trabajando y asociándose, sin olvidarse de buscar el bien común para quienes quedaron en Galicia.

El espíritu cooperativo les llevó a fundar numerosas asociaciones, algunas de las cuales con el correr de los años, se agruparon bajo el nombre de Federación de Sociedades Gallegas⁹. Ellas tuvieron una labor fundamental en la acogida de los inmigrantes de fines del XIX y durante las primeras décadas del siglo XX. A partir de 1940 acudieron en auxilio de los emigrados-exiliados que dejó la guerra civil española, la mayoría del bando republicano, si bien hubo algunos adheridos al régimen franquista.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Gennette, en J. M. González Martínez: “Literatura y música...”, p. 164.

⁷ Iván Nommick: “La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del s. XX”, *Revista Española de Musicología*, XXVIII, 1, 2005, pp. 792-810.

⁸ Blanca Sánchez Alonso: *La inmigración española en Argentina, siglos XIX y XX*, Asturias, Júcar, colección “Cruzar el charco”, 1992, pp. 88-91.

⁹ En mayo de 2008 la *Federación de Sociedades Galegas* de Buenos Aires presentó a modo póstumo el libro *La Peña Gallega del Tortoni*, del autor José González Ledo. Los integrantes de esta peña fueron Luis Seoane (artista plástico y escritor), Arturo Cuadrado (poeta y editor), Lorenzo Varela (poeta y periodista) y Rafael Dieste (escritor y filósofo). Esta federación cuenta desde 1940 con la Editorial Alborada. Véase <http://www.fsgallegas.org.ar?p=73>, (consultada el 22 de octubre de 2009).

Los millares de gallegos que residimos en la República Argentina tenemos el deber y la obligación de hacerlo [acoger y ayudar] en grado superlativo, ya sea porque somos la colectividad española más numerosa, ya con el propósito de reivindicar el buen nombre de Galicia, entregada desde el primer momento de la insurrección fascista a los masacradores de nuestros hermanos.¹⁰

Estas asociaciones, incluso a finales del XIX, procuraron realizar publicaciones, como una manera de mantener un estrecho contacto con sus socios así como también de hacerse conocer en la comunidad de acogida, las editaron en castellano y una parte importante en *galego*.

Significativo es que, partir de la llegada de los exiliados de la guerra civil, Argentina se convirtiera en un espacio editorial fundamental para los españoles, puesto que permitió publicar libros y prensa periódica con temas que eran impensables en la España franquista¹¹. La poesía tuvo un espacio privilegiado en esta literatura, de la pluma de Lorenzo Varela, Luis Seoane, Emilio Pita y Francisco Luis Bernárdez, entre otros, sin dejar de lado los ensayos que publicaron Eduardo Blanco Amor o Alfonso Rodríguez Castelao¹². Afloraron editoriales como Emecé, Nova, Citania, Nos, Follas Novas, revistas como *Galicia Emigrante* dirigida por Luis Seoane, o *Mundo Gallego* a cargo de Eduardo Alonso, a las que se sumaron emisiones radiofónicas de éxito como *Galicia Emigrante*, *Recordando a Galicia* o *La Voz de Galicia*. Después de la guerra civil española:

la capital argentina cobra protagonismo [...] cuando se convierte en el refugio por excelencia de los exiliados gallegos: buena parte de la intelectualidad galleguista está en Buenos Aires y la que pudo quedar en Galicia mira hacia allá. [...]. A partir de 1936 y durante algunas décadas la capital del Plata está presente en la mayoría de los libros gallegos como lugar de edición; desde entonces tendremos que considerar la literatura gallega escrita o publicada en Buenos Aires al lado de la escrita y publicada en Galicia.¹³

Respecto a la temática que abordaron las publicaciones gallegas en Argentina, M^a Jesús Lama y Dolores Vilavedra, afirman “que tanto la poesía como la narrativa periodística se centran en el recuerdo nostálgico de

¹⁰ Marcelo Fernández Santiago: “Asociacionismo Gallego en Buenos Aires 1936-1960”, en *La Galicia Austral, la inmigración gallega en la Argentina*, Xosé Núñez Seixas (ed), Buenos Aires, Biblios, 2001, p. 190.

¹¹ En 1903 se funda la *Liga Republicana española en Argentina* y en 1904 el *Centro Republicano Español*.

¹² Castelao a través de la editorial As Burgas del Centro Orensano de Buenos Aires, publica uno de sus ensayos más importantes, *Sempre en Galiza*, de 1944.

¹³ Lama y Vilavedra: “La emigración a la Argentina en la literatura gallega”, en *La Galicia Austral*, p. 281.

la tierra, con apuntes costumbristas”¹⁴, bastante menos en la emigración. El inmigrante gallego, a la hora de identificarse con una literatura, se refugió “en la *saudade*, en las añoranzas bucólicas”¹⁵ puesto que quiso alejarse de su propia problemática de expatriado.

Sin embargo en la literatura gallega de Galicia la emigración fue el eje, sobre todo a finales del XIX y comienzos del XX. Paradigma de ello es Rosalía de Castro que se centró en la figura de la mujer sola con o sin hijos, en los matrimonios tardíos, en los niños huérfanos. Fue un problema social de raíces económicas denunciado hasta el hartazgo por los primeros galleguistas. En la literatura del *rexurdimento* es el emigrado el que toma el papel protagonista, en Rosalía de Castro es el “desgarro íntimo del emigrante que abandona su tierra para enfrentarse a lo desconocido, la denuncia de la injusta situación del campesino gallego, que es causa de la emigración y pone de manifiesto las consecuencias de este fenómeno para los que quedan en Galicia, especialmente para las mujeres”¹⁶.

La música en las asociaciones

Con respecto a la relación de las asociaciones con la música, tenemos que apuntar que, tras la desaparición del primer Centro Gallego de Buenos Aires¹⁷, surgieron algunas instituciones recreativo-culturales denominadas orfeones. Así lo describe Xosé Núñez Seixas, a propósito de las diversas actividades que organizaban. En la última década del XIX se creó el Orfeón Gallego Primitivo, cuyo espíritu fue “sostener y estimular el espíritu de la región; fomentar la afición musical entre sus asociados, como así mismo la instrucción literaria en general”, al que se sumó en 1898 el Orfeón Gallego de Buenos Aires¹⁸ y más tarde se presentó el Orfeón Mindoniense. Durante el siglo XX los orfeones y las agrupaciones corales gallegas se multiplicaron en las provincias argentinas y en el mismo Buenos Aires cumpliendo hasta el momento un destacado papel en la enseñanza y difusión del patrimonio musical gallego.

¹⁴ *Ibidem*, p. 279.

¹⁵ *Ibidem*, p. 279.

¹⁶ *Ibidem*, p. 280.

¹⁷ Xosé Núñez Seixas: *O Galeguismo en América 1879-1936*, A Coruña, Edición do Castro, 1992, p. 83. El autor ubica cronológicamente el nacimiento del Centro Gallego de Buenos Aires en 1879 y comenta sobre sus primeras ediciones en *galego* de Sudamérica: *El gallego en 1879*. Sin embargo este primer Centro Gallego se malogró.

¹⁸ *Ibidem*, p. 84.

De todas las asociaciones que se fundaron y realizaron sus actividades en Argentina una merece especial mención, por lo que tuvo que ver con la interrelación que estableció en la comunidad bonaerense. Nos referimos al Centro Gallego en Buenos Aires¹⁹, una de las instituciones con más proyección y fuerza que destacó por desarrollar el ámbito mutual-asistencial, organizando el ocio y la distracción de sus afiliados, además de concretar actividades culturales como conferencias, concursos y publicaciones. Fruto de estas iniciativas, en 1939, fue la creación del Instituto Argentino de Cultura Gallega que fundó la editorial Galicia y que realizó contactos con los músicos gallegos o hijos de gallegos.

Así, sería el Centro Gallego en Buenos Aires quien le encargaría a Juan José Castro, a mediados de la década del cuarenta, una obra sinfónica sobre temas populares gallegos. Ese fue el origen de la rapsodia *De Terras Galegas*, para Orquesta Sinfónica y coro *ad libitum*, que se estrenó el 21 de julio de 1946. Arturo Cuadrado, exiliado republicano, a propósito de esta obra comenta en la *Revista Galicia*:

En plena madurez Juan José Castro ha terminado su rapsodia [...] sobre motivos gallegos. Y al terminarla la ofrece al Centro Gallego para ser escuchada en el próximo concierto en conmemoración del día de Galicia. Nunca Galicia pudo ser mejor agasajada. Un hijo de emigrante vuelca su sagrada inteligencia en esencias musicales. Será algo así como la floración del desvelo de tantos hijos de hijos de Galicia que pueblan las Américas y que resurgen para cantar un himno de paz universal²⁰.

Años más tarde, 1950, el mismo Centro Gallego premiaría las canciones que Roberto Caamaño realizara con poemas de Rosalía de Castro. Entre otras actividades relacionadas, en 1974, el Instituto concluyó la edición, en formato de LP (vinilo), de la totalidad de las obras para piano del compositor gallego Andrés Gaos: *Aires Gallegos*, *Nuevos Aires gallegos*, *Suite Hispánicas*. En 1976 editó otro LP con el estreno mundial de la Sinfonía n° 2 de Andrés Gaos *En las montañas de Galicia*, ejecutada por la Orquesta Juvenil de LRA Radio Nacional dirigida por Washington Castro con ocasión del Centenario del nacimiento de Gaos, en 1974²¹.

¹⁹ El Centro Gallego de Buenos Aires fue fundado en 1907, con un número inicial de 200 socios. Allí le dieron al inmigrante las primeras clases de alfabetización [gallega], además de la asistencia médica necesaria y el asesoramiento a través de la oficina de Trabajo e Inmigración. En la actualidad se cuentan entre sus socios más de 200.000 gallegos o hijos de gallegos. [Http://www.centrogallegoba.com.ar](http://www.centrogallegoba.com.ar) (página consultada el 22 de octubre de 2009).

²⁰ Arturo Cuadrado: "Juan José Castro", *Revista Galicia*, n° 351, Buenos Aires, junio de 1946, citado en Carlos Manso, *Juan José Castro*, Buenos Aires, Cuatro Vientos, 2008, p. 235.

²¹ <http://www.andresgaos.com/> Página web consultada el 10 de octubre de 2009.

Poetas gallegos y músicos

De las canciones que se exponen en el cuadro, a excepción de las de Carlos Guastavino y los *Cantares de amor* de Juan José Castro, las demás están publicadas en gallego, algunas como los *Dos cantos gallegos* están traducidas al castellano en una doble línea.

Compositor	Año	Obra	Poeta
Guastavino, Carlos	1943	<i>Cita</i>	Lorenzo Varela
	1944	<i>Sonetos del Ruseñor</i>	Lorenzo Varela
Andrés Gaos		<i>Rosa de Abril</i>	Rosalía de Castro
Julián Bautista	1946	<i>Catro poemas galegos</i>	Lorenzo Varela
Caamaño, Roberto	1945	<i>Dos cantos gallegos</i>	Rosalía de Castro
	1954	<i>Dos cantares galaico-portugueses del século XIII</i>	Juyao Bolseyro
Castro, Juan José	1948	<i>Dos canciones de Rosalía de Castro</i>	Rosalía de Castro
	1951	<i>Cantares de amor</i>	Juyao Bolseyro ²²
Maiztegui, Isidro	1968	<i>Qué pasa o redor de min?</i>	Celso Emilio Ferreiro
	1968	<i>Sin niño</i>	Celso Emilio Ferreiro

Este grupo de obras nos sirve para contrastar vínculos entre músicos, entre poetas y músicos, entre artistas, editores, patrocinadores, en definitiva entre los diferentes estamentos de la sociedad bonaerense. Vínculos que reflejan una época en la que las firmes convicciones personales lograron profundizar un espacio abierto años atrás. Arturo Berenguer lo comenta en detalle en el capítulo noveno de su libro *España en Argentina*. Se refiere a los inmigrantes que trabajaron duramente para ofrecer un mejor destino a sus descendientes, pero que íntimamente intuyeron la necesidad de un cambio. Se había terminado lo de “hacer las Américas”, era necesario integrarse efectivamente en su nuevo lugar. “Ciertamente dejaron en los comandos intelectuales de la colectividad –los Gutiérrez, los Calzadas, los Gomas– pero es evidente que sin su aporte solidario [...] la obra no hubiese podido cumplirse”²³. Se coordinó entonces [1915] una actuación conjunta entre la *Cultural Española* y la Universidad de Buenos Aires para traer a “hombres de ciencia o de letras que habrán de dictar cursos o conferencias desde la cátedra de Cultura española”²⁴. El primer conferenciante fue Ortega y Gasset, quien desató una “inmediata resonancia en la actividad

²² Juyao Bolseyro, juglar gallego del siglo XVIII, traducido por Francisco Luis Bernárdez.

²³ Arturo Berenguer Carisomo: *España en la Argentina, Ensayo sobre una contribución a la cultura nacional*, Buenos Aires, C.D. Club español, 1953, p. 142.

²⁴ *Ibidem*, p. 142

espiritual argentina. No se pudo elegir con más acierto”²⁵. A partir de este hecho se gestó en el ámbito intelectual argentino un progresivo acercamiento hacia lo español afianzándose una corriente hispanista que tuvo un peso significativo en el quehacer cultural y artístico de la Argentina de la época y que se proyectará a las décadas posteriores. Esto es así, puesto que la mayoría de los compositores que se volcaron hacia la poesía española formaron parte de ese movimiento hispanista, y, al mismo tiempo, musicalmente fueron integrantes de generaciones que buscaron la renovación del lenguaje musical argentino²⁶.

En este sentido, y como un testimonio de lo que en torno a la década de los cincuenta se vive respecto a la actividad conjunta de la comunidad gallega en Buenos Aires, vale apuntar los *Cuatro poemas galegos* (1946) del compositor gallego Julián Bautista²⁷. Estas canciones integran la obra poético-plástica de Lorenzo Varela y Luis Seoane. Seoane realizó cuatro grabados en madera que inspiraron a Varela unos retratos poéticos medievales, a los que tituló *Cuatro poemas pra catro grabados*. Bautista los musicalizó con muy buena crítica por parte del auditorio en el día de su estreno: “puede considerarse, sin duda, como una de las más logradas páginas de la música española contemporánea”²⁸. La dedicatoria termina de unir los hilos de una relación que discurre en este ambiente de tendencia hispano-galleguista: “A Juan José Castro y a Raca, mis primeros amigos argentinos, dedico esta primera composición mía realizada en la Argentina, con un abrazo fraternal”²⁹. “Unidas las obras del pintor, poeta y músico resultó una de las más bellas y curiosas ediciones hechas en América en 1951, colaborando en ella el poeta escocés William Shand, que tradujo los poemas del gallego al inglés”³⁰.

Como parte de este círculo galleguista conviene recordar a otro escritor argentino relacionado, como es Francisco Luis Bernárdez, traductor del poema de Juyao Bolseiro que musicalizó Juan José Castro³¹ y autor de los

²⁵ *Ibidem*, p. 143

²⁶ Marcela González: “Poesía española en la canción de cámara argentina, 1910-1950”, *Revista de Musicología SEDEM*, Actas del Congreso de la SEDEM, 2006.

²⁷ Julián Bautista llegó a Buenos Aires en 1940.

²⁸ *La Nación*, Buenos Aires, septiembre de 1954. Crítica al estreno de la versión para canto y piano. La partitura original es para voz, flauta, oboe, clarinete, viola, violonchelo y arpa. Extraído de la página web del compositor Julián Bautista: <http://www.julianbautista.com.ar/espanol/obraXobra/catrocantosgalegos.htm> (consultada el 26 de octubre de 2009).

²⁹ J. Bautista: Dedicatoria de la obra. *Ibidem*.

³⁰ *Revista Galicia emigrante* de Buenos Aires, septiembre, 1954. De la página web del compositor Julián Bautista (consultada el 26 de octubre de 2009).

³¹ El poeta es autor del texto de *Canciones cordobesas*, de 1939.

poemas que Caamaño toma para *Tres sonetos de Francisco Luis Bernárdez* en 1954. Este poeta y escritor nació en Argentina pero su vinculación con Galicia comenzó a muy temprana edad y destacó sobre todo por la defensa del *galego*. Su vida transcurrió entre Galicia y Buenos Aires, pasando largas temporadas a cada uno de los lados del Atlántico. Son recordados, por los diferentes medios literarios y periodísticos, sus encendidos discursos en pro de la difusión del *galego*. En opinión de Bernárdez, se le debe a Rosalía de Castro “el mérito de haber rescatado para la poesía el idioma gallego”. Profundo conocedor de la realidad gallega, formó parte del “*rexurdimento*” en Argentina y escribió sobre el movimiento galleguista en su libro *Mundo de las Españas*, editado por Losada en Buenos Aires, 1967.

Rosalía de Castro – Juan José Castro y Roberto Caamaño

Los cuatro poemas seleccionados de Rosalía de Castro, pertenecen al libro *Follas Novas* –1880–, “sin duda alguna, su mejor obra”, como la califica Marina Mayoral³². Esta obra poética se constituye en el afianzamiento del gallego como lengua literaria moderna, algo inusual en la época, dado que la poetisa no pretende culturizar el idioma, sino servirse de él para escribir como habla la gente, el pueblo. Logra en este libro identificarse “cordialmente” con los “desheredados de la fortuna”³³, hablando del hambre, de la emigración, de la pobreza, del amor, la fe, la religiosidad y también de la alegría de alguna fiesta romería. La sencillez y la claridad que logra imprimir Rosalía de Castro a través de su lenguaje coloquial, no impiden que su tono sea el de una abierta denuncia. “Escritos en el desierto de Castilla, pensados y sentidos en la soledad de la naturaleza y de mi corazón, reflejan, quizá con demasiada sinceridad, el estado de mi espíritu unas veces, otras, mi natural disposición a sentir como propias las penas ajenas”³⁴.

