





## Pablo Sorozábal en la lírica española de los primeros años 30

La irrupción de Pablo Sorozábal en la escena lírica española de los años 30 puede interpretarse como el relevo de grandes zarzuelistas de la generación anterior que dejaron de escribir en esta década como José Serrano, Reveriano Soutullo y Juan Vert y otros con más solera como Amadeo Vives o Jesús Guridi cuyos estrenos de estos años dejaron de tener eco público. A Sorozábal le tocó compartir el tiempo y el espacio de la lírica española con verdaderas industrias de música lírica popular como Pablo Luna, Jacinto Guerrero, Manuel Penella, Francisco Alonso o Federico Moreno Torroba y, no obstante, supo abrirse camino en este difícil campo y completar el catálogo más importante de música lírica de su tiempo. Lo que intentamos en este artículo es la explicación de las primeras obras líricas de Sorozábal en el contexto de la lírica de su tiempo y en función de todos los condicionantes que influyeron en ella: desde la legislación, pasando por el asociacionismo corporativo, hasta la cultura, la sociedad y la política de la época. Éstos son parámetros que condicionan en gran medida la producción de una música determinada, pero la música misma es también susceptible de explicaciones más globales que las que se suelen dar, relativas a la recepción crítica o a la propia música más que a la relación de esa música con la sociedad y el público del momento o con el propio desarrollo dramático del libreto para el que fue concebida.

Este artículo tiene como punto de partida la ponencia introductoria sobre la música lírica española de los años 30 con la que participé por invitación de ERESBIL (Archivo de Compositores Vascos) en el homenaje que la Universidad del País Vasco dedicó a Sorozábal en la "XVI Edición de los Cursos de Verano" organizados en el Palacio de Miramar de San Sebastián. Una jornada intensa en la que se sugirieron ideas interesantes para la reconsideración de la lírica de Pablo Sorozábal y donde si algo quedó patente es que el alcance de la obra de este compositor apenas se puede poner de manifiesto en los límites de una

*Pablo Sorozabal's irruption onto the Spanish theatrical stage during the 1930s can be considered as something of a takeover from the great zarzuela composers of the previous generation such as Jose Serrano, Reveriano Soutullo, Juan Vert who ceased to compose during this decade and others with a higher profile such as Amadeo Vives and Jesus Guridi, whose works no longer made such a great impact on audiences. Sorozabal was destined to share the time and place he occupied in Spanish theatrical music with veritable popular theatrical-music-making industries such as Pablo Luna, Jacinto Guerrero, Manuel Penella, Francisco Alonso and Federico Moreno Torroba; notwithstanding, he was able to make his way in this difficult field and assemble what is the most significant output of theatrical music of his time. This article aims to provide an explanation of Sorozabal's first theatrical works, placing them in the theatrical context of their time and taking all the factors which influenced them into account: from legislation and corporative associationism, to the culture, society and politics of the period. These are parameters which heavily condition the composition of a specific type of music, but music is also susceptible to more comprehensive explanations than those which are usually given, relating to the critical reception and the music itself, rather than the relationship between the music and the society and audience of the time or the course of the action of the libretto for which it was conceived.*

conferencia porque las implicaciones de una sola de sus zarzuelas o de cualquiera de sus obras sinfónicas, dan para mucho más de lo que se puede decir rápidamente en apenas una hora. Con el presente artículo nuestra intención es, no sólo terminar todo lo que nos quedó por pronunciar en aquella conferencia, sino reconducir su contenido de una forma más clara a la reivindicación de la figura crucial de Pablo Sorozábal en este año de su efeméride en el que se ha cumplido el centenario de su nacimiento.

A pesar de que la producción zarzuelística de Sorozábal —entendido el término zarzuelístico

en su sentido genérico más amplio— se prolongó con éxitos notables en los años 40 y llegó incluso a los 50, hemos elegido la década de los 30 como marco para nuestro estudio porque en ella tiene lugar la crisis final del género lírico nacional y, al mismo tiempo, la irrupción en plena crisis de Pablo Sorozábal en la escena española. Esto da lugar a un panorama paradójico: un género se desintegra dando lugar a los monstruos característicos de los momentos de desintegración de los géneros artísticos, pero a la vez se produce precisamente en esta época la mayor parte del repertorio por el que ese género se transmite hasta nuestros días y, dentro de ese repertorio (en el que tampoco faltan monstruos), se encuentra lo más granado de la obra de Sorozábal con una consistencia, potencialidad, fuerza y perfección cuyo sentido cuesta trabajo encontrarlo dentro del momento histórico en el que se produjo.

