



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 VVAA.: *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 Berlin 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*, síncopas 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 cafetuchito 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-

B. Moritat

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 Chotis⁷⁷ —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.