Follas Novas significó un hito en las reivindicaciones del idioma gallego entre las comunidades gallegas exiliadas, puesto que a ellas les cupo una importante labor de su promoción y cuidado. Este libro se publicó bajo los auspicios de “La Propaganda Literaria” de La Habana, y está dedicado por Rosalía de Castro a la “Sociedade de Beneficencia d’os naturais de Galicia”³⁵. Sin embargo,

³² Marina Mayoral: *Rosalía de Castro*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 39.

³³ *Ibidem*, p. 39.

³⁴ Rosalía de Castro: Prólogo a *Follas novas*, edición de Xosé Bouzas Millán, 1996.

³⁵ *Consello da cultura galega na rede*, <http://www.consellodacultura.org/arquivos/cdsg/loia/> (página consultada el 16 de octubre de 2009).

Follas Novas non foi unha obra comprendida no seu tempo. A novidade que supuña naquela época o emprego dunha lingua minoritaria para a expresión de temas profundos e universais; a complexidade do pensamento rosaliano; as innovacións métricas na expresión, eran demasiadas revolucións nunha soa obra. E á incompreensión ou ignorancia da crítica literaria sobre ela, correspondeu a ausencia de difusión, de pegada, na literatura galega do tempo, salvo escasas excepcións en ambos campos. É no actual século cardo se valora e analiza a obra, en cada momento á luz das ideas dominantes, e *Follas novas* sempre responde, porque a súa riqueza e complexidade da pe para todo tipo de análises”³⁶.

Cabe destacar que, al contrario de lo que ocurriera en España debido a la toma de Galicia por parte del ejército franquista, la celebración del Centenario del nacimiento de Rosalía de Castro en Buenos Aires, fue todo un acontecimiento, destacando la *Federación de Sociedades Gallegas* que organizó una semana de actividades culturales. También se reeditaron en la capital argentina, entre 1939 y 1942, *Poemas galegos*, *Cantares galegos*, *Poesías castellanas*, *En las orillas del sar*, *Rosalía de Castro*, *Obra poética*, además de artículos referidos a su producción.

Dos canciones de Rosalía de Castro (1948)

Follas Novas está dividida en cinco apartados que Rosalía de Castro llamó “libros”. Del quinto, titulado *As viudas dos vivos e as viudas dos mortos*, es la VIII estrofa de “Terra a Nosa”: ¡Qué hermosa te dou Dios... El poema es una descripción de la belleza y la paz de los paisajes gallegos que contrasta con la pobreza de sus campesinos, a lo que suma la narración de la vida de un emigrante que quiere regresar y de otro que prefiere quedarse en tierras extrañas. Del mismo libro también es “Eu levo una pena”, un lamento intenso, nostálgico. Ambos poemas fueron llevados a la partitura por parte de Juan José Castro en septiembre de 1948, en medio de un período de viajes y estancias alternas entre Uruguay y Cuba, con los que el compositor inició un obligado exilio³⁷. La situación política lo aislaba cada vez más en su medio musical y lo llevó a alejarse definitivamente de su tierra.

En estas canciones se puede encontrar una exteriorización de la intensa nostalgia que el músico sintió por su propia tierra. Se vuelve a repetir la historia de su padre y la de tantos gallegos, marchar de su lugar de ori-

³⁶ Lydia Fontoira Suris (ed.): Prólogo de *Follas novas*, Vigo, Galaxia, 1986, p. 15.

³⁷ El clavecinista argentino Adalberto Tortorella, en “Música de Cámara”, artículo del número de la *Revista Ars* dedicada a Juan José Castro, cita la composición de estas obras en Montevideo.

gen obligado por circunstancias adversas. Los versos de Juan José Castro son de gran elocuencia en *A mi Argentina, lejos*, escrito en Montevideo, en abril de 1949:

“[...] otros querrán su Holanda, su Inglaterra,
Yo a ti te quiero, mi Argentina,
En mi entraña te llevo, como tú me llevas,
Y en ti, lejos de ti, mi noche se ilumina.
¡Qué mío siento aquello que te roban, [...]!
Quiero volver a ti,
A buscar mi dolor, que hoy me prodigas
Para poder vivir fuera de ti con algo tuyo.”³⁸

Aquellas palabras que años atrás escribiera a propósito del exilio de Pau Casals, “Ha llegado la opresión a España. El rebelde lanza todo por la borda y se refugia en Prades. [...] Casals sin su España, Casals exiliado de su público [...]”³⁹ se volvían irónicamente hacia él cuando, a consecuencia de un escrito que publicara en un periódico nacional en 1943 fue cesado de sus cargos en el Conservatorio Nacional y en la dirección de la Orquesta Filarmónica del Teatro Colón. En aquella carta denunciaba públicamente la conducta “ignominiosa” de Juan Domingo Perón, elegido presidente de la República Argentina en 1945. Privado en numerosas ocasiones de realizar sus actividades como músico en Buenos Aires, desde finales de 1946 fue aceptando contratos para dirigir la orquesta del SODRE en Montevideo y también se hizo cargo de la Orquesta Sinfónica de La Habana entre 1947 y 1948. Inició así, un período de exilio que terminó en noviembre de 1955, cuando la “revolución libertadora” –integrantes de la iglesia católica, militares y oligarquía porteña– derrocó a J. D. Perón y Castro decidió volver a la Argentina. Durante esta etapa, su dilatada carrera como director de orquesta y compositor le avaló para ocupar destacados cargos en diferentes sitios como el de director estable de la Orquesta Nacional de Montevideo o director estable de la Victorian Symphony Orchestra de Melbourne. Con esta orquesta realizó giras artísticas por Europa, además de participar como invitado en diferentes acontecimientos musicales en ciudades de Europa y América⁴⁰.

³⁸ Juan José Castro: “A mi Argentina, lejos”, *Revista Ars*, Buenos Aires, 1961

³⁹ Juan José Castro: “Arte y silencio de Casals”, *Revista ARS*, número dedicado a Juan José Castro, 1962. Año XXIX, 109.

⁴⁰ Carmen García Muñoz: “Castro” (III), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, 1999-2001, vol 3, pp. 390-398.

Eu levo unha pena
 gardada no peito
 eu lévoa, e non sabe
 ninguén por qué a levo.
 Orelas vizosas
 do Miño sereno,
 onde o paxariño
 ten o seu espello,
 i antre as margaridas
 pacen os cordeiros,
 vós soias sabedes
 o meu sentimento.
 Cabo dunha pena
 onde mana un rego,
 á sombra dun pino
 manso e xigantesco
 que soberbo brama
 cando o move o viento,
 coma nun sepulcro
 dorme o meu sacreto.

Mais anque alí dorme
 vive en min desperto.
 Eu levo unha pena
 gardada no peito,
 tamaña, tamaña,
 bon Dios, que n'a rexo.
 ¡Quén me dera, orelas
 do Miño sereno,
 ser un daqués cómaros
 que en vós tén asento!
 Sin medo e sin penas,
 de vran e de inverno,
 un sigro tras doutro
 morara onde eu quero...,
 ca veiga por paso,
 co espazo por teito.

“Eu levo unha pena” fue estrenada en Montevideo por la soprano uruguaya Virginia Castro, según lo recuerda la cantante en una entrevista realizada por Carlos Manso⁴¹. A los manuscritos de esta partitura no hemos tenido acceso aún.

Sobre “¡Qué hermosa te dou Dios!” tenemos una referencia de Juan José Castro que nos sirve de punto de partida para nuestra tesis inicial sobre los sentimientos que despertó en él la poesía de Rosalía de Castro. Es una carta que dirigió el compositor al Centro Gallego de Buenos Aires, con motivo del encargo musical que éste le hiciera, dos años antes de que las *Dos canciones...* fueran escritas:

inolvidable viaje que hice a Galicia –1923– con Manolo Quiroga, el gran violinista. Lo acompañé en una gira de conciertos por toda Galicia y desfilaron entonces ante mis ojos atónitos los más extraordinarios aspectos de esa fantástica tierra [...] que hace incontenible el grito de Rosalía de Castro: “Que hermosa te dou Dios, terra querida”. Desde entonces soñé con dejar en el pentagrama algo de las emociones sentidas en aquél viaje⁴².

⁴¹ Carlos Manso: *Juan José Castro*, Buenos Aires, De los Cuatro vientos, 2008, p. 278.

⁴² Juan José Castro: carta dirigida al Centro Gallego de Buenos Aires, publicada en la partitura *De Terra Galega*, Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais, Xunta de Galicia, 1993.

“¡Que hermosa te dou Dios!” está musicalizada en un clima de tranquilidad, calma, no exento de cierta pesadumbre traducida en la métrica de 4/4 con la indicación de *Moderato*. Las intenciones del compositor se muestran con claridad desde los comienzos de la canción, empleando determinados recursos que se pueden analizar desde el ámbito de la intertextualidad.

Sin introducción por parte del piano, la voz comienza moviéndose por grados conjuntos, acompañada por el piano con una textura homófona a modo de coral. Emplea para ello una sonoridad arcaica, seca, lograda a través de acordes abiertos en los tres registros del piano y movimientos paralelos. Los cuatro primeros versos son una contemplación y una alabanza a la belleza de la *terra*, para la que Castro se sirve de un elemento característico de su sonoridad pianística, que consiste en el empleo contrastado de las sonoridades del instrumento en sus registros extremos al que le suma el central, o en los registros grave-medio a los que contrasta con el agudo. Ayudado por el pedal tonal mantiene los graves y con diferentes articulaciones –*staccato*, *non legato*, *legato-staccatto*, etc – trabaja los sonidos del registro central y agudo, logrando así una atmósfera particular. A este recurso acude también en la reflexión final de la canción.

VIII

Qué hermosa te dou Dios, terra querida, desdichada beldá!	¡Ouh Galizia. Galizia!, a harpa sonora pronto descolga xa
¡Qué brando e melancólico sosego sinto ó te contemprar!	da seca ponla onde olvidada dorme, dorme, a sigros contar.
¿Por qué, por qué ante as froes as espiñas entretexidas van,	Os bardos fillos teus a voz levanten Das cordas ó compás
nesa coroa que a túa testa ciñe de verdor eternal?	I enchan o mundo armónicas i altivas Tan só pra te alabar

Los siguientes cuatro versos, en los que se realiza la pregunta “[...] ¿Por qué...?”, están precedidos de un insistente mordente escrito en tresillos en la voz central del piano que produce cierta inquietud y que, a su vez, prepara la tensión de la siguiente cuarteta. Para la pregunta la voz emplea intervalos de cuarta ascendente seguidos de movimientos por grados conjuntos. La textura homófona varía poco, ya que a los acordes abiertos le suma el mordente y ciertos pasajes de movimientos en espejo.

El clímax musical coincide con el poético al localizarse en el verso nº 9 “[...] ¡Ouh Galizia[...].” El *forte* indicado para el piano y la voz se reafirma con acordes en *staccato* –que aparecen por única vez– cerrados por un arpeggio y calderón. La sonoridad se va desvaneciendo junto a un paulatino afinamiento de la textura, cambio de matiz y de velocidad –*Poco meno*.

La reflexión final es introducida brevemente por el piano con el mismo motivo acórdico que empleara en el primer compás, para luego acompañar al “[...] Os bardos fillos teus a voz levanten [...]”. Los acordes ceden paso a arpeggios abiertos en seisillos de semicorcheas que confluyen en un acorde final en *forte*, tras lo cual cierra con el contraste de registros empleado en la cuarteta inicial y un importante desarrollo dinámico.

De acuerdo a la descripción de recursos musicales empleados por Juan José Castro, y siguiendo la línea de análisis propuesta por Iván Nommick, en esta canción se puede hablar de la intertextualidad, en el modo de *alusión*. Con las sonoridades arcaicas, típicas también del neoclasicismo al que el compositor se adhiere, y la textura homófona Castro nos sitúa en una época lejana, la misma que la poetisa va rememorando al hablar de los siglos de belleza que ostenta Galicia, de belleza eterna. Simultáneamente la sensación contemplativa está reafirmada por la textura de un coral. La situación de tiempo lejano se profundiza al llegar a la cuarteta de los “[...] bardos fillos...” en la que el piano traduce la imagen literaria merced a los arpegiados que evocan un antiguo instrumento de cuerda.

Igualmente se puede hablar en esta obra de la hipertextualidad, en el sentido de que Castro no cita una melodía antigua relacionada con la cultura de los bardos, pero sí recurre al imaginario sonoro de esa época al incluir los seisillos arpegiados que se pueden asociar con el acompañamiento de un instrumento de cuerda punteada. De forma que, aun sin tomar elementos puntuales de ese texto histórico-musical, con la sola alusión a ese imaginario logra un efecto inconfundible en la musicalización de los cuatro últimos versos⁴³.

Dos cantos gallegos (1945)

“A xusticia pol a man”, “Vamos bebendo”

Escritas en 1945⁴⁴, fueron premiadas en el Concurso Internacional del Centro Gallego de Buenos Aires en 1950. La obra aparece editada por la casa Ricordi Americana, con fecha 1955 y está dedicada a la Sra. Hinaspani.

Según la periodización que hace la musicóloga argentina Carmen García Muñoz de la obra de Roberto Caamaño, estos cantos pertenecen a su primer período compositivo en el que está ligado, de alguna manera, al *neoclasicismo*. Esta etapa, comprendida entre 1944 y 1954, encierra toda su pro-

⁴³ “Cuando B no habla en ningún momento de A, pero sin embargo no podría existir tal cual sin A” expresa Gérard Genette, en Iván Nommick: “La intertextualidad”, p.801.

⁴⁴ Al finalizar ambas partituras, el autor fecha Diciembre de 1945.

ducción lírica y está marcada por una “gran espontaneidad, un impulso rítmico y expresivo muy marcado en certas obras, una técnica sólida, y las dos vertientes típicas: la religiosa, que recorrerá toda su produción, y la hispana, reservada a este momento”⁴⁵.

El primer número de los *Dos cantos gallegos* “A xusticia pol a man”, “uno de los poemas máis duros y agresivos de cuantos hemos visto”⁴⁶, es reinterpretado por Caamaño con una técnica descriptiva singular. En opinión de C. García Muñoz esta canción es “una de las obras máis cumplidas de Caamaño para la voz”⁴⁷. Rosalía de Castro retrata a la mujer que se siente abandonada, cansada, que queda sola con las duras labores del campo y la crianza de sus hijos, consecuencia común de la emigración, sucumbe a la desesperanza y en una situación límite decide tomar la justicia por su mano. Pertenece al Libro II de *Follas novas*, “Do íntimo”, en cuyos poemas de índole lírico y personal recrea “tipos y situaciones reales, encarnando problemas del pueblo gallego”⁴⁸.

A XUSTICIA POLA MAN

Aqués que ten fama de honrados na vila,
roubáronme tanta brancura que eu tiña;
botáronme estrume nas galas dun día,
a roupa de cote puñéronma en tiras.
Nin pedra deixaron en donde eu vivira;
sin lar, sin abrigo, morei nas curtiñas;
ó raso cas lebres dormía nas campías;
meus fillos..., ¡meus anxos!..., que tanto eu quería,
¡morreron, morreron ca fame que tiñan!
Quedei deshonrada, mucháronme a vida,
fixéronme un leito de toxos e silvas;
i en tanto, os raposos de sangue maldita,
tranquilos nun leito de rosas dormían.

–*Salvádeme, ouh, xueces!*– berrei... ¡Tolería!
De min se mofaron, vendeume a xusticia.
–*Bon Dios, axudáime!*– berrei, berrei inda...
Tan alto que estaba, bon Dios non me oíra.
Estonces, cal loba doente ou ferida,
dun salto con rabia pillei a fouciña,
rondei paseniño... ¡Ne as herbas sentían!
I a lúa escondíase, i a fera dormía
cos seus compañeiros en cama mullida.
Mireinos con calma, i as mans estendidas,
dun golpe, ¡dun soio!, deixeiños sin vida.
I ó lado, contenta, senteime das vítimas,
tranquila, esperando pola alba do día.
I estonces..., estonces cumpreuse a xusticia:
eu, neles; i as leises, na man que os ferira.

Lento, tonalidad de La menor y compás de métrica larga [2/2] es el marco seleccionado para iniciar en *poco pesante* la cruenta historia. La figuración de blanca y dos negras permanente de la voz, sobre cinco sonidos

⁴⁵ Carmen García Muñoz: “Caamaño, Roberto”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, 1999-2002, vol. 2, p. 819.

⁴⁶ Marina Mayoral: *Rosalía de Castro...*, p. 70.

⁴⁷ C. García Muñoz: “Caamaño, Roberto”..., p. 817.

⁴⁸ M. Mayoral: *Rosalía de Castro...*, p. 73.

en registro grave y los bajos sincopados del piano, van perfilando una *quasi marcia* fúnebre en la que transcurre de manera descriptiva los cuatro primeros versos. En tanto el poema comienza a adquirir dramatismo por la acción, la música responde también moviéndose, a través de cambios de compás, de indicaciones de velocidad y de figuraciones más pequeñas. El *pre-clímax* (ejemplo 1, cc.31-34) está localizado en “¡Meus fillos, ¡meus anxos! que tanto eu quería”, conseguido a base de acordes abiertos en el registro agudo del piano que apoya con unos bajos a contratiempo con la indicación de “pesante”, “forte”.

¡Meus fi - llos!... ¡meus an - xos!... que tant' eu que -
 ¡Mis hi - jos!... ¡mis cie - los!... que tan - to que -

f pesante

Ejemplo 1: preclímax, “A xusticia pol a man”, Ricordi, Buenos Aires.