## 1. Introducción

Las circunstancias políticas determinaron que la década de los 30, en términos musicales, sea la más corta de todas las décadas de este siglo: salvo raras excepciones y géneros menores, la historia musical de los años 30 en España se reduce al periodo 1930-1936. Aún así, las dificultades para centrar en los límites de este artículo la actividad lírica española de esos pocos años son obvias y derivan de la masividad y heterogeneidad de la producción musical misma, así como de su íntima vinculación con un periodo tan complejo de nuestra historia.

Los años 30 constituyen la etapa más dramáticamente determinante de la España contemporánea. Todo lo que pasó durante aquellos años en lo político, tanto como en lo económico, lo cultural y lo social, se percibe como crucial, como trascendente. De vivir unos felices años 20 tutelados entre la oligarquía de los círculos monárquicos y la dictadura de Primo de Rivera, la clave de los años 30 es el adelanto de España con respecto al resto de Europa significado por la Segunda Repú-

blica, uno de los movimientos sociopolíticos más ambiciosos de la historia temprana de la Democracia. El pueblo tutelado, se convierte en pueblo soberano en un clima político, más que de unanimidad y de consenso, de absoluta desintegración de las fuerzas que pudieran ser contrarias. La rápida reorganización de los sectores críticos, unida a la igualmente rápida desintegración del consenso democrático condujo a una guerra que, dentro de la Europa de la época, se percibió con más horror incluso que el sentido recientemente en la guerra de la antigua Yugoslavia.

El entusiasmo inicial con el que se acogió la proclamación de la República se tornó pronto en escepticismo y, en apenas cinco años, en un ambiente negro de violencia y conflicto. Las razones de este cambio son internas —las poco sólidas bases sobre las que el nuevo régimen trataba de reformar el orden previo— y externas, como la crisis económica mundial del año 29. Si bien es verdad que, en un país como España, la crisis del 29 no tuvo la misma incidencia que en países más industrializados, también es cierto que se produjo y se prolongó en unos momentos tremendamente delicados en los que el control de los problemas económicos era la necesidad más acuciante del Gobierno y también el punto de su mayor impotencia, sobre todo, porque las causas de la crisis tenían que ver con políticas restrictivas de terceros países sobre las que España no tenía control alguno, así como con el boicot de algunos poderes fácticos españoles contrarios a los primeros pasos de la República por los caminos del izquierdismo.

Entre 1930 y 1933 la Bolsa cae del índice 100 al 53 dando lugar a un punto de inflexión que significa el fin de la experiencia reformista de centro-izquierda liderada por Azaña. Si el hundimiento de la Bolsa fue muy duro para las clases medias y la alta burguesía, y significó su alejamiento de cualquier entusiasmo inicial, el consiguiente giro hacia la derecha desmarcó a la República de su conexión con las bases sociales. Finalmente, los intelectuales, que con tanta espe-

ranza habían celebrado el nuevo orden, se acabaron por apartar de la vida pública y de la política: la Segunda República había desintegrado en un tiempo récord todos sus apoyos sociales.

Si bien es claro que los movimientos sociales condicionan de una forma enorme a los movimientos culturales, también es verdad que hay ciertas actividades del ámbito de la cultura que tienen una vinculación sólo tangencial con la sociedad. En el terreno de la música estos dos extremos se presentan de formas muy diversas, pero con respecto a la música de la Segunda República y de su entorno cronológico la polaridad música sinfónica-música lírica puede considerarse como su manifestación más radical. La música sinfónica y camerística puede subsistir y desarrollarse de forma bastante marginal con respecto a la sociedad en la que tiene lugar y, en este sentido, los intentos de promoción y divulgación de la música sinfónica que se enmarcan dentro del proyecto cultural neo-ilustrado de los republicanos españoles, incluso desde las plataformas populistas, no son más que una sutil forma del "todo para el pueblo, pero sin el pueblo" que perseguía la asunción del ciudadano —al margen de cuál fuera su posición social y su bagaje cultural— a las más altas cotas de la abstracción artística representadas por la "música pura". Muy lejos de este caso y de esta figurativa "castidad" está la música lírica que, por ser ante todo un espectáculo, está en primer término a merced del público y, en segundo término, por el redoblado coste de su producción, a merced de la situación económica de los lugares en los que acontece. Si además consideramos que el capital con el que se producía la música lírica procedía de empresarios privados, sin participación estatal de ningún tipo en principio, entenderemos hasta qué punto, no sólo lo económico, sino lo político también, son factores que tienen una relación directa con lo que se produce en los escenarios de un determinado lugar en un tiempo determinado. Frente al mundo relativamente marginal de la música sinfónica, durante los años de la Segunda República, la música

lírica fue la parcela de la creación musical más sensible a los continuos movimientos sociales, económicos y políticos.

Por ejemplo, al poco tiempo de cumplirse un año de la proclamación de la Segunda República, en cuanto se empieza a sentir la repercusión de la legislación social sobre todo tipo de organización empresarial, los empresarios teatrales toman el pulso del gobierno con una amenaza de cierre de teatros que, aunque no se llegó a consumir, sí tuvo bastante repercusión en la prensa del momento.<sup>1</sup> En cualquier caso, esto indica la importancia del teatro derivada de dos conceptos que es preciso tener presentes: en primer lugar la demanda social de que era objeto como forma de colmar la necesidad de esparcimiento que adquiere el *homo urbano* y, en segundo lugar, porque el teatro, en una época en la que los medios de comunicación de masas todavía están en precario desarrollo, era uno de los espacios en el que la comunicación llegaba a un mayor número de personas y, por ello, el ámbito primigenio de la propaganda, ya fuera comercial o política.

La continua amenaza del colectivo empresarial, necesariamente descontento con la primera actividad legislativa de la República, penderá siempre sobre las escenas españolas durante los años de la República y, en general, la coyuntura social, política y económica por la que atraviesa España en los años 30 va a ser determinante en el mundo de la lírica que va a padecer una crisis durísima. Y, no obstante, a pesar de la crisis, los años 30 son de una densidad extraordinaria en cuanto a la trascendencia que las obras que se produjeron en esos años tuvieron en el futuro existir de la música lírica española. A pesar de pertenecer a los últimos momentos de la existencia del género, la trascendencia a la que nos referimos de las obras compuestas en los años 30 tiene que ver tanto con su importancia absolutamente predominante en el

<sup>1</sup>Examínese la prensa del 27 de junio de 1932 y del 24 de agosto. Véase asimismo la noticia "Hacia un cierre general de teatros" en *El derecho de autor*, año 1, nº 1, Madrid, septiembre, 1932; pp. 28-29.



repertorio actual, como por propiciar la prolongación del género durante los primeros años de la posguerra. Prolongación *in extremis* del género y perduración en el repertorio, son los dos elementos asociados a este repertorio que potencian su importancia dentro de la historia de la zarzuela.

## 2. Consideraciones generales

Antes de comenzar con una crónica del acontecer de la música lírica por los complicados años 30, resulta preciso hacer tres consideraciones generales que tienen que ver con una nueva posición del género dentro del panorama musical español de la época y en comparación con épocas anteriores.

En primer lugar, una consideración que responde a la situación general de crisis: en comparación con todas las etapas anteriores, tanto del siglo XIX como del XX, en los años 30, la producción lírica fue cuantitativamente menor, siendo ésta una de las principales consecuencias derivadas de la crisis que afectaba no solamente a España, sino también a Europa y América. No obstante, a pesar de estrenarse sensiblemente menos obras que en los años anteriores, el volumen de estrenos mantenía aún una presencia notable en la cartelera.

Más bien, comenzó a percibirse la tendencia a fijar obras en un repertorio. La segunda consideración tiene que ver con la música lírica en sí: si analizamos alguna de las listas en las que se recogen las obras más interpretadas durante alguno de estos años (véanse las Tablas 1 y 2), tendremos que deducir que la escena de la década de los 30 comenzó, por primera vez en la historia de la zarzuela, una tendencia clara a fijar un repertorio. Esto es un primer síntoma de crisis que tiene más que ver con los mecanismos de producción y recepción de la música lírica que con factores externos de ningún tipo. Dentro de la propia historia del género lírico español, vemos cómo ocurre algo similar en los últimos años de existencia de la tonadilla escénica: se establece un índice de obras susceptibles de ser repuestas, creando así un

repertorio que liquida absolutamente el concepto de frescura e inmediatez sobre el que se había desarrollado hasta el momento el género. Es como si ahora un porcentaje predominante de las salas de cine se dedicaran a la reposición de películas en lugar de a estrenos. Descubrimos así que este parámetro es un buen indicador del vigor de los géneros de arte sustentados en el factor público.

La última consideración se refiere al panorama creativo musical español de forma global: por primera vez ocurre en España de forma generalizada y, además teñida de radicalismo, la disociación entre los compositores sinfónicos y los compositores líricos. En épocas anteriores el paradigma de compositor era el que conseguía hacerse oír a través de éxitos en el campo de la música lírica: el compositor consagrado en la escena era digno, entonces, de que se le escuchara alguna producción sinfónica. La vanguardia del 27 y sus respaldos de las generaciones anteriores, por el contrario, va a ser beligerantemente sinfónica y antizarzuelera de forma radical, entendiéndose por zarzuela toda la música lírica en castellano u otra lengua del Estado español, producida en los teatros nacionales con asistencia de público popular, es decir, una definición muy precisa que hace alusión no sólo al género musical en sí, sino también a su contexto social e ideológico. Si bien esto va a ser menos perceptible en las zonas periféricas, como por ejemplo el País Vasco donde la tradición lírica tenía un peso especial gracias a figuras como José María Usandizaga o Jesús Guridi, en términos generales podemos decir que en estos años se abre una brecha insalvable entre el mundo lírico y el mundo sinfónico que no va a tener nada de positivo para ninguna de las partes significando, sencillamente, un empobrecimiento de la profesión musical.