El *clímax* y el más destacado de la obra, está dividido en dos partes. El primero con un salto hacia la 8ª aguda del canto y con acordes abiertos (cc. 60 a 63), algunos a contratiempo, del piano. El segundo y más dramático (ejemplos 2 y 3), está centrado en el pedido de ayuda a Dios (cc.71 a 74). Ha pasado de una métrica de 2/2 a 2/4 y la siguiente a 6/8. Esta última para iniciar el relato del acto de tomarse la justicia por la mano: el asesinato de los hijos de su verdugo (cc. 96 a 98).

¡Sal - vá - de - me hou xue - ces! be - rrei...
 ¡Oh jue - ces sal - vad - me! gri - tó...

f

sf

Pia.

Ejemplo 2: clímax 1ª parte – “A xusticia pol a man”, Ricordi, Buenos Aires.

Bon Dios, a - xu - dai - me, be - rrei,
Buen Dios, a - yu - dad - me, gri - té,

Ejemplo 3: clímax 2ª parte – “A xusticia pol a man”, Ricordi, Buenos Aires.

El romanticismo trágico del poema es rescatado por Caamaño y plasmado en una canción que reúne más características de aria de ópera, por momentos en un *quasi recitativo*, que de canción lírica. La intertextualidad se puede explicar en la alusión a la *marcia fúnebre*, en el empleo de recursos dramáticos, tanto para la voz como para el instrumento acompañante.

“Vamos bebendo”

Este poema pertenece al 3º libro de *Follas novas*, titulado “Varia”. En un clima fuertemente contrastante con “A xusticia pol la mano”, Caamaño presenta esta segunda canción valiéndose del sueño en boca de unos jóvenes que terminan a ritmo de muñeira.

VAMOS BEBENDO

–Teño tres pitas brancas e un galo negro, que han de poner bos ovos andando o tempo; i hei de venderlos caros polo xaneiro; i hei de xuntalos cartos para un matelo; i heino de levar posto no casamento;	i hei ... –Pos mira, Marica vai por un neto, que antramentas non quitas ese cerellos, i as pitas van medrando co galo negro para poñelos ovos, e todo aquilo do xaneiro, dos cartos i o casamento, miña prena da aialma, ¡vamos bebendo!
--	---

Este sencillo poema dialogado es “traducido” por Caamaño con unos recursos compositivos muy acotados, los suficientes para percibir a través de su audición una alegría campechana. Para la primera estrofa de diálogo (*ejem-*

CANTO

Te - ño tres pi - tas bran - cas E un ga - lo ne - gro
Ten - go tres po - llas blan - cas y un ga - llo ne - gro

Ejemplo 4: 1ª estrofa “Vamos bebendo”, Ricordi, Buenos Aires.

plo 4) destina al canto una melodía basada en ritmo de corchea-dos semi-corcheas, dos corcheas; mientras que el piano acompaña con una permanente nota pedal de tónica y una fórmula rítmica de negra-dos corcheas.

Al llegar a la segunda estrofa, la respuesta del diálogo, Caamaño introduce variaciones de *tempo* y de compás, pasa de un 2/4 sucesivamente a un 3/8, 9/8 y se asienta en un 6/8 (ejemplo 5). Las indicaciones *Allegramente* e *molto rítmico* encuadran estos cambios, del que participa el piano durante

Allegramente
e molto rítmico

Mi - ra, Ma - ri - ca, Vai por un ne - to, E an - tra - men - tras no qui - tas E - ses Ce -
Mi - ra, Ma - ri - ca, Vé por buen vi - no, y en - tre - tan - to no ba - jas e - sas ci -

Ejemplo 5: 2ª estrofa “Vamos bebendo”, Ricordi, Buenos Aires.

unos pocos compases reemplazando la nota pedal por un ostinato rítmico-armónico. Luego retoma su nota pedal e introduce hacia el final el último verso *a tempo primo* “vamos bebendo”.

Acudiendo a la intertextualidad, esta canción es un rico paradigma de ella. En la primera parte del diálogo, tanto el canto como la fórmula rítmica del piano son una cita al ritmo de la alborada gallega; la textura del piano, además, con su permanente nota pedal trae a colación la gaita y con el ritmo de negra-dos corcheas, al tambor acompañante de esta especie popular del folclore gallego.

Los cambios de la segunda parte reflejan el espíritu alegre de una Muñeira, tanto en velocidad y carácter como en su compás de 6/8.

Epílogo

La elección de estas cuatro canciones tiene su razón en lo que representa para los emigrados-inmigrantes y descendientes gallegos la figura de Rosalía de Castro. Ella es la que pone voz en su idioma a las vivencias de su tierra y por eso es tomada como un referente del *Rexurdimento* no solo en Galicia sino también en las comunidades gallegas del exilio.

La musicalización de estos poemas contiene claras referencias musicales a ritmos o a giros melódicos de la música gallega folclórica y medieval, que son utilizados para evocar momentos o lugares, de acuerdo a las tendencias compositivas a las que cada músico adhiere. Ello, unido al idioma *galego*, convierte a estas canciones en una atractiva muestra de quienes, lejos de la tierra gallega, buscan revivir o reencontrar en aquéllas imágenes poéticas lo que dejaron el relato de padres y abuelos en su lengua materna.

Juan José Castro y Roberto Caamaño, uno y otro descendiente de gallegos, coinciden también, años más tarde, en poner música a textos de Juyas Bolseyro. Esta concordancia tiene su razón en la voluntad de integrarse al movimiento de rescate y difusión de uno de los elementos más destacados del patrimonio gallego en el exilio, la tutela de su idioma; otra de las razones que motivaron nuestro acercamiento a este material.

Cuatro obras significativas también por su contenido intertextual, según ha quedado señalado, que nos permite ir profundizando, paulatinamente, en el panorama de la canción de cámara argentina del siglo XX.



EDUARDO GARCÍA SALUEÑA

Universidad de Oviedo

Rock progresivo español de los 70: análisis e interpretación de sus parámetros musicales¹

El rock progresivo fue un estilo muy versátil originado en Inglaterra a finales de los 60 y caracterizado, principalmente, por la complejidad formal, la fusión estilística, la destreza instrumental y un acercamiento a las músicas académicas. España no fue ajena a esta estética, articulando una escena propia que integraba tanto los patrones más arquetípicos de la estética anglosajona como novedosos elementos autóctonos procedentes, en su mayoría, de la música tradicional. En el presente artículo se realiza un pormenorizado estudio de las características del rock progresivo en la España de los 70, partiendo del análisis musical como metodología principal, situando el fenómeno en su contexto cultural y determinando la importancia de un repertorio que aún hoy continúa vigente.

Palabras clave: Rock progresivo español, pop español, flamenco y rock, jazz y música académica, folk instrumental.

Progressive rock is a very versatile style that originated in England at the end of the 1960s and is mainly characterised by formal complexity, stylistic fusion, instrumental dexterity and its closer relationship to art music. Spain was not indifferent to this aesthetic, presenting its own version of the most archetypal patterns of both the Anglo-Saxon aesthetic and local elements, most of which were taken from traditional music. In this article the author conducts an in-depth study of the characteristics of progressive rock in Spain during the 1970s, using music analysis as its main methodology, setting the phenomenon in its cultural context and determining the importance of a repertory that still prevails today.

Key words: Spanish progressive rock music, Spanish pop music, flamenco and rock, jazz and art music, instrumental folk music.

El denominado rock progresivo constituye una de las vertientes estilísticas de música popular que más se presta a ser investigada utilizando metodologías propias del ámbito académico. A lo largo de su nacimiento y desarrollo en diferentes focos geográficos, se refleja una constante interrelación entre las dimensiones académica, tradicional y popular (siem-

¹ Este artículo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación MEC-06-HUM2006-07934, *Música española de la postguerra a la posmodernidad: poder, identidades y diálogos con Hispanoamérica*, coordinado por la Universidad de Oviedo. Forma parte, además, del Programa de Formación del Profesorado Universitario FPU-MICINN del que es beneficiario el autor, cofinanciado por el Fondo Social Europeo.

pre bajo el predominio de esta última), en cuanto a recursos, repertorio y recepción se refiere. Por ello, abarcar un periodo creativo fundamentalmente articulado entre 1968 y 1978² con una mentalidad abierta y crítica, supone la integración de diferentes elementos que contribuyen a enriquecer la historia y el significado de esos tres ejes inseparables.

Sin embargo, son muy escasos los estudios dedicados a ahondar en los parámetros estéticos principales del rock progresivo y dotarlos de una dimensión musicológica, equilibrando análisis e interpretación. Es muy frecuente encontrar referencias generales dentro de publicaciones que tratan la historia del rock desde una perspectiva global, muy a menudo reducida a clichés periodísticos y a grandes nombres. Otro caso muy frecuente es el de las compilaciones con carácter enciclopédico en las que hay un exhaustivo trabajo de documentación y vaciado de datos, pero sin llegar a profundizar en aspectos conceptuales de relevancia. Estas dos tipologías de publicaciones, la primera más orientada a la divulgación y la segunda a la guía de consulta, evidencian la falta de trabajos con unas mayores pretensiones interdisciplinares y de especialización académica. Los autores más importantes que han contribuido a una lectura crítica del género han sido, fundamentalmente, del ámbito anglosajón: John Covach³, Allan F. Moore⁴, Chris Cutler⁵, Edward Macan⁶, Kevin Holm-Hudson⁷, Bill Martin⁸ o Paul Stump⁹.

La ausencia de estudios musicológicos en la línea de estos autores, partiendo de una metodología de análisis musical, se evidencia de forma notoria en el caso de España, no sólo con relación a la escena musical nacional sino también a la internacional. Hay que destacar, sin embargo, la aparición en los últimos años de un trabajo como *Más allá del rock*¹⁰, que

² Cronología propuesta por Bill Martin en su obra *Listening to the future: the time of Progressive Rock*, Chicago, Open Court, 1998.

³ John Covach: "Progressive rock, Close to the Edge and the boundaries of style", *Understanding rock: essays in musical analysis*, John Covach & Graeme M. Boone, New York, Oxford University Press, 1997, pp. 3-33.

⁴ Allan F. Moore: *Rock, the primary text: developing a musicology of rock*, Aldershot, Ashgate, 1991.

⁵ Chris Cutler: *File under popular – theoretical & critical writings on music*, New York, Autonomedia, 1993.

⁶ Edward Macan: *Rocking the classics. English progressive rock and the counterculture*, New York, Oxford University Press, 1997.

⁷ Kevin Holm-Hudson (ed.): *Progressive rock reconsidered*, Londres, Routledge, 2002.

⁸ B. Martin: *Listening to the future...*

⁹ Paul Stump: *The music's all that matters: a history of progressive rock*, Londres, Quartet Books, 1998.

¹⁰ Julián Ruesga Bono y Norberto Cambiasso (eds.): *Más allá del rock*, Madrid, INAEM, 2008.

profundiza en la conceptualización de algunos de los sub-estilos más significativos que a menudo se engloban bajo el término “progresivo” (como el Rock In Opposition o el Post-Rock), incluyendo el estudio de los tradicionales focos geográficos que han sido prolíficos en autores y que, lejos de las pautas que se marcaban desde Londres, han personalizado en mayor medida sus discursos (como la escena Canterbury o el Kraut-rock alemán). También aquí se contempla el rock progresivo hecho en España, aunque sin llegar a establecerse claramente un marco comparativo con respecto a sus desarrollos en otros países ni perfilar los rasgos principales de cada propuesta. Aparte de los trabajos de ámbito general en los que, sobre todo, se detallan con minuciosidad bandas, publicaciones y cronologías (destacando los trabajos de Salvador Domínguez¹¹ o de Antonio José Barroso Rivera¹²), Cataluña y Andalucía, dos de los núcleos más importantes y representativos, han tenido un tratamiento más especializado con las publicaciones de Jordi Sierra i Fabrá¹³ y Luis Clemente¹⁴, respectivamente.

Por último, es necesario hacer una mención especial a la significativa abundancia de fuentes on-line (e-zines, foros de debate y enciclopedias virtuales), que tienden a hacer acopio de materiales documentales, críticas de discos, registros sonoros y opiniones personales, a menudo con fines enciclopédicos.

El rock progresivo anglosajón: la construcción de un nuevo canon estético

Los últimos años de los 60 resultaron muy determinantes en cuanto al fortalecimiento y la consolidación del rock como un lenguaje musical catalizador de las nuevas inquietudes culturales que preocupaban a gran parte de la juventud de clase media. Se estaba asistiendo, además, a un proceso de intelectualización en su discurso artístico, abandonando paulatinamente su funcionalidad original (el baile y el entretenimiento) en pos de nuevos valores ajenos, en principio, a su condición anterior. Esta dinámica mediante la cual un género se acaba desmarcando de sus fuentes de audien-

¹¹ Salvador Domínguez: *Bienvenido, Mr. Rock... los primeros grupos hispanos 1957-1975 y Los hijos del rock. Los grupos hispanos 1975-1989*, Madrid, Fundación Autor/SGAE, 2002/2004.

¹² Antonio José Barroso Rivera: *Enciclopedia de la música progresiva en España*, Castellar de la Frontera, Castellarte, 2007.

¹³ Jordi Sierra i Fabrá: *Historia y poder del “rock catalá”*, Barcelona, Unilibro, 1977.

¹⁴ Luis Clemente: *Historia del rock sevillano*, Sevilla/Madrid, Máquina del Sur/SGAE, 1996.

cia principales y penetra en nuevos objetivos estéticos ya había tenido lugar en el Jazz, con el advenimiento de estilos como el “Third Stream” o el “Cool”, dejando de ser un sello identificativo, casi en exclusividad, de la cultura negra para abrirse a los ideales artísticos de la experimentación más cercana al academicismo (acuñándose también aquí el término “progresivo” para definir algunas propuestas, como observa el periodista José Miguel López)¹⁵.

Algunos investigadores como Chris Cutler conciben una categoría que denominan “Art Music” y que viene a reflejar una actitud en la que la forma musical adquiere gran importancia, integrando dinámicas compositivas más propias de la teoría musical académica o de las matemáticas, lo que contribuye a otorgarle un fuerte componente racional. Según Cutler, esta concepción tiene un carácter “alienado, consciente e intelectual, siendo una música no participativa, para ser escuchada y no para danzar o integrarse”¹⁶. Hay que hacer notar que el término “Art Music” va más allá de una concepción estilística delimitadora de lo que habitualmente se entiende como rock o como jazz, dos de las tendencias fundamentales que entran dentro de esta acepción, tratando más bien de aunar lenguajes bajo un marco mayoritariamente popular. Los avances tecnológicos, en relación a la grabación y producción en estudio, resultaron a su vez fundamentales para ofrecer un producto discográfico que ampliase las pretensiones del oyente, quien se vuelve más exigente al implicarse de forma más activa.

Uno de los primeros usos del calificativo “progresivo” en el rock se enmarca dentro de los desarrollos derivados de la psicodelia tardía. Grupos como Pink Floyd, Soft Machine, Love, Frank Zappa & The Mothers of Invention o Captain Beefheart & His Magic Band ya planteaban caminos alternativos fundamentados, sobre todo, en extensas improvisaciones a partir de secuencias rítmicas mantenidas de forma constante o pasajes de carácter atmosférico que permitían a los instrumentistas una mayor experimentación tímbrica. Aquí ya empieza a observarse una preocupación por aspectos más relacionados con los valores texturales, una de las propiedades constitutivas y claves a la hora de juzgar una pieza musical según Lewis Rowell¹⁷; también en el sentido estructural, lo que afecta a la

¹⁵ José Miguel López: *Los sonidos de Discópolis. Rock: ideología y utopía*, Madrid, Calamar/Rne3, 2003, p. 66.

¹⁶ “Its level of discourse is alienated, conscious & intellectual. It is non-participatory, for listening, not for dancing or joining in with”, en C. Cutler: *File under...*, p. 22.

¹⁷ Lewis Rowell: *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*, Buenos Aires, Gedisa, 1985, pp. 155-158.

construcción interna de las piezas musicales (factor que va estrechamente ligado a los cambios en la extensión media de las piezas, llegando a superar en numerosas ocasiones los cinco minutos de duración).

El uso más generalizado de la categoría “progresiva” tuvo lugar durante la década de los 70, solapándose con el repertorio que popularmente se conoció como rock “sinfónico”. Ambas categorías se han asumido mutuamente como definidoras de una misma estética, y aunque las dos comparten un mismo contexto cultural, no conviene confundirlas. La primera refleja, en muchos sentidos, más una actitud por parte de los músicos que un estilo concreto en cuanto a parámetros formales se refiere, a diferencia de la segunda. Además, el rock sinfónico (sobre todo en sus inicios) fue uno de los exponentes más significativos de esa actitud rompedora y experimental que albergaba el rock progresivo. Como su propio nombre trata de indicar, el carácter “sinfónico” enfatiza la presencia de elementos propios de la producción académica, lo que no necesariamente se ha de relacionar con la sinfonía en exclusividad (de hecho, el modelo formal más común, en palabras de José Miguel López, es la Suite para las piezas que exceden los 10 minutos de duración)¹⁸. Esto no sólo se transmite a partir de una mayor complejidad en la composición y la interpretación (reafirmando la figura del instrumentista virtuoso), sino también en la recepción (reflejándose también a través de la puesta en escena y disposición del público en los recitales en vivo de bandas como Genesis, King Crimson, Yes o Emerson, Lake & Palmer). John Covach incide, además, en la importancia del nivel estructural como reflejo de la relación entre el rock y el lenguaje académico. Este factor lo estudia a partir del análisis de una de las composiciones paradigmáticas del estilo “Close to the Edge”, de Yes), destacando sus principales secciones y profundizando en los diferentes temas musicales, su desarrollo armónico y la presencia de un trasfondo simbólico relacionado con la novela *Siddhartha*, de Hermann Hesse (1922)¹⁹.