Aquellos versos de las *Soledades* de Antonio Machado, “¡Ay de la melancolía / que llorando se consuela / y de la melomanía / de un corazón de zarzuela”, prendieron, como tantos otros complejos y taras del 98, en la generación siguiente. Pero detrás de esta consideración hay algo más que

critérios generacionales, más incluso que las aficiones más o menos razonadas de los músicos de este tiempo: el apoyo social con el que contaba el género lírico, le convertía en el único campo de la creación musical que podía permitir la subsistencia de un colectivo profesional dedicado a él. La explotación directa mediante representaciones escénicas y luego indirecta mediante ediciones de amplia difusión, hacía del compositor lírico de éxito un individuo relevante dentro del orden social. Conrado del Campo, maestro que fue de muchos de los músicos del 27, manifiesta esta misma consideración en unos versillos manuscritos sobre la portada de su zarzuela *La vieja* presentada en 1898 como ejercicio de 5º curso de Composición: "*La segunda zarzuela que hago en mi vida./ Dios quiera que mi muerte no se decida./ No me gusta este género por lo sencillo,/ mas no hay otro como este para el... Bolsillo*".<sup>2</sup> Una expresión poética lamentable comparada con el estro de Machado, pero altamente significativa viniendo de uno de los adiestradores más efectivos de la inventada Generación del 27 que tuvo la sensatez de enseñar a todos sus discípulos cómo manejarse en el mundo de la lírica comercial para poder vivir de la música si no contaban con otras fuentes de ingresos. De este modo, detrás de la actitud reactiva de los músicos del 27 contra la zarzuela subyace un cierto grado de proselitismo ejercido por personas que habían nacido señoritos o devenido abogados o funcionarios cuya manutención apenas tenía que ver con el ejercicio profesional de la música y que precisamente en este aspecto cifraron una de sus características promocionales. La reacción contra la zarzuela, que se podían permitir por causas extramusicales, no era más que una reafirmación de su esencia generacional. Músicos tan distintos como Jacinto Guerrero o Pablo Sorozábal —cuyo sustento dependía exclusivamente del éxito de su música teatral y sus empresas líri-

cas— debían considerar la actitud de los que podríamos denominar "sinfónicos del 27" no sólo proselitista, sino como puro señoritismo. Para terminar esta reflexión, es preciso tener en cuenta que el grupo original del 27 es el grupo poético para el cual los músicos de su órbita eran poco más que un adorno vistoso y es más en lo poético que en lo musical donde la conciliación entre el 27 y el teatro lírico resultaba más difícil.

### 3. Crónica de los primeros años 30

El bagaje con el que comienzan los años 30 tiene un sello predominante: la antipopular clausura del Teatro Apolo que había sido la catedral de género chico. Este cierre, confirmado en junio de 1929, fue la clave de la crisis de producción que inmediatamente se abriría, porque hasta entonces el Apolo había sido el lugar donde se estrenaban obras de una manera más sistemática. El cronista oficial de Madrid, Pedro de Répide, después de la última representación del teatro concedida a *La Revoltosa*, leyó un sentido discurso que terminaba con estas ciertamente viscerales palabras: "*Ceniza. Escombros. Polvo. Nada. Pero no es un pedazo de Madrid que se va. Es un pedazo que le arrancan. Y cuando caigan estos muros en donde anidaron tantos sentimientos, al ver la oquedad del sitio en que el Teatro de Apolo estuvo, todos sentiremos el horror de que a Madrid le han quitado algo de su entraña, y ése será un vacío que no se puede llenar con nada, porque era alma y era ilusión al tiempo que era sangre fluida y carne palpitante*".<sup>3</sup> Después de este discurso, la autoridad tuvo problemas para desalojar el local de sus incondicionales. Precisamente era eso lo que se disgregaba con el cierre del Apolo: un público incondicional y fiel que perdería, desde entonces, su sitio, pero también se firmaba aquí la sentencia fi-

<sup>2</sup> Véase Miguel Alonso. *Conrado del Campo*. "Catálogos de Compositores". Madrid: SGAE, 1997.

<sup>3</sup> Chispero: *Teatro Apolo. Historial, anecdótico y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*. Madrid: Prensa Castellana, s. f.



Federico Moreno Torroba

nal del género chico que entre las gentes del teatro de aquéllos años pasa de verse con la actualidad de una realidad más o menos molesta a rememorarse con la nostalgia de las cosas pasadas.<sup>4</sup> El género chico deriva en el género frívolo o ínfimo y éste a su vez termina desembocando en la revista, el género con el que se reencuentran los teatros con el público popular. En un ámbito de popularidad más restringido, se va quedando la zarzuela grande —la especie de “ópera cómica española” que soñara el republicanísimo Amadeo Vives en los primeros momentos de la República— que, en comparación con

---

<sup>4</sup>Muy muy ilustrativo de la percepción contemporánea a este proceso resulta el artículo que publicó Carlos Fortuny en el *Heraldo de Madrid* el 26 de octubre de 1930: “Vida, esplendor y muerte del llamado género chico”.

los géneros en boga, adquiere una consideración equivalente a la que tuvo la ópera en los días de esplendor de su creación.

### 3.1. El año del cambio: 1930

El año 1930, en lo político, es un año aislado que nos lleva de la Dictadura de Primo de Rivera a la Segunda República sin ser dictatorial ni republicano. Los músicos del mundo de la lírica que tenían más poder entonces eran Pablo Luna, que comenzaba ya su declive y Federico Moreno Torroba que empezaba su carrera mejor arropado que nadie. Estos dos músicos, respaldados directamente por el dictador Primo de Rivera, se habían convertido en los empresarios del Teatro de la Zarzuela desde 1925. En este teatro, utilizado por el dictador como plataforma propagandística, se radicó asimismo, desde 1926, la polémica compañía denominada Teatro Lírico Nacional, dirigida por Luna, Moreno Torroba y Luis Pascual Frutos y respaldada por el Estado. En 1930, con la caída del dictador, se acabó el monopolio que tenían estos dos músicos sobre la programación del Teatro de la Zarzuela que comenzó una etapa bastante caótica de su existencia programando cine, conciertos sinfónicos, danza, etc, sin una dirección precisa. Sin embargo, Moreno Torroba siguió en lo más alto del candelero gracias al Duque del Infantado que le concedió ese mismo año, y en condiciones muy ventajosas, la empresa del Teatro Calderón financiada por el propio duque. Este teatro pasó a ser desde entonces uno de los puntos de referencia de la historia del teatro lírico en los años 30. En el primer año de su existencia, lo más significativo fue el estreno, con bastante poco éxito (sólo 19 representaciones) de la ópera *María la Tempranica* de Moreno Torroba y la campaña de reestrenos constituida por las siguientes obras: *Doña Francisquita*, *Las golondrinas* y *Jugar con fuego*, tres de las obras emblemáticas de nuestro género lírico.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup>William Craig Krause. *The life and works of Federico Moreno Torroba*. Michigan: UMI, 1993; pp. 41-42.

En el Calderón, el 4 de marzo, se estrenó una de las obras más exitosas de estos años y perdurable en el repertorio: *La rosa del azafrán* de Jacinto Guerrero con libreto de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw. Esta zarzuela en 2 actos obtuvo más de trescientas representaciones entre 1930 y 1931, constituyendo el mejor ejemplo de que la zarzuela todavía era un género vivo y capaz de atraer un buen caudal de público<sup>6</sup>. A pesar de ello, el auge del género ínfimo y arrevistado se muestra ya en 1930 como imparable y el propio Jacinto Guerrero triunfa con obras como *Campañela*, estrenada en Barcelona, y *Los verderones*, *Arriba y abajo*, y *La melitona*; Penella con *Los pirandones*, *Aquí hacen falta tres hombres* y *La pandilla*; Pérez Rosillo con *¡Colibrí!*; y Font de Antá y el tándem Soutullo-Vert, con la sicalipsis respectiva de sus *Chá-ca-chá* y *Las pantorrillas*<sup>7</sup>. Este predominio del género frívolo sólo se ve contrarrestado por la programación del Calderón y el estreno de *La rosa del azafrán* —dos aspectos a los que ya hemos hecho alusión—, y también por el éxito en provincias de *El cantar del arriero* de Díaz Giles que desplazó de 1930 a 1931 el estreno de *Katiuska*<sup>8</sup> y, por supuesto, *La Dolorosa* de José Serrano. El compositor valenciano, que reinó en la escena madrileña de 1930 gracias a la reposición de *Los claveles*, estrenados el año anterior, y al es-

treno en la capital de *La Dolorosa*, entró entonces en una época de silencio que se prolongaría hasta su muerte en 1941. Serrano, con *La canción del olvido*, *La Dolorosa* y *Los claveles*, compositor concienzudo, cuidadoso en cada detalle, preocupado por las relaciones musicales de sus obras líricas, por la vinculación de la música con el texto y con la acción dramática y, a pesar de ello, compositor popular como el que más, es quizás, junto con el tándem Soutullo-Vert, el precedente más notable y directo de la obra lírica de Sorozábal. Es precisamente entre 1930 y 1931 cuando se produce el relevo de Sorozábal a José Serrano, que abandona la composición, y a Reveriano Soutullo y Juan Vert, cuyas zarzuelas de los años 30 (*La Virgen de Bronce* y *Marcha de honor*) no vuelven a alcanzar el nivel de las obras de los años 20: *La leyenda del beso* (1924), *La del Soto del Parral* (1927) y *El último romántico* (1928).<sup>9</sup>