Dentro del ámbito del rock sinfónico, y junto al panorama del Reino Unido destacó la prolífica escena italiana caracterizada, entre otras cosas, por proponer un contraste entre pasajes de dinámicas expresivas muy diferenciadas, la presencia de elementos folk de carácter acústico y el uso de registros operísticos en las voces de los cantantes. Fueron algunos grupos representativos Premiata Forneria Marconi, Banco del Mutuo Soccorso, Le Orme, Locanda Delle Fate o Quella Vecchia Locanda.

¹⁸ J. Miguel López: *Los sonidos de...*, p. 98.

¹⁹ J. Covach: “Progressive rock...”, pp. 22-24.

Joe Stuessy señala algunas vías de acercamiento a los planteamientos académicos utilizadas por el lenguaje del rock. Su propuesta²⁰ nos puede ayudar a ilustrar algunos de los procedimientos más importantes del rock sinfónico y a sentar las bases del modelo del que partieron la mayoría del resto de los países. Stuessy elabora una clasificación que incluye, desde la integración de un motivo procedente de una pieza clásica (lo que potencia la faceta de arreglista además de la meramente instrumentista) hasta la concepción unitaria de una serie de canciones (reforzando el simbolismo y el significado del álbum de estudio desde su contenido musical hasta su diseño artístico). También aborda aspectos como la adaptación de obras clásicas a un lenguaje popular (con ejemplos como el *Allegro Barbaro* de Bártok, los *Cuadros para una exposición* de Mussorgsky o *Las Cuatro Estaciones* de Vivaldi²¹), la incorporación de la orquesta en las grabaciones de un grupo de rock (contribuyendo a ese refuerzo del valor textural) o el uso de una forma académica como base compositiva (en su gran mayoría reinterpretadas con procedimientos propios de otras estéticas).

Uno de los recursos más utilizados por las bandas del rock sinfónico fue la repetición de progresiones armónicas como base para la improvisación solista. Generalmente, estos pasajes solían anunciar la conclusión de una pieza larga (a menudo multiseccional) y se ejecutaban en tiempo lento, repitiéndose varias veces hasta alcanzar un clímax expresivo²². A menudo se exponía una pequeña línea melódica previa al pasaje improvisatorio, siendo al final recapitulada con mayor carga expresiva (una especie de esquema A-A'-A).

De forma paralela al desarrollo del rock sinfónico, hubo otro subestilo integrado tradicionalmente dentro de la estética progresiva que dio lugar a muy diversas manifestaciones: el jazz-rock. Con este nombre se hace referencia a una interacción estilística como base de una propuesta²³,

²⁰ Joe Stuessy: *Rock and roll. Its history and stylistic development*, Englewood Cliffs (New Jersey), Prentice-Hall, 1994, pp. 275-276.

²¹ La primera fue adaptada, entre otros, por Emerson, Lake & Palmer, en su disco de debut homónimo de 1970; la segunda fue abordada por muchos músicos, tales como Mekong Delta, Isao Tomita o T-Taurus, destacando sobre todo, otra vez, la de Emerson, Lake & Palmer. En cuanto a la tercera, fue muy significativa la versión llevada a cabo por Los Canarios en su álbum *Ciclos* (1974), uno de los trabajos progresivos más importantes del panorama español y que posteriormente trataremos con más detalle.

²² La web mexicana *La Corte Final* (<http://www.lacortefinal.com>), especializada en repertorio progresivo, hace referencia a estos pasajes como "ritmos de muerte lenta", poniendo como exponente significativo el final de la pieza "Comfortably numb" del grupo inglés Pink Floyd (incluido en su obra *The Wall*, de 1979).

²³ Así lo describe John Covach en "Jazz-Rock? Rock-Jazz? Stylistic crossover in late-1970s American progressive rock", en W. Everett (ed.): *Expression in pop-rock music. A collection of critical and analytical essays*, New York, Garland, 2001, pp. 113-135.

apuntando a dos de los más importantes focos catalizadores de la música popular durante la segunda mitad de los 60 y la primera de los 70. Este acercamiento fue decisivo a la hora de configurar el concepto de fusión dentro del jazz de estos años, caracterizado por la alternancia de elementos étnicos, ritmos importados del rock y el funk, pasajes melódicos con una armonía predominantemente diatónica, integración de elementos electrónicos (programaciones, Electronic Wind Instruments), secciones improvisatorias y un fraseo jazzístico como núcleo unificador. Fueron importantes formaciones como Weather Report, Mahavishnu Orchestra, Return To Forever, Brand X, Passport o Dixie Dregs. En Inglaterra hubo un circuito muy activo de artistas en la ciudad de Canterbury, creando una escena progresiva muy particular que combinaba elementos psicodélicos, sinfónicos y sobre todo de jazz-rock (destacando grupos como Soft Machine, Egg, Hatfield & The North, Khan o National Health).

Lo habitual en las bandas de este período era la alternancia entre principios más sinfónicos y otros cercanos al jazz-rock, lo que contribuyó a que, finalmente, el rock progresivo fuera entendido más como un estilo (con sus pautas formales totalmente definidas) que como una actitud por parte de los creadores (reflejando un afán investigador y experimental). Como casos aislados se pueden encontrar excepciones en discursos más personalizados, como el “Rock In Opposition” (RIO)²⁴, denominación acuñada por los británicos Henry Cow a finales de los años 70 y que presentaba una mezcla de rock e instrumentación de cámara, un gusto por la improvisación libre y una fuerte inclinación política de izquierdas; también aquí podemos señalar el caso del “Zeuhl”²⁵, término creado por la formación francesa Magma a inicios de la década de los 70 y que utilizaba rápidas estructuras repetitivas (generalmente con coros) para conducir a un clímax expresivo, a modo de trance, junto con ciertos elementos espirituales. En ambas propuestas se pueden observar estructuras muy abiertas, con uso abundante de disonancias y pasajes improvisatorios como elemento predominante, al igual que secciones muy intrincadas rítmicamente (ya sea por los súbitos cambios o por la constante repetición de motivos con variación de acentos). El color tímbrico también es,

²⁴ Término que se hizo oficial a partir de un festival celebrado en el New London Theatre Drury Lane de Londres, el 12 de Marzo de 1978. Participaron Henry Cow (Reino Unido), Univers Zero (Bélgica), Etron Fou Leloublan (Francia), Samlas Mamma Manna (Suecia) y Stormy Six (Italia).

²⁵ Palabra que significa “música celestial” en el lenguaje inventado por Christian Vander, baterista y principal ideólogo de Magma, y que utilizaban para los pasajes vocales: el Kobaiano. “Zeuhl” se asemeja, en cuanto a etimología y significado, al término “Soul”.

por lo general, bastante amplio (otorgando diversos roles solistas a instrumentos menos convencionales en formaciones de rock).

Por último, hay que señalar que junto al canon progresivo construido desde el ámbito anglosajón, Alemania ha constituido otro gran foco de influencia a partir del denominado “Kraut-rock”. Este término fue utilizado, en sus comienzos, con un sentido peyorativo (al acuñarlo la prensa británica para criticar su carácter imitativo con respecto al rock británico)²⁶, pasando luego a ser todo un icono estético para el rock repetitivo con un acusado componente atmosférico y experimental (con bandas como Can, Faust, Annexus Quam) o la música electrónica (destacando, sobre todo, dos agrupaciones pioneras como Tangerine Dream o Kraftwerk).

Todo tiene su fin: el carácter progresivo en el pop español de finales de los 60

Mientras esto ocurría en la escena anglosajona, en España se estaba asistiendo a un cambio de mentalidad en el marco de los últimos años de la dictadura franquista. Se respiraba un clima de cierto aperturismo en numerosos aspectos: una política económica que pretendía llegar a la sociedad de consumo, una mayor libertad de asociación y pluralismo dentro del Movimiento Nacional (destacando el papel del ministro José Solís Ruiz) y un acercamiento cultural al panorama internacional, propiciado por las reformas de Manuel Fraga desde el Ministerio de Información y Turismo.

En esta coyuntura, las novedades relacionadas con la música popular (con especial énfasis en el beat) e incluso las vanguardias académicas comienzan a tener un mayor desarrollo²⁷. Los ecos de la experimentación psicodélica y el influjo de formaciones de rock que integraban arreglos de metales con dosis de improvisación jazzística comenzaron a marcar una serie de pautas en algunas bandas españolas durante los últimos años de los 60. Estas, en su mayoría, se habían iniciado con propuestas beat y ahora buscaban renovar su discurso. Uno de los patrones de autenticidad más utilizados por estos grupos para distanciarse de su etapa anterior fue el abandono del artículo inicial en el nombre del grupo, rasgo que enfatiza-

²⁶ Para una mayor profundización en el carácter y las connotaciones del término “Kraut”, véase Vidal Romero “Autopista cósmica: el Kraut Rock en Alemania”, en J. Ruesga Bono y N. Cambiasso (eds.): *Más allá...*, pp. 107-109.

²⁷ Sobre el trienio aperturista (1964-1967) y la aparición de nuevos sonidos a partir de 1968 véase Celsa Alonso en “El beat español: entre la frivolidad, la modernidad y la subversión”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 10, Madrid, ICCMU, 2005, pp. 225-253.

ba la estética “ye-yé”. Este sutil alejamiento de los parámetros más comerciales derivó, asimismo, en una nueva audiencia más exigente y especializada (en consonancia con la evolución adoptada por grupos como The Beatles y The Beach Boys en obras como *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* y *Pet sounds*, respectivamente). Aquellos grupos que optaron por “sofisticar” su música incorporaron algunos elementos novedosos dentro del panorama español de aquellos días, aunque salvo raras excepciones no dejaron de conservar un carácter mayoritariamente accesible.

Casos muy paradigmáticos de este proceso fueron los de Módulos o Brincos. En el último álbum de los segundos, *Mundo, demonio y carne* (1970), se elabora un planteamiento extramusical de corte filosófico simbolizado en su homónima pieza inicial, que se estructura en cuatro partes diferenciadas con abundantes cambios de ritmo y con la presencia de instrumentos como el sitar o el Mellotron. Los propios músicos plasmaron sus impresiones en la contraportada del álbum original (el cual vio dos ediciones distintas en inglés y en español):

Con *Mundo, demonio y carne* creemos haber entrado en una nueva fase de nuestra propia evolución. No queremos encasillar nosotros mismos la música de este LP dentro de ningún tipo de movimiento musical. Puede que sea música progresiva ya que, en el amplio sentido de la palabra, significa nuestro propio progreso; pero lo que podemos asegurar es que se trata de música para ser comprendida por todos.

El ejemplo más representativo de esta dinámica fue el de Canarias, agrupación liderada por Teddy Bautista. La evolución del grupo siguió los patrones antes descritos (lo que también se puede observar a través de las variantes en su nombre: The Canaries, Los Canarias y Canarias), llegando a alcanzar en los primeros años 70 una sonoridad más cercana al jazz y al soul a partir de los registros de la sección de metales y un mayor protagonismo de los sintetizadores (línea que continuó la banda Alcatraz, con miembros de Canarias, en la segunda mitad de la década). En 1974 salió al mercado el álbum *Ciclos* (1974), última entrega discográfica de Canarias, consiguiendo con este trabajo uno de los referentes más internacionales y significativos de la escena progresiva española²⁸.

Esta obra marca un pronunciado distanciamiento con respecto a los cánones más comerciales, y aún reminiscentes, de muchas formaciones pop coetáneas que coqueteaban con elementos más vanguardistas. *Ciclos*

²⁸ Así se indica, por ejemplo, en su entrada correspondiente en A. José Barroso, *Enciclopedia...*, p. 90.

representa el prototipo de discurso progresivo al que se aspiraba, sobre todo, durante la primera mitad de la década de los 70, a partir de elementos como la conceptualidad (se trata de un doble LP temático que reflexiona sobre el sentido de la existencia a partir de las diferentes edades del hombre), la teatralidad (la obra, dividida en cuatro actos, incluye varios personajes interpretados por diversos vocalistas y también algunos componentes escenográficos con vistas a su representación en directo), el acercamiento al mundo académico (sobre todo al post-romanticismo, a la ópera y al Barroco, a partir de la base musical de *Las Cuatro Estaciones* de Antonio Vivaldi. Véase ej. 1) y una ecléctica fusión de estilos (presentando elementos tan poco convencionales en España para una propuesta “pop” como el canto gregoriano o la canción sudamericana dentro de un contexto eléctrico) e instrumentos (con el uso del theremín y de diversos sintetizadores analógicos de módulo abierto).



Ejemplo 1: Adaptación con sincopaciones del motivo principal del *Allegro* del Concierto de Vivaldi “La Primavera” (RV269) por Canarias (“Paraíso remoto” en *Ciclos*, 1974).

Por otra parte, *Ciclos* supuso la materialización de un proyecto ambicioso por parte de músicos nacionales a varios niveles, tanto musical (construyendo una obra partiendo de la adaptación de una reconocida y extensa composición “clásica”, lo que les acercó en cuanto a pretensiones a Emerson, Lake & Palmer) como de trascendencia filosófica, ejerciendo una gran influencia sobre los discursos progresivos coetáneos y posteriores en España (el propio Teddy Bautista fue también un destacado productor musical, apareciendo su nombre en algunos de los álbumes más importantes del panorama musical de los 70).

Urbanas Músicas Dispersas: la experimentación catalano-levantina

A la hora de estudiar el variado contexto underground de los años 70 en España se suelen señalar algunas importantes zonas de influencia en torno a las cuales se han personalizado, con más fuerza, los rasgos importados principalmente del Reino Unido. Al contrario que en éste, hay que señalar un importante punto álgido en cuanto a la proliferación de bandas y publicaciones durante la segunda mitad de la década de los 70 (tras la muerte del general Franco), años en los que el panorama artístico y el mercado discográfico internacional estaban interesados en otros estilos como el Punk o posteriormente la “New Wave”. En estos focos geográficos, den-

tro de los cuales Cataluña fue uno de los grandes destacados, se presentan algunas características comunes que, en mayor o menor medida, han reafirmado la presencia del elemento autóctono como rasgo diferenciador, enfatizado por la utilización de instrumentos del ámbito folclórico, melodías y ritmos propios del repertorio tradicional y referencias culturales a la historia propia de cada comunidad (algo que se reforzaba con el uso de la lengua vernácula). Así, estos discursos convivieron con aquellos otros caracterizados por una mayor similitud al modelo anglosajón.

La comunidad catalana constituyó uno de los focos más cosmopolitas del país, suponiendo un punto de conexión fundamental con las propuestas desarrolladas en el centro y norte de Europa, sobre todo desde el punto de vista académico. No en vano, gran parte de los músicos catalanes de rock progresivo cultivaban una faceta paralela como compositores en el ámbito académico (como el caso de Joan Albert Amargós, teclista y fundador de Música Urbana; Manel Camp, pianista de Fusioon; o Jep Nuix, flautista de Gòtic). El contacto con lenguajes próximos al atonalismo y a las técnicas de composición electroacústica modela el perfil del compositor/instrumentista de las bandas de rock, versado en teoría musical e interesado en la retroalimentación entre lo académico y lo popular. El espíritu de las tendencias más abiertas, libres e improvisatorias del jazz también resultó muy sugerente para estos discursos, reafirmando el endurecimiento armónico y las complejidades rítmicas. Esta completa formación por parte de los músicos hizo que muchos de ellos desarrollasen una paralela labor como arreglistas para estrellas de la “Nova Cançó”. Uno de los casos más destacados es el del pianista Josep Mas Portet “Kitflus”, miembro de las bandas Iceberg y Pegasus, y colaborador de Joan Manuel Serrat desde su álbum *1978*, editado ese mismo año.

Cronológicamente hay que distinguir entre dos fases creativas bien diferenciadas. La primera se desarrolló durante los años iniciales de la década, inmersa en los últimos atisbos de la psicodelia y el hippismo. Fue el caso de formaciones como Tapiman, Om, Crac, Vértice, Música Dispersa, Pan y Regaliz, y sobre todo Máquina!, cuyo primer álbum *Why* (1970) presentó varias ideas renovadoras en cuanto a interpretación musical y a concepto de estudio, alternando pasajes acústicos con otros de mayor tendencia improvisatoria y bases rítmicas hipnóticas.

La segunda etapa se articuló a partir de la primera edición de los cuatro festivales Canet Rock (1975), evento que supuso un mayor acercamiento a las raíces folclóricas por parte de estas bandas (asumiendo componentes del repertorio de las Coblas populares, como los ritmos de sardana o la utilización de instrumentos de viento como la gralla, la tenora, el flabiol o el tible), junto a un creciente interés en las vertientes progresivas más relacionadas con el jazz eléctrico de influencia latina y el rock

sinfónico. Así destacan formaciones como Fusioon, Iceberg, Atila, Companyia Elèctrica Dharma, Blay Tritono, Orquesta Mirasol, Barcelona Traction, Suck Electrònic, Neuronium, La Rondalla de la Costa, Secta Sònica, Gòtic, Borne, Música Urbana, Orquesta Platería, Còto en Pèl, Tarántula o Mediterráneo. Gran parte de estas bandas configuran el sonido del denominado rock “laietano” (en homenaje al pueblo prerromano de los laietanos y a una de las vías más concurridas del casco viejo de Barcelona, donde se encuentra el Palau de la Música Catalana), con su personal alterancia entre elementos populares, tradicionales y académicos.