El Teatro Calderón en este año de 1930 fue el que proporcionó los ingresos más elevados de todos los teatros de Madrid, incluidos los dedicados al repertorio dramático. El mes del estreno de *La rosa del azafrán*, este teatro pagó en concepto de derechos de representación (que en su mayor parte correspondían a los autores) 17.665 pesetas, mientras el Teatro Eslava, con el estreno de *La pícarona* de Francisco Alonso, sólo rindió la mitad.

<sup>6</sup>La crítica, no obstante, fue muy severa con esta partitura y, dentro de los reputados críticos del momento, sólo fue indulgente Julio Gómez desde su tribuna de *El liberal* donde comentando el estreno de *La rosa del azafrán*, hizo la siguiente reflexión que nos interesa en este trabajo: "Cuando se habla en estos últimos años de la decadencia de la zarzuela, unas veces taxativamente y otras con indirectas más o menos claras, parece achacarse esta decadencia a los maestros Alonso y Guerrero. No es la primera vez que exponemos nuestra opinión, contraria en todo a esa equivocada imputación. Creemos, y así lo decimos lealmente, que si hubiera una docena de compositores que hicieran zarzuelas como saben hacerlas esos dos maestros, la zarzuela estaría en el periodo de su mayor esplendor. Y no es esto decir que no haya otros que lo hagan o puedan hacerlo tan bien o mejor. Pero lo indudable es que esos no trabajan o trabajan poco. ¿Tienen ellos sólo la culpa? Seguramente no. Tal vez obedezca a la lastimosa organización de nuestros teatros; pero ésa es la verdad" (Julio Gómez. "Crónica de teatros. Calderón. *La rosa del azafrán*, zarzuela en dos actos..." *El liberal* 15-III-1930, p. 3).

<sup>7</sup>María Francisca Vilches y Dru Dougherty. *La escena madrileña*

*entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*. Fundamentos: Madrid, 1997; pp. 365.

<sup>8</sup>Según Sorozábal, los autores de *El cantar...* dieron participación al empresario del Teatro Victoria en los derechos de autor. Por ello se detuvo el montaje de *Kaiuska* que ya había comenzado en noviembre de 1930. Pablo Sorozábal. *Mi vida y mi obra*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986; p. 187.

<sup>9</sup>El fallecimiento de Reveriano Soutullo y de Amadeo Vives en 1932, junto con la retirada de Serrano, deja un vacío en la creación lírica de los años 30 que de algún modo confirma esta percepción de Pablo Sorozábal como relevo de la más fina tradición española de música escénica popular. En cuanto a la vinculación de Serrano y Sorozábal podemos señalar que fue éste último quien estrenó una de las obras póstumas de Serrano *Golondrina de Madrid* en Teatro Principal de San Sebastián (1-IX-1944) y en Barcelona (22-XII-1945) formando programa con su obra más querida, *Adiós a la bohemia*. Véase: Ángel Sagardía. *El compositor José Serrano (vida y obra)*. Madrid: Organización Sala, 1972; pp. 100-101.



Fuera de los escenarios, en la entonces llamada Sociedad de Autores Españoles, que fue desde su creación el centro de toda la actividad lírica española, se empezaron a producir movimientos importantes: en 1930, la organización de la Sociedad de Autores Españoles había llegado al caos más absoluto debido a la inclusión en ella de todo un grupo de pequeñas sociedades (la Sociedad de Autores de Variedades, la Sociedad de Española del Derecho de Ejecución y la Sociedad Española del Derecho de Reproducción) que actuaron como fuerzas disgregadoras y llevaron a la Sociedad original al brete de disolverse o reorganizarse. El año de 1930 fue en el que estos problemas, incubados ya desde 1920, afloraron.<sup>10</sup>

Un acontecimiento más de extrema relevancia en la historia de la música de estos años y muy en relación entonces con el ámbito de la música lírica es el estreno, el 19 de abril de 1930 en el Real Cinema de Madrid, de la primera película sonora española: *La canción del día* de Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández con música del omnipresente Jacinto Guerrero. El cine sonoro, junto con la revista y el fútbol serán los espectáculos que van a tener una incidencia más directa en la crisis de la zarzuela en los años 30. De momento, el cine sonoro —como más adelante el fútbol—<sup>11</sup> sólo sirvió para lucimiento del maestro Guerrero y para la obtención de un nuevo éxito lírico con *La pandilla* de Manuel Penella donde se satirizaba el nuevo espectáculo cinematográfico.

---

<sup>10</sup>Véase el epílogo de F. Serrano Anguita "...Y los demás continuaron la obra". En Sinesio Delgado. *Mi teatro. Cómo nació la Sociedad de Autores*. Madrid: SGAE, 1960; pp. 227-236. Ver también el *Boletín de la Sociedad de Autores Españoles* correspondiente a los años 1930 y 1931.

<sup>11</sup>Nos referimos a la revista *¡Gol!* estrenada por Guerrero con gran éxito en 1933. Cuando se presentó esta revista en Bilbao, cuna del fútbol español, en su principalísimo Teatro Arriaga, el cronista deportivo de *El Liberal* de Bilbao reseñó: "El viernes se hallaban en el patio de butacas varios destacadísimos jugadores de fútbol, y entre ellos los formidables chutadores del Athletic Iragorri y Chirri..." que protagonizaron una graciosa anécdota (*El Liberal*, 3-V-1934). Ya de forma muy tardía, Sorozábal realizará, con el tema del fútbol y el estilo del dúo cómico entre Ricardo y Joaquín de *La del manojito de rosas*, el "Alirón" de *Don Manolito*, un número que se hizo muy popular.

### 3.2. El año de *Katuska*: 1931

En lo referente a la organización de la música lírica española, lo más relevante de este año es el comienzo de la febril actividad legislativa de la República que se hizo sentir inmediatamente en el terreno de la música con el decreto de creación de la llamada Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos, publicado en la *Gaceta* el 22 de julio de 1931. Este decreto era un primer paso en la reforma de la música española que tenía una dirección muy clara desde el primer momento: el apoyo a la música sinfónica con el desprecio de la música lírica contemporánea. El primer párrafo de este decreto deja clara esta tendencia:

"La expresión más genuina del alma de los pueblos, la que señala el ritmo de su carácter más directamente, es su música popular. Y España es, precisamente, uno de los países cuyo "folklor" musical es de los más ricos del mundo. Sus músicos supieron ensalzarlo primero en la época esplendorosa de nuestra gran zarzuela y recientemente en la magnífica labor de los compositores sinfónicos".

Podemos además subrayar algunas otras frases del decreto como "...reciente florecimiento de nuestra música sinfónica, rama ésta la más importante y precisamente la más desatendida hasta ahora por los gobiernos españoles...", o el párrafo final de la introducción, menos tendencioso y más reflexivo que expone lo siguiente:

"Por otra parte, la gran cantidad de españoles que viven al día de la música y que actualmente atraviesa una verdadera crisis por la implantación de aparatos mecánicos, es un problema social que, unido a los de carácter artístico, ha movido al Gobierno a crear un organismo con autonomía e independencia bastante para llevar a cabo su misión de organizar y dirigir todas las actividades artísticas, pedagógicas y sociales que afectan a la vida musical de la Nación".

Esta es la razón de creación de la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos entre cuyas funciones estará la "Reorganización y administración del Teatro Nacional de la Ópera y creación y administración del de la Zarzuela"; organizar los cuadros artísticos de estos teatros y otras cosas más peregrinas

como lo que se denominaba "Fomento y depuración de las fiestas regionales con objeto de estimular el conocimiento y cultivo de 'folklor' nacional". Cuando en el mes de septiembre se publican las directrices de actuación de esta Junta en las que se especifican con mayor detalle sus funciones, se nos dirá que esto de la depuración del folklore que tan curioso resulta hoy día consistía en vigilar las fiestas regionales "para eliminar de ellas todo detalle de mal gusto y toda impureza". Con respecto al soñado Teatro de la Zarzuela se indica que "estará abierto la mayor parte del año y tiene la misión de cultivar el género magnífico que estuvo vinculado a la cultura española y que por causas que no hemos de examinar aquí se apartó de ella lastimosamente". En último término, si nos fijamos en el personal nombrado para dirigir esta Junta tenemos a Óscar Esplá como Presidente, a Amadeo Vives como Vicepresidente, como Secretario estaba Adolfo Salazar y como Vocales: Falla, Conrado del Campo, Turina, Ernesto Halffter, Bacarisse, Facundo de la Viña, Arbós, Pérez Casas, Saco del Valle, Eduardo Marquina y Jesús Guridi. Esto es: quitando a Vives y a Guridi, zarzuelistas redentos de la vieja guardia, todos los demás eran hombres vinculados con la creación sinfónica de dos generaciones diferentes y entre los que se encontraban críticos, directores de orquesta y muy jóvenes promesas (como Halffter, que tenía escasamente 26 años). El desnivel entre lo lírico y lo sinfónico queda patente. La figura de Marquina, como representante de la vertiente literaria de la música lírica también resulta irrisoria porque Marquina —más aún que Vives y Guridi— estaba ya totalmente fuera de juego.<sup>12</sup>