De todos los discursos progresivos desarrollados en la Península durante la década de los 70, el catalán es el que más claramente resulta influenciado por el jazz y la música académica en sus diversas vertientes. Este hecho se puede ver reflejado de forma muy precisa en la evolución discográfica de una de las bandas más relevantes de aquel momento, el cuarteto Fusioon. En su primer trabajo, titulado como el grupo y editado en 1972, el contenido se basa en la adaptación (con un claro acento jazzístico y postromántico) de piezas populares (con especial atención al repertorio tradicional catalán) y clásicas, como es el caso de la “Danza del molinero” (procedente del ballet *El sombrero de tres picos* de Manuel de Falla). Si este interés por repertorios ajenos al rock resulta muy evidente en su primer álbum, en el segundo (*Farsa del buen vivir*, de 1974) se presenta de una forma más sutil y sofisticada al utilizar, además del arreglo de una composición “clásica” preexistente (en este caso el tercer movimiento de la *Sinfonía N.º 6 “Patética”* de Tchaikovsky²⁹), una serie de recursos formales procedentes del lenguaje académico. Un claro ejemplo es la estructura de rondó en la composición titulada “Concerto Grosso” dividida en varios movimientos. El motivo utilizado con carácter repetitivo (ej. 2) presenta claras similitudes con el arquetipo de figura de 8 compases (dividida en dos grupos de 4) utilizada en la forma sonata del período clásico.

Una muestra muy representativa del modelo de rock laietano integrador de los ritmos y timbres autóctonos era el cultivado por bandas como la Companyia Elèctrica Dharma, quienes llegaron a grabar un recital en vivo acompañados de la formación tradicional Coblà Mediterrània³⁰, un



Ejemplo 2: Tema principal del movimiento “Rondó”, de la obra *Concerto Grosso*, compuesta por Jordi y Manel Camp (Fusioon: *Farsa del buen vivir*, 1974).

²⁹ Un arreglo similar sobre esta composición se encuentra en el álbum de The Nice *Five bridges*, de 1970, volviendo a situarse la visión de Keith Emerson como un referente fundamental en los arreglos de repertorio “clásico” por parte de las bandas españolas.

ensemble que incluía instrumentos de viento propios del folclore catalán como la tenora, el tible o el flabiol.

En su faceta más cercana al canon anglosajón, el quinteto barcelonés Iceberg (que posteriormente pasó a ser cuarteto instrumental), combinaba en sus temas elementos de corte “sinfónico” (caracterizados, sobre todo, por el carácter atmosférico y de prominente apoyo armónico en los teclados, y el rol solista de la guitarra, muy tendente a los fraseos de alto contenido expresivo) y otros procedentes del jazz-rock (con solos plagados de cromatismos y bases rítmicas sincopadas). La presencia de disonancias armónicas como la cuarta aumentada, las segundas menores o las séptimas mayores eran también muy frecuentes, a la par que la superposición de líneas instrumentales con diferentes acentos y armonías, propiciando una idea de fluctuación rítmico-armónica. En la pieza “Sacerdotes de Amon” (ej. 3), procedente del álbum conceptual *Tutankhamon* (Iceberg, 1975), se pueden apreciar los juegos de acento en el bajo (sistema inferior) en contraste con los fraseos armonizados y en progresión de la guitarra solista y el saxofón (los dos sistemas superiores). También es destacable la expresividad remarcada por el tritono Sol-Do# en la guitarra rítmica (segundo compás del tercer sistema), hecho que se enfatiza con el acento y la sincopación.

Ejemplo 3: Extracto del inicio de “Sacerdotes de Amon” (Iceberg, *Tutankhamon*, 1975).

Hijos del agobio y del dolor: flamenco y rock en Andalucía

Desde finales de los años 60, la interacción entre el flamenco y el rock llegó a constituirse como una seña de identidad propia del sur de España

³⁰ Nos referimos al disco en directo *Al Palau de la Música Catalana* (1982).

(algo que aún en la actualidad mantiene vigencia y entidad, aunque en menor medida), constituyéndose así una de las principales dinámicas de mestizaje musical entre lo tradicional y lo popular (factor inherente, ya de por sí, al flamenco). Al igual que en la zona catalano-levantina, se hace necesario distinguir una primera etapa ubicada en la primera mitad de los 70, con patrones más psicodélicos en su base, frente a una segunda más perfilada en la estética jazz-rock de la época. Sin embargo, a diferencia de aquélla, hay que subrayar que la incorporación del elemento autóctono estuvo presente desde el principio, si bien fue en la segunda mitad de los 70 cuando hubo una mayor proliferación de propuestas.

Las primeras formaciones determinantes dentro de esta estética desarrollada en un contexto cultural “underground”, fueron bandas como Gong, Chiclos, Caramelos y Pipas, Nuevos Tiempos, Green Piano o Smash. Este último fue uno de los grupos más decisivos a la hora de marcar el rumbo musical de la escena andaluza, con influencias de la psicodelia, el blues, el jazz y la música oriental (incorporando instrumentos como el sitar), en un rock de base flamenca y numerosos pasajes improvisatorios. En la música de estos grupos se utilizaban asiduamente diferentes palos o patrones rítmicos procedentes del flamenco (como la bulería, la seguiriya, los tarantos o el garrotín), en combinación con los arreglos de procedencia anglosajona a la que gran parte de los músicos accedió a partir de los discos que se escuchaban en las bases militares americanas presentes en Andalucía durante aquellos años. Esa retroalimentación artística también se puede observar, desde la perspectiva del flamenco, con el álbum *La leyenda del tiempo* (1979) de Camarón, donde además de estar acompañado por importantes guitarristas flamencos como Paco de Lucía o Tomatito, colaboraron diversos músicos de rock de grupos como Dolores, Alameda o Smash.

Las señas de identidad cultural (un pretendido elemento arábigo-andaluz) aparecen constantemente en el discurso de esta época, apoyándose no sólo en evidencias musicales. Basta sólo con citar nombres de bandas como los de Mezquita, Imán Califato Independiente, Alameda, Cai o Medina Azahara para observar el reflejo de la “esencia” cultural andaluza como una reivindicación de los valores de autenticidad, algo que, aunque práctica común en diversas regiones de España dentro del contexto del llamado “rock con raíces”, se reflejó en Andalucía con una especial fuerza³¹.

³¹ Aquí fue muy importante el sello discográfico Gong, creado en 1974 por el productor Gonzalo García-Pelayo, cuya línea de publicación priorizaba la estética de canción folk y de música progresiva (con un acento especial en el rock andaluz). Desde sus folletos publicitarios se difundió, en gran medida, el término rock “con raíces”.



Ejemplo 6: Melodías solistas de teclado (sistema superior) y guitarra (sistema inferior) en “A la vera del jueves” (procedente del primer disco de Alameda de 1979, de título homónimo).

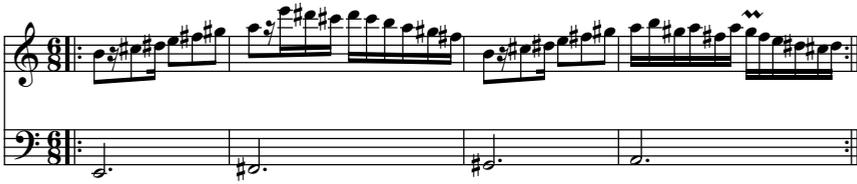
Sin embargo, aunque la gran mayoría de grupos solían utilizar armonías en modo menor, con abundante presencia de las progresiones descendentes que finalizaban en segunda menor, un rasgo muy característico de la música española (*ej. 7*), hubo otras bandas que cultivaban un estilo más dinámico (a menudo haciendo alusión a ritmos brasileños y al funk) y con una armonía más alejada del componente autóctono, empleando abundantes tonalidades mayores y ostinatos melódicos con grados conjuntos, muy característicos de los motivos utilizados habitualmente por los instrumentistas británicos (*ejs. 8 y 9*).



Ejemplo 7: Progresión descendente de cuarta que acaba con la segunda menor (“Vuelo de cristal”, por Alameda en *Misterioso manantial*, de 1980).



Ejemplo 8: Ostinato de guitarra rítmica sobre una progresión ascendente por grados conjuntos (“Alegrías de Cai”, por Cai en *Noche abierta*, de 1980).



Ejemplo 9: Línea solista en modo Mayor con grados conjuntos, repeticiones y figuraciones rápidas (“Alegrijas de Cai”, por Cai en *Noche abierta*, de 1980).

Música para la libertad: el rock “con raíces” de la franja norte

Como hemos visto, las dos áreas principales en las que la adaptación de la estética progresiva anglosajona conllevó una escena con características propias fueron la catalano-levantina y la andaluza, con especial eco en Barcelona y Sevilla respectivamente. En el resto del país es más difícil demarcar otras áreas de influencia de la misma categoría, debido sobre todo a la inconsistencia de un lenguaje unificador ante la diversidad de discursos. Muy notorio es el caso del centro peninsular, aglutinador de músicos de diversa procedencia geográfica que venían a probar fortuna en la capital del país. Ello provocó que cada banda absorbiese paulatinamente rasgos musicales procedentes de variadas tradiciones y formas de entender la música, al no haber en muchos casos un origen común. Por ello, lo que aglutinó al conjunto de propuestas que se concibieron desde la zona centro fue un carácter urbano y predominantemente rockero, con algunas aportaciones puntuales de folclores de diversas zonas del país, como Andalucía en el caso de Dolores o Guadalquivir, o la franja norte, con Granada.

La primera oleada de grupos en Madrid también se sitúa en los inicios de los 70, bandas como Cerebrum, Museum, Franklin, Alacrán o Barrabás, con un mayor peso estilístico del blues, el soul y la experimentación psicodélica (como también se observó en Cataluña o Andalucía). Durante la segunda mitad de los 70, se asiste a un endurecimiento del discurso rockero (de hecho, varias bandas acabaron entrando dentro del circuito de *hard-rock* y *heavy metal* de los años 80), frente a las influencias más jazzísticas presentes en otras zonas. Este último factor se realizó con las ediciones discográficas de Chapa Discos, sello creado por Vicente “Mariscal” Romero que buscaba publicar álbumes de agrupaciones de todo el país que, según su criterio, recogiesen la esencia “autóctona” a través de un registro popular eléctrico

inmerso en el contexto progresivo³². Destacaron en esos años bandas como Storm (a caballo entre Andalucía y Madrid, Asfalto, Azahar o Ñu).

Sin embargo, a una patente menor escala, podemos establecer una pequeña escena en el norte peninsular en la que fue muy común la mezcla del rock con el componente tradicional, adquiriendo estos discursos, en muchas ocasiones, tratamientos más propios del folk electrificado de mediados de los 70, momento que coincidió con un resurgimiento del repertorio instrumental con fuerte influencia de la estética posteriormente reivindicada como “celta” y que se estaba cultivando en Irlanda, Escocia o la Bretaña francesa, transmitiéndose a través de los países del Arco Atlántico. Por ello hubo una retroalimentación entre aquellos músicos que buscaban integrar los rasgos tradicionales dentro del rock y aquellos otros que creaban un repertorio popular basado en el componente tradicional y que incorporaban instrumentación eléctrica y arreglos procedentes de otros estilos como el jazz y el rock. Esta escena, aunque tuvo una menor repercusión en el ámbito nacional, no carece de importancia, construyendo un discurso no menos consistente que en los casos anteriores; de hecho, además de constituir otro exponente significativo de la adaptación del canon anglosajón, contribuyó al fortalecimiento de las escenas de rock y folk locales durante los años posteriores. El desarrollo de este lenguaje alcanzó su apogeo más tardíamente que en el resto de Comunidades Autónomas, durante la segunda mitad de los años 70, llegando incluso a los primeros años de la década siguiente. Las comunidades que aquí se engloban son, fundamentalmente, Galicia (con grupos como Outeiro o N.H.U), Asturias (Crack, Asturcón), Cantabria (Ibio, Bloque), y sobre todo, Euskadi, con gran cantidad de formaciones (Itoiz, Errobi, Lisker, Enbor o Haizea).

Los parámetros estilísticos más significativos que unifican los discursos del norte peninsular se adscriben a la estética de las formaciones de rock progresivo-sinfónico, con cierta predominancia por los largos interludios instrumentales, uso de métricas irregulares (*ej. 10*), frecuentes contrastes



Ejemplo 10: Alternancia de compases de cuatro y tres tiempos en “Marchando una del Cid”, pieza inspirada en el poema del Mío Cid (*Si todo hiciera Crack*, Crack, 1979).

³² Para una mayor profundización en la labor discográfica de Chapa y la difusión del rock “con raíces”, se puede consultar Vicente Romero: *Chapa Discos – Historia de una etiqueta*, Madrid, Chapa, 1985.



Ejemplo 11: Uso de cromatismos en la pieza “Descenso en el Mahéllstrong” (*Si todo hiciera Crack*, Crack, 1979).

de tempo y textura, uso de cromatismos (*ej. 11*) o la utilización de diferentes timbres de sintetizadores tan característicos de este ámbito, como el Mellotron o el ARP2600. Asimismo, la incorporación de ritmos y melodías populares (a menudo a través de sintetizadores o de instrumentos tradicionales como la gaita o la dulzaina) fue también un rasgo distintivo. Su tratamiento era muy sencillo, presentando en las melodías sutiles variaciones de carácter rítmico (ligeras sincopaciones y un aire de swing en bajo y batería, principalmente). La mayoría de estos grupos se decantaban por los registros más líricos y bucólicos de la propuesta progresivo-sinfónica, donde los teclados tenían un mayor protagonismo, como fue el caso de los asturianos Crack o de los vascos Itoiz. Otros, por su parte, acentuaban la base rock con un mayor peso en la guitarra y la sección rítmica, sin estar los elementos atmosféricos tan presentes. Aquí destacaron bandas como los asturianos Asturcón o los cántabros Ibio y Bloque.

Paralelamente a lo observado en el caso andaluz, la reivindicación de valores culturales propios es una dinámica común en el discurso de estas bandas, reforzando su criterio de autenticidad. También la recurrencia a temas como la libertad (plasmada en gran parte de las letras) o la naturaleza (gracias a la utilización de diversos recursos instrumentales y sonidos pregrabados) aparecen de forma constante, además de las inspiraciones literarias e históricas que hay detrás de algunas composiciones (en muchos casos haciendo alusión a escritores locales). El uso de lenguas como el euskera, el bable o el gallego contribuyó a fortalecer este desarrollo autóctono del rock aunque, por otra parte, también dificultó su difusión fuera de las delimitaciones territoriales propias. Por ello la agrupación Asturcón, que aspiraba a un mayor índice de recepción, renunció al bable en favor del castellano³³. Al igual que ocurrió en Cataluña, la mayoría de instrumentistas que cultivaron estos discursos colaboraron activamente como arreglistas e intérpretes acompañantes de cantautores, compartiendo un idéntico contexto creativo en el que los giros instrumentales más novedosos procedentes del ámbito anglosajón convivían con textos de corte

³³ Tal y como ellos declaran en el artículo “El Grupo Asturcón a punto de lanzar su último disco *Boina apocalíptica*” (*La Hoja del Lunes*, Gijón, 18-I-1982).

reivindicativo socio-cultural. El colectivo del “Nueu Canciu Astur” fue un exponente muy relevante de esa retro-alimentación en la Asturias de los años 70.

La utilización de instrumentos ajenos a la estructura básica del rock vino marcada sobre todo por la flauta, el violín (ambos muy característicos, por otra parte, en las formaciones progresivas de esta década) y la gaita. En el caso de la gaita la vinculación al ámbito tradicional está muy patente; con respecto a la flauta y al violín no siempre era así, ya que también nos remite en múltiples ocasiones a la estética académica o al mundo del jazz. En los grupos del norte, el uso de estos instrumentos estaba casi siempre ligado a aportaciones folclóricas, factor muy relacionado con el circuito de festivales folk y escuelas de música tradicional que se iban consolidando gradualmente en estas regiones; esto favoreció el crecimiento de una audiencia no sólo interesada en las agrupaciones de rock progresivo británico sino también en la música de artistas bretones como Gwendal o Alan Stivell que, durante aquellos años, estaban trabajando en esa hibridación entre el elemento autóctono y otros lenguajes más universales, a la par que alternaban instrumentación acústica y electrificada.

Los intercambios culturales entre estas regiones tan próximas entre sí eran muy evidentes. Así, se puede comprobar un idéntico tratamiento temático en los textos de las piezas “Pastor” y “Pastor que tas nel monte” por parte de los cántabros Ibio y los asturianos Nuberu, basándose los dos en cancioneros populares. En ambos se utiliza un canto dialogado (en el caso de Nuberu, representado por la alternancia de dos vocalistas) en el que una campesina intenta atraer la atención de un pastor para que pase la noche con él y éste la rechaza. Además, se incorporan ornamentaciones en sendos ejemplos procedentes del canto montañés y de la asturiana, evidenciándose aún más el diálogo entre diferentes recursos estilísticos y la construcción de una estética unitaria que conciliase las diferencias y particularidades de cada zona, sin anularlas, en favor de un sonido reconocible e identificativo.

Sin embargo, no todos los casos fueron iguales. El grupo asturiano Crack definía su propuesta como “rock impresionista”, relacionándolo con la música de compositores como Ravel o Debussy sin aludir en ningún momento a las raíces asturianas³⁴. También estos mostraban preferencias por las propuestas desarrolladas dentro del rock progresivo italiano, cuyos grupos más representativos llegaron a España a través de emisoras radiofóni-

³⁴ Se puede consultar en el artículo “Crack, el rock impresionista” (*La Hoja del Lunes*, Gijón, 23-VIII-1978).

cas internacionales como Radio Luxemburgo. Por otro lado, el estilo de los cántabros Bloque estaba más cercano al rock duro con pasajes instrumentales, que también podía encontrarse en otros grupos como los madrileños Asfalto, siendo así menos evidente el elemento tradicional. La formación gallega N.H.U presentaba muchas similitudes con bandas de jazz-rock como Brand X o Mahavishnu Orchestra, debido, sobre todo, a su tendencia a la improvisación y al carácter de los pasajes solistas, aunque en piezas como “Na terra do verde chan” (incluida en su álbum homónimo de 1978) incluyen textos en galego.

Conclusiones

El modelo formal de lo que se popularizó como rock progresivo durante los años 70, forjado principalmente en las islas británicas pero complementado por otros países como Italia, Francia o Alemania, tuvo un destacado calado en España, proporcionando múltiples discursos diferenciados, en especial, durante la segunda mitad de los 70, momento en el que fue decayendo en otros países. Grupos que adoptaron las pautas más convencionales, incluyendo la revisión de músicas académicas, convivieron con otros que buscaron conscientemente un factor diferencial, potenciando elementos culturales autóctonos. Así, aunque se pueden encontrar varios principios comunes en los objetivos artísticos de estas formaciones, la adopción de estéticas ajenas al rock contribuyó a que se desarrollaran varias tendencias fácilmente localizables en diversos focos geográficos a partir de un mayor interés en el flamenco (Andalucía), la vanguardia académica y el jazz más avanzado (Cataluña) o el folk instrumental con elementos célticos (la franja norte). Esto acabó por configurar una rica escena que, aunque tuvo poca repercusión fuera del país en su tiempo, hoy constituye un importante legado gracias a las re-ediciones en formato CD y a su revalorización a través de los circuitos on-line especializados en rock progresivo.

El desarrollo de una escena musical “progresiva” propiamente española conllevó, además de una amplia proliferación de artistas y variantes estéticas, una sólida infraestructura en términos de industria discográfica (con sellos especializados como Gong o Chapa) o de festivales musicales (como el Canet Rock en Barcelona o el Festival Lago de Bornos de Cádiz), lo que revela el interés y la aceptación de las propuestas vanguardistas de la música popular europea de su momento. La consolidación del Punk y, posteriormente, de la New Wave británica en la segunda mitad de los 70 convivió en España, al contrario que en otros países europeos, con propuestas tardías de rock progresivo que llegaban, especialmente, de

la zona norte (dándose el caso de músicos que pertenecían a formaciones de ambos estilos), lo que también provocó un contacto más cercano y un intercambio de ideas musicales.

Para analizar la trascendencia del rock progresivo y la consolidación de un repertorio propio en la España de los 70, hay que tener en cuenta su difusión a través de Internet. Esto se manifestó a través de varias vías, siendo las más importantes los foros (donde coinciden nostálgicos del género que vivieron el momento de apogeo del rock progresivo con aquellas nuevas generaciones que descubren a las bandas a través de la red, además de provocar un intercambio directo entre los músicos y el público), los portales Web (que integran extensas y documentadas bases de datos sobre los músicos, incluyendo reseñas discográficas hechas, en su gran mayoría, por aficionados) y los sellos discográficos (especializados, tanto en la reedición de álbumes descatalogados o inéditos en formato digital, como en la promoción de bandas contemporáneas que continúan la línea estilística de los años 70). Todos estos factores contribuyen a que exista una audiencia renovada del género, lo que favorece que las señas de identidad más características del discurso del rock progresivo español sigan teniendo vigencia.

CATÁLOGO DE PUBLICACIONES DEL ICCMU

Colección Música Hispana PARTITURAS

Serie A

Música Lírica (Zarzuela y Ópera)

1. FRANCISCO ASENJO BARBIERI
Jugar con fuego. Zarzuela en tres actos
Libreto de Ventura de la Vega
Edición crítica de M^a Encina Cortizo
Estudio literario de Ramón Barce
1992. LXIV + 336 pág. 40 €
2. JOAQUÍN RODRIGO
El hijo fingido. Comedia lírica en un prólogo y dos actos
Libreto de Lope de Vega
Edición crítica de Ramón Sobrino
1993. XLIV + 374 pág. 40 €
3. JOSÉ SERRANO
La canción del olvido. Zarzuela en un acto
Libreto de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw
Edición crítica de Miguel Roa y Ramón Sobrino
1993. XXXIX + 224 pág. 31 €
4. FEDERICO CHUECA
El bateo. Sainete en un acto
Libreto de Antonio Paso y Antonio Domínguez
Edición crítica de M^a Encina Cortizo
y Ramón Sobrino
1993. XLIII + 158 pág. 31 €
5. FRANCISCO ASENJO BARBIERI
El barberillo de Lavapiés. Zarzuela en tres actos
Libreto de Luis Mariano de Larra
Edición crítica de M^a Encina Cortizo
y Ramón Sobrino
1994. LVII + 386 pág. 40 €
6. EMILIO ARRIETA
Marina. Ópera en tres actos
Libreto de Francisco Camprodón
y Miguel Ramos Carrión
Edición crítica de M^a Encina Cortizo
1994. XXXVII + 566 pág. 49 €
7. TOMÁS BRETÓN
La verbena de la Paloma. Sainete lírico en un acto
Libreto de Ricardo de la Vega
Edición crítica de Ramón Barce
1994. LI + 240 pág. 37 €
8. EMILIO ARRIETA
El grumete. Zarzuela en un acto
Libreto de Antonio García Gutiérrez
Edición crítica de Fernando J. Cabañas Alamán
1994. XL + 194 pág. 31 €
9. JACINTO GUERRERO
El huésped del sevillano. Zarzuela en dos actos
Libreto de Juan I. Luca de Tena
y Enrique Reoyo
Edición crítica de Jesús Villa-Rojo
1995. XXXIII + 232 pág. 31 €
10. JACINTO GUERRERO
La Montería. Zarzuela en dos actos
Libreto de José Ramos Martín
Edición crítica de Benito Lauret
1995. XXXII + 247 pág. 31 €
11. EMILIO ARRIETA
El dominó azul. Zarzuela en tres actos
Libreto de Francisco Camprodón
Edición crítica de M^a Encina Cortizo
y Ramón Sobrino
1995. LIII + 289 pág. 31 €
12. RUPERTO CHAPÍ
El rey que rabió. Zarzuela en tres actos
Libreto de Miguel Ramos Carrión y Vital Aza
Edición crítica de Tomás Marco
1996. LIII + 420 pág. 40 €
13. FRANCISCO ALONSO
La Parranda. Zarzuela en tres actos
Libreto de Luis Fernández Ardavín
Edición crítica de Manuel Moreno-Buendía
1996. XL + 316 pág. 37 €
14. FEDERICO CHUECA
Agua, azucarillos y aguardiente. Pasillo veraniego en un acto
Libreto de Miguel Ramos Carrión
Edición crítica de Benito Lauret
1996. XLIV + 187 pág. 31 €
15. FEDERICO CHUECA
y JOAQUÍN VALVERDE
La Gran Vía. Revista madrileña en un acto
Libreto de Felipe Pérez y González
Edición crítica de M^a Encina Cortizo
y Ramón Sobrino
1996. LXI + 209 pág. 31 €

16. ISAAC ALBÉNIZ
Pepita Jiménez. Comedia lírica en dos actos
Libreto de Francis B. Money-Coutts
Edición crítica de Josep Soler
1996. XIX + 556 pág. (AGOTADO)
17. FEDERICO CHUECA
El chaleco blanco. Episodio cómico-lírico en un acto
Libreto de Miguel Ramos Carrión
Edición crítica de Claudio Prieto
1996. XLV + 158 pág. 31 €
18. FEDERICO CHUECA
El año pasado por agua.
Revista general de 1888 en un acto
Libreto de Ricardo de la Vega
Edición crítica de José Luis Navarro
1997. XLV + 221 pág. 31 €
19. FEDERICO CHUECA Y
JOAQUÍN VALVERDE
Cádiz. Episodio nacional en dos actos
Libreto de Javier de Burgos
Edición crítica de Miguel Roa
1997. LXI + 395 pág. 40 €
20. VICENTE LLEÓ
La Corte de Faraón. Opereta en un acto
Libreto de G. Perrín y M. Palacios
Edición crítica de Josep Soler
2005, 2ª ed. XXX + 292 pág. 40 €
21. ANTONIO RODRÍGUEZ DE HITA
Las labradoras de Murcia. Zarzuela en dos actos
Libreto de Ramón de la Cruz Cano y Olmedilla
Edición crítica de Fernando J. Cabañas Alamán
1998. LI + 316 pág. 37 €
22. VICENTE CUYÁS
La Fattuchiera. Ópera en dos actos
Libreto de Felice Romani
Edición crítica de Francesc Cortés Mir
1998. LVI + 524 pág. 43 €
23. PABLO ESTEVE, JACINTO VALLEDOR,
PABLO DEL MORAL y BLAS DE LASERNA
*Tonadillas (I): Los zagales o el pozo, La cantada
vida y muerte del General Malbrú, El presidiario
y Lección de música y bolero*
Edición crítica de Javier Suárez-Pajares
1998. XXXIX + 206 pág. 31 €
24. TOMÁS BRETÓN
Los amantes de Teruel.
Drama lírico en cuatro actos y un prólogo
Libreto de Tomás Bretón
Edición crítica de Francesc Bonastre
1998. LIII + 846 pág. 55 €
25. TOMÁS DE TORREJÓN Y VELASCO Y
JUAN HIDALGO
La púrpura de la rosa. Fiesta cantada. Ópera en un acto
Texto de Pedro Calderón de la Barca (con loa
de autor anónimo para Lima)
Edición crítica de Louise K. Stein
1999. XLIX + 214 pág. 31 €
26. TOMÁS BRETÓN
La Dolores. Drama lírico en tres actos
Libreto de Tomás Bretón
Edición crítica de Ángel Oliver Pina
1999. LII + 609 pág. 55 €
27. JOSE MARÍA USANDIZAGA
Las golondrinas. Ópera en tres actos
Libreto de Gregorio Martínez Sierra
Edición crítica de Ramón Lazkano
1999. XXXV + 593 pág. 43 €
28. GERÓNIMO GIMÉNEZ
La Tempranica. Zarzuela en un acto
Libreto de Julián Romea
Edición crítica de Claudio Prieto
1999. XLIII + 269 pág. (AGOTADO)
29. RUPERTO CHAPÍ
*Margarita la Tornera. Leyenda en tres actos
y ocho cuadros*
Libreto de Carlos Fernández Shaw
Edición crítica de José Luis Turina de Santos
2000. XLV + 702 pág. (AGOTADO)
30. JOAQUÍN GAZTAMBIDE
El juramento. Zarzuela en tres actos
Libreto de Luis de Olona
Edición crítica de Ramón Sobrino
2000. LXI + 378 pág. 37 €
31. JOSÉ MELCHOR GOMIS
Le Revenant. Ópera fantástica en dos actos y cinco cuadros
Libreto de Albert de Calvimont
Edición crítica de Tomás Garrido
2000. LV + 339 pág. 40 €

32. JUAN HIDALGO
Celos aun del aire matan. Fiesta cantada en tres jornadas
Libreto de Pedro Calderón de la Barca
Edición crítica de Francesc Bonastre
2000. LXXI + 562 pág. 43 €
33. FRANCISCO ASENJO BARBIERI
Pan y Toros. Zarzuela en tres actos
Libreto de José Picón
Edición crítica de Emilio Casares y Xavier de Paz
2001. LIX + 563 pág. 37 €
34. JOAQUÍN TURINA
Margot. Comedia lírica en dos actos
Libreto de Gregorio Martínez Sierra
Edición crítica de Juan de Udaeta
2001. XXXIX + 492 pág. 37 €
35. VICENTE MARTÍN Y SOLER
Una cosa rara. Drama giocoso in due atti
Libreto de Lorenzo Da Ponte
Edición crítica de Irina Kriajeva
2001. LXXXIV + 518 pág. 37 €
36. VICENTE MARTÍN Y SOLER
L arbore di Diana. Drama giocoso in due atti
Libreto de Lorenzo Da Ponte
Edición crítica de Leonardo J. Waisman
2001. LXXXV + 544 pág. 37 €
37. ANTONIO LITERES
Acis y Galatea. Zarzuela en dos jornadas
Libreto de José de Cañizares
Edición crítica de Luis Antonio Glez. Marín
2002. LI + 212 pág. 30 €
38. RUPERTO CHAPÍ
La Bruja. Zarzuela en tres actos
Libreto de Miguel Ramos Carrión
Edición crítica de Miguel Roa
2002. LIX + 727 pág. 50 €
39. MANUEL FERNÁNDEZ CABALLERO
Los sobrinos del Capitán Grant.
Novela cómico-lírico-dramática en cuatro actos
Libreto de Miguel Ramos Carrión
Edición crítica de Xavier de Paz
2002. LXIII + 554 pág. 50 €
40. VICENTE MARTÍN Y SOLER
La capriciosa corretta o sia La scuola dei maritati
Opera buffa in due atti
Libreto de Lorenzo Da Ponte
Edición crítica de Christophe Rousset
2003. LXXI + 514 pág. 40 €
41. ENRIQUE GRANADOS
María del Carmen. Ópera en dos actos
Basada en el drama homónimo
de José Feliú y Codina
Edición crítica de Max Bragado Darman
2003. XXXVII + 562 pág. 45 €
42. VICENTE MARTÍN Y SOLER
Il burbero di buon cuore. Drama giocoso in due atti
Libreto de Lorenzo Da Ponte
Edición crítica de Leonardo J. Waisman
2003. CV + 635 pág. 50 €
43. FEDERICO MORENO TORROBA
Luisa Fernanda. Comedia lírica en tres actos
Libreto de Federico Romero
y Carlos Fernández-Shaw
Edición crítica de F. Moreno
Torroba-Larregla
2003. LI + 486 pág. 45 €
44. FRANCISCO ASENJO BARBIERI
Mis dos mujeres. Zarzuela en tres actos
Libreto de Luis de Olona
Edición crítica de Emilio Casares y Xavier de Paz
2003. LXXI + 449 pág. 45 €
45. JOSÉ SERRANO
El mal de amores/La mala sombra
Sainetes líricos en un acto
Libreto de Joaquín y Serafín Álvarez Quintero
Edición crítica de Miguel Roa
2004. LXI + 284 pág. 40 €
46. FELIPE PEDRELL
Los Pirineus. Ópera en tres actos
Libreto de Víctor Balaguer
Edición crítica de Francesc Cortès
y Edmon Colomer
2004. LXXXVII + 763 pág. 60 €
47. RUPERTO CHAPÍ
La venta de Don Quijote. Comedia lírica en un acto
Libreto de Carlos Fernández Shaw
Edición crítica de Manuel Moreno-Buendía
2004. XXXIX + 152 pág. 35 €
48. PABLO LUNA
El asombro de Damasco. Zarzuela en dos actos
Libreto de Antonio Paso y Joaquín Abati
Edición crítica de Miguel Roa
2004. XXXIX + 303 pág. 40 €

49. ANTONIO RODRÍGUEZ DE HITA
Briseida. Zarzuela en dos actos
Libreto de Ramón de la Cruz
Edición crítica de Albert Recasens
2005. XXXIX + 392 pág. 43 €
50. AMADEO VIVES
Doña Francisquita. Comedia lírica en tres actos
Libreto de Federico Romero
y Guillermo Fernández-Shaw
Edición crítica de Miguel Roa
2005. LXVII + 643 pág. 54 €
51. ENRIQUE FERNÁNDEZ ARBÓS
El centro de la tierra. Zarzuela en dos actos
Libreto Celso Lucio y Ricardo Monasterio
Edición crítica de José Luis Temes
2005. XLV + 532 pág. 50 €
52. FRANCISCO ALONSO
Las leandras. Pasatiempo cómico lírico en dos actos
Libreto Emilio González del Castillo
y José Muñoz Román
Edición crítica de Manuel Moreno-Buendía
2005. XLVII + 256 pág. 45 €
53. SEBASTIÁN DURÓN
El imposible mayor en amor, le vence Amor
Zarzuela en dos jornadas
Libreto Francisco de Bances Candamo
y José de Cañizares
Edición crítica de Antonio Martín Moreno
2005. XLVII + 212 pág. 35 €
54. RAMÓN CARNICER
Elena e Costantino. Drama in due atti
Libreto de Andrea Leone Tottola
Edición crítica de Grover Wilkins
2005. LV + 601 pág. 50 €
55. VICENTE MARTÍN Y SOLER
La festa del villaggio. Opera comica in due atti
Libreto anónimo [¿Ferdinando Moretti?]
Edición crítica de Leonardo J. Waisman
2006. LXIX + 446 pág. 45 €
56. RAFAEL MARTÍNEZ VALLS
Cançó d'amor i de guerra. Sarsuela en dos actes
Libreto de Lluís Capdevila y Víctor Mora.
Adaptación al castellano
de Emilio González del Castillo
Edición crítica de Joan Casas
2006. LIX + 433 pág. 48 €
57. RUPERTO CHAPÍ
La Revoltosa. Sainete lírico en un acto
Libreto de José López Silva
y Carlos Fernández-Shaw
Edición crítica de Emilio Casares
2005. XLV + 270 pág. 40 €
58. PABLO LUNA
El niño judío. Zarzuela en dos actos
Libreto de Enrique García Álvarez
y Antonio Paso
Edición crítica de Miguel Roa
2006. XLIII + 383 pág. 48 €
59. REVERIANO SOUTULLOY JUANVERT
La leyenda del beso. Zarzuela en dos actos
Libreto de Enrique Reoyo, Antonio Paso (hijo)
y José Silva Aramburu
Edición crítica de Xavier de Paz
2006. XLIX + 405 pág. 45 €
60. VICENTE MARTÍN Y SOLER
L' Isola del piacere. Drama giocoso in due atti
Libreto de Lorenzo Da Ponte
Edición crítica de Christophe Rousset
2006. LXXI + 425 pág. 45 €
61. GERÓNIMO GIMÉNEZ
El mundo comedia es o El baile de Luis Alonso
La boda de Luis Alonso o La noche del encierro
Sainetes líricos en un acto
Libretos de Javier de Burgos
Edición crítica de Xavier de Paz
y Javier Pérez Batista
2006. XLI + 422 pág. 48 €
62. EMILIO ARRIETA
Ildegonda. Drama lirico in due atti
Libreto de Temistocle Solera
Edición crítica de Ramón Sobrino
y María Encina Cortizo
2006. LVII + 597 pág. 50 €
63. EMILIO ARRIETA
La conquista di Granata. Drama lirico in tre atti
Libreto de Temistocle Solera
Edición crítica de Ramón Sobrino
y María Encina Cortizo
2006. LVII + 680 pág. 50 €
65. AMADEO VIVES
Bohemios. Zarzuela en un acto
Libreto de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios
Edición crítica de Xavier de Paz
2007, XXXIII + 205 pág. 40 €

66. MANUEL F. CABALLERO
El dúo de la Africana. Zarzuela en un acto
Libreto de Miguel Echegaray
Edición crítica de Xavier de Paz
2008, XXX + 219 pág. 42 €
67. MANUEL NIETO / GERÓNIMO GIMÉNEZ
El barbero de Sevilla. Zarzuela en un acto
Libreto de G. Perrín y M. de Palacios
Edición crítica de Xavier de Paz
2006, XXXV + 159 pág. 35 €
68. MANUEL F. CABALLERO
Gigantes y cabezudos. Zarzuela en un acto
Libreto de Miguel Echegaray
Edición crítica de Miguel Roa
2008, XXXIII + 242 pág. 42 €
69. RAFAEL CALLEJA
Las bribonas. Zarzuela en un acto
Libreto de Antonio Martínez Viérgol
Edición crítica de Xavier de Paz
2007, XXXV + 156 pág. 40 €
70. FRANCISCO JAVIER GARCÍA FAJER
Pompeo Magno en Armenia.
Drama per musica in tre atti
Libreto de Anastasio Guidi
Edición crítica de Tomás Garrido
2007, LIX + 389 pág. 40 €
71. VICENTE MARTÍN Y SOLER
Il tutore burlato. Opera buffa in tre atti
Libreto anónimo basado en *La Frascatana*
de Filippo Livigni
Edición crítica de Giuseppe de Matteis
2007, LIX + 263 pág. 40 €
72. MANUEL GARCÍA
Don Chisciotte. Opera in due atti
Libreto anónimo
Edición crítica de Juan de Udaeta
2007, LXXI + 728 pág. 50 €
73. RAFAEL MARTÍNEZ VALLS
La legió d'honor. Sarsuela en dos actes
Libreto de Víctor Mora
Edición crítica de Joan Casas
2007, LXXXI + 390 pág. 50 €
74. SEBASTIÁN DURÓN
La guerra de los Gigantes. Ópera escénica en un acto
Libreto anónimo
Edición crítica de Antonio Martín Moreno
2007, XXXVII + 101 pág. 35 €
75. MANUEL GARCÍA
La mort du Tasse. Tragédie-Lyrique en trois actes
Libreto J. G. A. Cuvelier y J. Helitas
Edición crítica de Juan de Udaeta
2008, XLV + 464 pág. 48 €
76. AMADEO VIVES
La Generala. Opereta cómica en dos actos
Libreto de G. Perrín y M. de Palacios
Edición crítica de Alberto Blancafort
2008, XLIII + 414 pág. 45 €
77. MANUEL GARCÍA
Il califfò di Bagdad. Opera buffa in due atti
Libreto de Andrea Leone Tottola
Edición crítica de Alberto Blancafort
2008, LXXXIII + 580 pág. 50 €
78. MANUEL GARCÍA
*La maja y el majo; La declaración; Quien porfia
mucho alcanza; El poeta calculista*
Edición crítica de Juan de Udaeta
2008, XXXV + 341 pág. 35 €
79. PABLO SOROZÁBAL
Katiuska. Opereta en dos actos
Libreto de Emilio Glez. del Castillo
y Manuel Martí Alonso
Edición crítica de Pablo Sorozábal Gómez
2008, XLV + 239 pág. 40 €
80. FRANCISCO ALONSO
La calesera. Zarzuela en tres actos
Libreto de Emilio Glez. del Castillo
y Luis Martínez Román
Edición crítica de Juan de Udaeta
2008, XLIII + 350 pág. 40 €
81. AGUSTÍ COHÍ GRAU
El Timbaler del Bruc. Sarsuela en tres actes
Libreto de Pere Gili Canet
Edición de Joan Casas
2009. LIX + 359 pág. 40 €
82. JESÚS GURIDI
Mirentxu. Idilio lírico vasco en dos actos
Libreto de Jesús M^a de Arozamena y A. Echave
Edición de Ramón Lazkano
2009. LIX + 359 pág. 40 €
83. REVERIANO SOUTULLO
y JUAN VERT
La del soto del parral. Zarzuela en dos actos
Libreto de L. Fdez de Sevilla y A. C. Carreño
Edición de Joan Casas
2009. LV + 443 pág. 50 €

Reducciones de canto y piano

1. FEDERICO CHUECA
Y JOAQUÍN VALVERDE
La Gran Vía. Revista madrileña en un acto
Libreto de Felipe Pérez y González
Edición de M^a Encina Cortizo
y Ramón Sobrino
1997. 186 pág. 30 €
2. FEDERICO CHUECA
Agua, azucarillos y aguardiente
Pasillo veraniego en un acto
Libreto de Miguel Ramos Carrión
Edición de Benito Lauret
1997. 109 pág. 25 €
3. FEDERICO CHUECA
El chaleco blanco. Episodio cómico-lírico en un acto
Libreto de Miguel Ramos Carrión
Edición de Claudio Prieto
1997. 99 pág. 25 €
4. FRANCISCO ASENJO BARBIERI
El barberillo de Lavapiés. Zarzuela en tres actos
Libreto de Luis Mariano de Larra
Edición de M^a Encina Cortizo
y Ramón Sobrino
1998. 195 pág. 35 €
5. RUPERTO CHAPÍ
Margarita la Tornera. Leyenda lírica en tres actos
Libreto de Carlos Fernández-Shaw
Edición: V. Zurrón
Edición facsímil autorizada por UME
1999. 321 pág. 37 €
6. JOAQUÍN GAZTAMBIDE
El juramento. Zarzuela en tres actos
Libreto de Luis Olona
Edición de Ramón Sobrino
1999. 244 pág. 35 €
7. FRANCISCO ASENJO BARBIERI
Jugar con fuego. Zarzuela en tres actos
Libreto de Ventura de la Vega
Edición de M^a Encina Cortizo y R. Sobrino
1999. 247 pág. 37 €
8. JOAQUÍN GAZTAMBIDE
Pan y toros. Zarzuela en tres actos
Libreto de José Picón
Edición de Emilio Casares y Xavier de Paz
2000. 365 pág. 37 €
9. JOSÉ MELCHOR GOMIS
Le Revenant. Ópera en dos actos y cinco cuadros
Libreto de Albert de Calvimont
Edición de Tomás Garrido
2001. 173 pág. 30 €
10. VICENTE CUYÁS
La Fattuchiera. Ópera en dos actos
Libreto de Felice Romani
Edición de Francesc Cortès
2001. 309 pág. 30 €
11. EMILIO ARRIETA
Marina. Ópera en tres actos
Libreto de Francisco Camprodón
y Miguel Ramos Carrión
Edición de M^a Encina Cortizo
y Ramón Sobrino
2001. 290 pág. 30 €
12. MANUEL FERNÁNDEZ CABALLERO
Los sobrinos del Capitán Grant
Novela cómico-lírico-dramática en cuatro actos
Libreto de Miguel Ramos Carrión
Edición de Xavier de Paz
2002. 307 pág. 30 €
13. RUPERTO CHAPÍ
La Bruja. Zarzuela en tres actos
Libreto de Miguel Ramos Carrión
Edición de Miguel Roa
2002. 351 pág. 36 €
14. VICENTE MARTÍN Y SOLER
Una cosa rara ossia bellezza ed onestá
Dramma giocoso in due atti
Libreto de Lorenzo Da Ponte
Edición de Irina Kriajeva
2003. 417 pág. 40 €
15. VICENTE MARTÍN Y SOLER
L'arbore di Diana. Dramma giocoso in due atti
Libreto de Lorenzo Da Ponte
Edición de Leonardo J. Waisman
2003. 361 pág. 40 €
16. ENRIQUE GRANADOS
María del Carmen. Ópera en dos actos
Libreto de José Feliú y Codina
Edición de Max Bragado Darman
2003. 255 pág. 35 €
17. EMILIO ARRIETA
Ildegonda. Melodrama serio en dos actos
Libreto de Temistocle Solera
Edición de Celsa Tamayo
2004. 296 pág. 35 €

18. VICENTE MARTÍN Y SOLER
Il burbero di buon cuore. Dramma giocoso in due atti
Libreto de Lorenzo Da Ponte
Edición de Leonardo J. Waisman
2004. 361 pág. 36 €
19. TOMÁS BRETÓN
La Dolores. Drama lírico en tres actos
Libreto de Tomás Bretón
Edición de Ángel Oliver
2004. 338 pág. 40 €
20. TOMÁS BRETÓN
La verbena de la Paloma. Sainete lírico en un acto
Libreto de Ricardo de la Vega
Edición de Patricia Barton
2004. 134 pág. 35 €
21. RAMÓN CARNICER
Elena e Costantino. Dramma eroico-comico in due atti
Edición de Divina Cots y Celsa Tamayo
2005. 490 pág. 46 €
22. VICENTE MARTÍN Y SOLER
La capricciosa corretta. Opera buffa in due atti
Libreto de Lorenzo Da Ponte
Edición de Leonardo J. Waisman
2005. 344 pág. 40 €
23. RUPERTO CHAPÍ
La Revoltosa. Sainete lírico en un acto
Libreto de José López Silva
y Carlos Fernández Shaw
Edición de Divina Cots y Celsa Tamayo
2005. 123 pág. 25 €
24. MANUEL GARCÍA
Don Chisciotte. Opera in due atti
Edición de Juan de Udaeta
2006. 450 pág. 40 €
25. VICENTE MARTÍN Y SOLER
La festa del villaggio. Opera comica in due atti
Libreto de Ferdinando Moretti?
Edición de Leonardo J. Waisman
2007. 329 pág. 40 €
26. EMILIO ARRIETA
La conquista di Granada. Dramma lirico in tre atti
Libreto de Temistocle Solera
Edición de R. Sobrino y M^a Encina Cortizo
2007. 346 pág. 45 €
27. RAMÓN CARNICER
Il dissoluto punito ossia Don Giovanni Tenorio. Dramma semiserio in due atti
Libreto de Ramón Carnicer
Edición de R. Sobrino y M^a Encina Cortizo
2007. 382 pág. 40 €
- Serie B**
Música Instrumental (Orquesta)
1. JESÚS DE MONASTERIO
Concierto en Si menor para violín y orquesta
Edición crítica de Ramón Sobrino
1991. XVIII + 148 pág. 31 €
2. FELIPE PEDRELL
Excelsior. Poema sinfónico para orquesta
Edición crítica de Francesc Bonastre
1992. XXI + 104 pág. 31 €
3. TOMÁS BRETÓN
Sinfonía n^o 2 en Mi bemol mayor
Edición crítica de Ramón Sobrino
1992. XX + 239 pág. 31 €
4. JESÚS DE MONASTERIO/
TOMÁS BRETÓN/RUPERTO CHAPÍ
Música Sinfónica Alhambrista
Jesús de Monasterio: *Adiós a la Alhambra*
Tomás Bretón: *En la Alhambra*
Ruperto Chapí: *Los gnomos de la Alhambra*
Edición crítica de Ramón Sobrino
1992. XX + 195 pág. 31 €
5. PEDRO MIGUEL MARQUÉS
Sinfonía n^o 1 en Si bemol mayor
Edición crítica de Ramón Sobrino
1993. XVII + 146 pág. 31 €
6. PEDRO MIGUEL MARQUÉS
Sinfonía n^o 2 en Mi bemol mayor
Edición crítica de Ramón Sobrino
1995. XXII + 176 pág. 31 €
7. PEDRO MIGUEL MARQUÉS
Sinfonía n^o 3 en Si menor
Edición crítica de Ramón Sobrino
1995. XXVI + 152 pág. 31 €
8. FERNANDO REMACHA VILLAR
La maja vestida; Alba; Homenaje a Góngora
Edición crítica de Agustín González Acilu
1995. XVII + 231 pág. 31 €
9. RAMÓN GARAY
Sinfonías n^{os} 5, 8, 9 y 10
Edición crítica de Pedro Jiménez Cavallé
1996. XV + 195 pág. 31 €

10. FERNANDO REMACHAVILLAR
Sinfonía a tres tiempos
Edición crítica de Marcos Andrés Vierge
1996. XVIII + 123 pág. 25 €
11. RUPERTO CHAPÍ
Y GERÓNIMO GIMÉNEZ
Preludios e intermedios de zarzuela (I)
Edición crítica de Ramón Sobrino
1997. XVIII + 233 pág. 37 €
12. ANTONIO TORRANDELL
Requiem
Edición crítica de Ramón Sobrino
1998. XXII + 161 pág. 31 €
13. VARIOS AUTORES
*Música española para orquesta de cuerda
(Siglos XVIII y XIX)*
Edición crítica de Tomás Garrido
1998. XXVII + 273 pág. 31 €
14. TOMÁS BRETÓN
Escenas andaluzas, Zapateado y Polo Gitano
Edición crítica de Ramón Sobrino
1998. XXIII + 236 pág. 31 €
15. MARIANO RODRÍGUEZ DE LEDESMA
Oficio y Misa de difuntos
Edición crítica de Tomás Garrido
1998. XXIII + 237 pág. 31 €
16. FERNANDO REMACHAVILLAR
*Cartel de fiestas, El baile de la era
y Rapsodia de Estella*
Edición crítica de Marcos Andrés Vierge
1998. XXVI + 269 pág. 31 €
17. GERMÁN ÁLVAREZ BEIGBEDER
*Sinfonía en Sol, Campos jerezanos,
Suites para guitarra y Rincón malillo*
Edición crítica de José M^a Álvarez Beigbeder
1998. XIV + 421 pág. 31 €
18. RUPERTO CHAPÍ
Sinfonía en Re
Edición crítica de Ramón Sobrino
1999. XVI + 219 pág. 31 €
19. ANTONIO TORRANDELL
Concierto en Si menor para piano y orquesta
Edición crítica de Ramón Sobrino
2000. XXVI + 229 pág. 31 €
20. ARTURO DÚO VITAL
*Música sinfónica: Molinos isleños, Suite montañesa,
Suite del noroeste y Sinfonía para un aniversario*
Edición crítica de Julio Arce y Julia Lastra
2002. XVIII + 358 pág. 30 €
21. RAFAEL RODRÍGUEZ ALBERT
*Meditación y ronda, Estampas de Iberia
y Fantasía en tríptico*
Edición crítica de Pablo Marcos Treceño
2002. XXII + 358 pág. 35 €
22. PEDRO MIGUEL MARQUÉS
Sinfonía n.º 4 en Mi mayor
Edición crítica de Ramón Sobrino
2002. XXII + 202 pág. 31 €
23. JESÚS DE MONASTERIO
Música orquestal
Edición crítica de Ramón Sobrino
2003. XXII + 387 pág. 36 €
24. JOSÉ DE NEBRA
Oficio y Misa de Difuntos
Edición crítica de Luis Antonio González Marín
2003. XXXIII + 214 pág. 35 €
25. PEDRO MIGUEL MARQUÉS
Sinfonía n.º 5 en Do menor
Edición crítica de Ramón Sobrino
2003. XVII + 194 pág. 35 €
26. CARLOS DE ORDÓÑEZ
Sinfonías/Concierto para violín en Re mayor
Edición crítica de Miguel Simarro y Ángel Oliver
2004. XXIII + 417 pág. 45 €
27. JESÚS GARCÍA LEOZ
Sinfonía en La bemol mayor
Edición crítica de Jesús Echeverría Jaime
2005. XXIII + 348 pág. 40 €
28. GERARDO GOMBAU
*Don Quijote velando las armas
Sonata para orquesta de cámara*
Edición crítica de Julia Esther García Manzano
y Benito Mahedero Ruiz
2006. XXII + 171 pág. 30 €
29. ENRIQUE FERNÁNDEZ ARBÓS
Bolero
Tres piezas de concierto para violín y orquesta
Edición crítica de José Luis Temes
2006. XVII + 194 pág. 30 €

30. JUAN CRISÓSTOMO ARRIAGA
Obra completa (I). Música instrumental
Edición crítica de Christophe Rousset
2006. XLI + 497 pág. 48 €
31. JUAN CRISÓSTOMO ARRIAGA
Obra completa (II). Música vocal
Edición crítica de Christophe Rousset
2006. XLIII + 208 pág. 42 €
32. ANTONIO TORRANDELL
Symphonie N° 1 - Cuatro canciones
Edición crítica de M. E. Cortizo y R. Sobrino
2007. XXV + 226 pág. 40 €
33. ÁNGEL BARRIOS
Zambra en el Albayzín, Intermedio de la suerte, Seis canciones
Edición crítica de M. E. Cortizo y R. Sobrino
2006. XVI + 205 pág. 35 €
34. MANUEL MANRIQUE DE LARA
La Orestíada/ Sinfonía N° 1 en Mi menor
Edición crítica de Benito Lauret
2008. XXXIV + 350 pág. 45 €
35. RUPERTO CHAPÍ
Obras orquestales
Edición crítica de R. Sobrino y M. Bragado
2008. XXII + 431 pág. 48 €
36. PABLO SARASATE
Obras orquestales. I. Violín y piano
Edición crítica de R. Sobrino y Ara Malikian
2010. LV + 516 pág. 48 €
- Serie C**
Antologías
1. MANUEL GARCÍA
Caprichos líricos y Canciones españolas
Edición crítica de Celsa Alonso
2003. XXXII + 148 pág. 25 €
2. VARIOS AUTORES
La canción con acompañamiento de guitarra. Antología (siglo XIX)
Edición crítica de Javier Suárez-Pajares
1995. XXVI + 214 pág. 30 € (AGOTADO)
3. VARIOS AUTORES
La canción andaluza. Antología (Siglo XIX)
Edición crítica de Celsa Alonso
1996. 2ª ed., 2008. XXVI + 235 pág. 30 €
4. VARIOS AUTORES
Estudios para piano. Antología (Siglo XIX)
Edición crítica de Ana Vega Toscano
1997. XX + 217 pág. 30 €
5. RUPERTO CHAPÍ
Cuartetos
Edición crítica de Luis G. Iberní
1998. XVII + 273 pág. 30 €
6. SANTIAGO DE MASARNAU
y PEDRO ALBÉNIZ
Piano romántico español
Edición crítica de Gemma Salas
1999. XXV + 299 pág. 30 €
7. FÉLIX MÁXIMO LÓPEZ
Integral de la música para clave y pianoforte
Edición crítica de Alberto Cobo
2000. XV + 298 pág. 30 €
8. VARIOS AUTORES
Cien años de Canción lírica española (I). 1880-1868
Edición crítica de Celsa Alonso
2001. XXXI + 241 pág. 25 €
9. MANUEL CANALES
Cuartetos de cuerda
Edición crítica de Miguel Simarro
2001. XVI + 212 pág. 24 €
10. ARTURO DÚO VITAL
Música de Cámara
Edición crítica de Luciano González Sarmiento
2001. XXII + 179 pág. 24 €
11. JUAN MANUEL DE LA PUENTE
Obras en romance
Edición crítica de Miguel Ángel Marín
2003. XXXIX + 218 pág. 30 €
12. VARIOS AUTORES
Cien años de canción lírica española (II) (1868-1900)
Edición crítica de Celsa Alonso
2006. XVIII + 290 pág. 40 €
13. JOSÉ MARÍN
José Marín (circa 1619-1699). Tonos y villancicos
Estudio y edición crítica de Gerardo Arriaga
2008. 601 pág. 55 €
14. VARIOS AUTORES
Antología de guitarra
Edición crítica de Javier Suárez-Pajares
2008. XIII + 152 pág. 25 €

Colección Música Hispana TEXTOS

Serie Temática

Biografías

Fernando J. Cabañas Alamán

1. *Antón García Abril. Sonidos en libertad*
1993. 221 pág. 15 €

Emilio Casares Rodicio

2. Francisco Asenjo Barbieri
1. *El hombre y el artista*
2. *Escritos musicales*
1994. 498 + 482 pág. 30 €

Víctor Pliego de Andrés

3. *Claudio Prieto. Música. Belleza y comunicación*
1994. 186 pág. 15 €

Luis G. Iberni

4. *Pablo Sarasate*
1994. 184 pág. 10 €

Luis G. Iberni

5. *Ruperto Chapí*
1995. 575 pág. 20 €

Luis G. Iberni

6. *Ruperto Chapí. Memorias y escritos*
1995. 168 pág. 10 €

Marta Cureses

7. *Agustín González Acilu. La estética de la tensión*
1995. 263 pág. 15 €

Ángel Medina

8. *José Soler. Música de la pasión*
1998. 263 pág. 20 €

M^a Encina Cortizo

9. *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*
1998. 609 pág. 20 €

Marcos Andrés Vierge

10. *Fernando Remacha. El compositor y su obra*
1998. 328 pág. 20 €

Beatriz Martínez del Fresno

11. *Julio Gómez. Una época de la música española*
1999. 631 pág. 24 €

James Radomsky

12. *Manuel García (1775-1832)*
Maestro del bel canto y compositor
2002. 361 pág. 18 €

Víctor Sánchez Sánchez

13. *Tomás Bretón. Un músico de la restauración*
2002. 526 pág. 23 €

Varios Autores

14. *Estudios Sobre Fernando Sor/ Sor Studies*
Luis Gásser (ed.)
2003. 579 pág. 30 €

Marta Cureses

15. *Tomás Marco*
La música española desde las vanguardias
2007. 566 pág. 35 €

Leonardo Waisman

16. *Vicente Martín y Soler*
Un músico español en el Clasicismo europeo
2007. 659 pág. 40 €

Noelia Ordiz

17. *Jesús Villa Rojo. La lógica del discurso*
2008. 217 pág. 15 €

Juan González-Castelao

18. *Ataúlfo Argentina*
Claves de un mito de la dirección de orquesta
2008. 485 pág. 30 €

Estudios

Celsa Alonso

1. *La canción lírica española en el siglo XIX*
1998. 555 pág. 30 €

Javier Suárez-Pajares

2. *La música en la catedral de Sigüenza (vol. I)*
1998. 374 pág. 15 €

Javier Suárez-Pajares

3. *La música en la catedral de Sigüenza. Actas capitulares (vol. II)*
1998. 394 pág. 15 €

Ángel Medina

4. *Los atributos del capón. Imagen histórica de los cantores castrados en España*
2002. 180 pág. 12 €

Varios Autores

5. *La ópera en España e Hispanoamérica*
Una creación propia
Emilio Casares y Álvaro Torrente (eds.)
Volumen 1
2001. 501 pág. 21 €

Varios Autores

6. *La ópera en España e Hispanoamérica*
Una creación propia
Emilio Casares y Álvaro Torrente (eds.)
Volumen 2
2001. 460 pág. 21 €

María Nagore Ferrer

7. *La revolución coral. Estudio sobre la sociedad coral de Bilbao y el movimiento coral en España (1800-1836)*
2002. 411 pág. 18 €

Varios Autores

8. *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*
John Griffiths y Javier Suárez-Pajares (eds.)
2004. 572 pág. 36 €

María Asunción Flórez

9. *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*
2006. 522 pág. 36 €

Julio Arce

10. *Música y radiodifusión*
Los primeros años (1923-1936)
2008. 342 pág. 20 €

Varios Autores

11. *Delantera de paraíso*
Estudios en homenaje a Luis G. Iberní
Celsa Alonso, Carmen Julia Gutiérrez
y Javier Suárez-Pajares (eds.)
2008. 702 pág. 30 €

Eduardo Viñuela Suárez

12. *El videoclip en España (1980-1995)*
Gesto audiovisual, discurso y mercado
2009. 214 pág. 20 €

Ramón Barce

13. *Las palabras de la música*
Escritos de Ramón Barce
Juan Francisco de Dios Hernández
y Elena Marú (eds.)
2009. 789 pág. 38 €

Manuales

Gonzalo Fernández de la Gándara
y Miguel Gonzalo Lorente

1. *Acústica musical*
1998. 257 pág. 20 €

Enrique Cámara de Landa

2. *Etnomusicología*
2004. (2ª ed.). 572 pág. 30 €

Colección Retornos. Facsímiles

Emilio Cotarelo y Mori

1. *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*
2001. 937 pág. 46 €

Luis Carmena y Millán

2. *Crónica de la ópera italiana en Madrid*
2002. 451 pág. 35 €

Antonio Peña y Goni

3. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes históricos*
2004. XXIX + 705 pág. 50 €

Emilio Cotarelo y Mori

4. *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*
2004. 458 pág. 40 €

Mariano Soriano Fuertes

5. *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*
Edición facsímil
2007. Tomos I-II, III-IV. 90 €

Serie Gráfica

Emilio Casares Rodicio

5. *Historia gráfica de la zarzuela I: Músicas para ver*
1999. 312 pág. 81,14 € (AGOTADO)

Emilio Casares Rodicio

6. *Historia gráfica de la zarzuela II: Del canto y los cantantes*
2000. 360 pág. 75,13 €

Emilio Casares Rodicio

7. *Historia gráfica de la zarzuela III: Los creadores*
2001. 360 pág. 75 €

Diccionarios

Varios Autores

- Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*
Emilio Casares (director)
10 volúmenes, 1999-2002. 781,51 €

Varios Autores

Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica

Emilio Casares (director)

2 volúmenes, 2006,

2ª ed. aumentada y corregida. 88 €

Varios Autores

Diccionario de la Música Valenciana

Emilio Casares (director)

Rafael Díaz, Vicente Galbis (subdirectores)

2 volúmenes, 2006. 90 €

Otras Ediciones

Cristina Bordas Ibañez

Instrumentos musicales en colecciones españolas.

Museos de titularidad estatal: Ministerio de Educación

y Cultura

Centro de Documentación de Música y Danza

Volumen I, Madrid, 1999. 379 pág. 30€

Cristina Bordas Ibañez

Instrumentos musicales en colecciones españolas.

Museos de titularidad estatal no dependientes

del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte:

Patrimonio Nacional, Comunidad de Madrid

y Ayuntamiento de Madrid

Centro de Documentación de Música y Danza

Volumen II, Madrid, 2001. 363 pág. 30 €

Louis Jambou (ed.)

La musique entre France et Espagne

Interactions stylistiques 1870-1939

Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.

Paris, 2003. 343 pág. 30 €

Francisco Asenjo Barbieri

Crónica de la lírica española y fundación

del Teatro de la Zarzuela, 1839-1863

Edición crítica, estudio preliminar, notas y

relación de estrenos de Emilio Casares Rodicio

2006. 396 pág. 30 €

DISTRIBUCIÓN Y VENTA

Partituras y Textos

Latorre Literaria SA
Camino Boca Alta, naves 8 y 9
Polígono "El Malvar"
28500 Arganda del Rey (Madrid)
Tel.: 91 871 93 72/93 79
Fax: 91 871 94 08
pedidos@latorreliteraria.com

Partituras

Editorial de Música
Boileau SA
Provenza, 287
08037 Barcelona
Tel.: 93 487 74 56
Fax: 93 215 53 34
boileau@boileau-music.com
www.boileau-music.com

Hazen
Arrieta, 8
28013 Madrid
Tel.: 91 639 55 48
Fax: 91 639 54 95
hazen@hazen.es

Editorial Piles SA
Archena, 33 46014 Valencia
Tel.: 96 370 40 27
Fax: 96 370 49 64
info@pilesmusic.com

Pórtico Librerías SA
Muñoz Seca, 6
50005 Zaragoza
Tel.: 97 655 70 39
Fax: 97 635 32 26
portico@porticolibrerias.es

Sociedad Española
de Ediciones Musicales SA
Alcalá, 70 28009 Madrid
Tel.: 91 577 07 51/52
Fax: 91 575 76 45
seemsa@seemsa.com

Tritó
Avenida de la Catedral, 3
1ª planta principal
08002 Barcelona
Tel.: 93 342 61 75
Fax: 93 302 26 70
info@trito.es

NORMAS EDITORIALES

Cuadernos de Música Iberoamericana tiene por finalidad ofrecer un espacio para la investigación de la realidad científica musical de España e Hispanoamérica. De periodicidad semestral y continuadora de la línea iniciada por SGAE en sus *Cuadernos de Música*, centra su interés principal en los temas relacionados con la música lírica y la música de los siglos XIX y XX, incluyendo la música popular urbana y la etnomusicología.

Los artículos que se presenten a la revista deberán ser originales e inéditos. Serán remitidas dos copias en papel a la dirección postal del ICCMU y en formato word a la dirección de correo electrónico *cuadernos@iccmu.es*. Una vez revisado y evaluado, se comunicará a los autores su aceptación o no en un plazo no superior a un mes, por correo postal o electrónico.

El texto de los artículos que se publiquen en la revista se regirá por las normas editoriales que se señalan a continuación. La presentación de un original presupone la aceptación de dichas normas, y la dirección se reserva el derecho de modificar o devolver los originales a los autores cuando no se atengan a las mismas.

Los artículos constarán de tres partes (las dos primeras obligatorias):

1. Un resumen de 100 a 150 palabras.
2. Cuerpo del artículo. Máximo 30 folios en Times 12, a doble espacio y con márgenes de 3 cm. Sólo en casos excepcionales, previa aceptación por parte de la dirección de la revista, podrán superar la extensión establecida.
3. Apéndices, en el caso de que se considere oportuno presentarlos (catálogo de obras, discografía, etc.).

El material gráfico se puede entregar en diferentes soportes (fotografía, diapositiva, negativo, transparencias, o en formato digital). En caso de enviar imágenes digitalizadas, tendrán que ser en formato .tif, preferentemente con 300 dpi, y con un tamaño mínimo de 10 cm ya sea de ancho o de alto. Las ilustraciones deberán estar numeradas correlativamente con su correspondiente indicación en el artículo y con el texto para el pie de foto en cursiva y especificación de la fuente originaria. Los ejemplos musicales se entregarán, a ser posible, en documento Finale (nunca con extensión .eps o .tif), numerados correlativamente según su aparición, con su correspondiente indicación en el artículo y con el texto para el pie del ejemplo en cursiva (*Ejemplo...*). Si son manuscritos escaneados, se entregarán en soporte digital. Si proceden de partituras editadas, es preciso dar la fuente editorial. Tanto en el caso de reproducción de ejemplos como el de material gráfico, siempre es necesario tener los permisos correspondientes.

Las tablas que puedan aparecer en los artículos deberán ir numeradas correlativamente.

Citas

Las citas que no superen cuatro líneas se deberán integrar en el cuerpo del texto entrecomilladas (si hay algún texto dentro de estas citas que deba ir entrecomillado se usarán comillas simples); las citas que excedan las cuatro líneas deberán ir sin comillas, destacadas del texto por todos sus márgenes, en un tamaño dos puntos menor que el texto normal (Times 10).

Si las citas originales no estuvieran en castellano, debe incluirse el texto traducido y el texto original debe constar, si así se requiere, en una nota al pie.

Notas a pie de página

El número de referencia de las notas a pie de página situado en el cuerpo del artículo deberá ir siempre antes del signo de puntuación. Todas las referencias bibliográficas se citarán de forma completa la primera vez que aparezcan, según las normas que se señalan más adelante. Referencias posteriores al mismo ítem se indicarán utilizando el formato reducido que incluya la inicial del nombre seguido del apellido del autor principal, el título abreviado seguido de puntos suspensivos y la página.

Modelos de referencias

LIBROS

Emilio Cotarelo y Mori: *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917 (reed. facs. con introducción de J.J. Carreras, Madrid, ICCMU, 2004).

EDICIONES

Eugene K. Wolf, Edward H. Roesner (eds.): *Studies in Musical Sources and Style. Essays in honour of Jean LaRue*, Madison (Wisconsin), A-R Editions, 1990.

Francisco Asenjo Barbieri/Ventura de la Vega: *Jugar con fuego. Zarzuela en tres actos*, ed. crítica M^a Encina Cortizo, Madrid, ICCMU, 1992.

Miguel Querol Gavaldá (ed.): *Cantatas y canciones para voz solista e instrumentos*, Monumentos de la Música Española XXXV, Barcelona, CSIC, 1973.

ARTÍCULOS EN REVISTAS

Marie Louise Göllner-Martínez: "Musical and Poetic Rhythm in the 13th Century", *Anuario Musical*, 45, 1990, pp. 5-16.

Giuseppina La Face Bianconi: "Filologia dei testi poetici nella musica vocale italiana", *Acta Musicologica*, 46, 1, 1994, pp. 1-21.

ARTÍCULOS EN VOLÚMENES COLECTIVOS

Guido Salvetti: "La 'generazione dell'80' tra critica e mito", *Musica italiana del primo novecento. "La generazione dell'80". Atti del Convegno Firenze 9-10-11 maggio 1980*, Fiamma Nicolodi (ed.), Florencia, Leo S. Olschki, 1981, pp. 45-62.

Los títulos de las comunicaciones, ponencias, conferencias, etc. sin publicar, irán también entrecomillados sin cursiva.

FUENTES DOCUMENTALES

Madrid, Archivo General de Palacio, Expedientes Personales, caja 48, leg. 13.

Sevilla, Archivo Capitular, *Actas Capitulares 1599-1602*, ff. 23r-27v.

FUENTES MUSICALES

Manuel de Osete: *Nunc Dimitis*, Sigüenza, Archivo Capitular, Sig. 103-6

José Marín: "Apostemos, niña, que acierto", *Cancionero de Cambridge*, Cambridge, Fitzwilliam Museum, Sig. MU 4-1958/37, f. 75r.

PÁGINAS WEB. Para citar páginas web, como mínimo hay que incluir, entre paréntesis, la fecha de la última consulta. En la medida de lo posible, es conveniente dar la dirección web completa, para que el lector interesado llegue con facilidad. Cuando la dirección es larga y confusa, se debe poner la dirección web de la página principal.

Abreviaturas

En general se evitará el uso de abreviaturas en el cuerpo de texto. En las notas, las referencias de archivos y bibliotecas se hará completa la primera vez que aparece, seguido de la abreviatura entre paréntesis (se tomarán como referencia las utilizadas en el RISM). Se permitirán abreviaturas propias del autor para evitar reiteraciones, tanto en el texto del artículo como en las notas, tablas y/o apéndices, acompañadas siempre de la correspondiente clave.



Comunidad de Madrid

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN

Dirección General de Universidades e Investigación



sociedad general de autores y editores