Entre tanto, los problemas de la Sociedad de Autores Españoles se agudizaban. Se encargó una auditoría y el resultado fue tajante: el estado de la Sociedad era de quiebra. No se tomaron medidas todavía. En la Memoria de la Junta directiva de la



Jacinto Guerrero

Sociedad firmada en 1931 ya se anticipaba la borrasca: las cuentas desde 1927 hasta 1930 habían ido incrementándose a favor de la Sociedad, pero la Junta comentaba la subida entre 1929 y 1930 y predecía lo que iba a pasar en 1931 y 1932 con estas palabras: "Lealmente debemos de advertir que una buena parte del aumento de los derechos es fruto de la situación desdichada de nuestra moneda. Preparaos a que en el año próximo, o mejor dicho, en el cierre de cuentas del año presente se acuse una baja por efecto de las circunstancias que atravesamos".<sup>13</sup> La remodela-

<sup>12</sup>Copias de los decretos citados en este párrafo se pueden consultar en Emilio Casares Rodicio (ed.). *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca 1915/1939*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986; pp. 256-264.

<sup>13</sup>Memoria de la Junta directiva de la Sociedad de Autores Españoles. Leída por D. Francisco Serrano Anguita, Secretario de la misma, ante la junta general ordinaria celebrada el día 5 de junio de 1931". En *Boletín de la Sociedad de Autores Españoles*, abril-mayo, 1931, n.º. 191; p. 113.



José Serrano

ción de esta sociedad, no obstante, quedaba aún pendiente y, mientras tanto, se pugnaba por regular todo el nuevo abanico inmenso de fuentes de ingreso de derechos de autor abierto por dos sistemas de reproducción mecánica de la música: la radio y el cine, cuyos primeros pasos tuvieron mucho en común con los últimos pasos de la música lírica. En este sentido, la Junta Directiva de la Sociedad de Autores Españoles hacía un comentario cargado de connotaciones ideológicas:

“Los grandes problemas que afectan a la Propiedad intelectual, no son por desgracia privativos de una na-

ción determinada, sino que afectan a todas las naciones y a todos los autores. Los problemas del Cinematógrafo sonoro y hablado, de la edición mecánica, de la telefonía móvil, no son sino aspectos concretos de la lucha eterna entre el capitalismo explotador y la inteligencia productora”<sup>14</sup>.

En este río revuelto de la lírica española de 1931 se sigue percibiendo la tendencia que apuntábamos en 1930: la sustitución del género chico y géneros más pretenciosos como la ópera española y zarzuela grande por el género ínfimo con el agravante de que, en este año, no hay en Madrid ningún estreno zarzuelístico digno de mención hasta el mes de noviembre, cuando se estrenan *Las Leandras* del siempre oportuno Francisco Alonso que será el músico que goce durante los años 30 de un mayor nivel de aceptación por todos los públicos populares de espectáculos líricos. Jacinto Guerrero estrena en Valladolid su siguiente zarzuela de éxito (*La fama del tartanero*) y también obtiene en Madrid una sobresaliente aceptación con la obra en un acto, subtitulada zarzuela, *El nuevo régimen*, muestra del extremado arte de la oportunidad de que siempre hizo gala el maestro Guerrero. Una obra de mayor vuelo como *La cautiva* de Guridi fracasa, como fracasó *María la Tempranica* el año anterior, con sólo 19 representaciones. La lírica arrevistada y vodevilesca, triunfa en las escenas cada vez con más claridad: se hicieron centenarias la revista *Cock-tail de amor* con música de Julián Benlloch y Francisco Soriano, la historieta cómico-vodevilesca *La niña de la Mancha* de Pérez Rosillo, el juguete cómico *Mitad y mitad* y la humorada vodevilesca *Te espero en el 4* de Ruíz de Azagra, y la revista *Pelé y Melé* de Guerrero.<sup>15</sup>

Pero, sin lugar a dudas, el acontecimiento lírico de mayor trascendencia ocurrido en el año 1931 en la escena española fue el estreno de *Katiuska*. Este estreno significó la irrupción en el pa-

<sup>14</sup> Ibid. p. 109.

<sup>15</sup> María Francisca Vilches y Dru Dougherty. *La escena madrileña...* p. 372-373.

norama lírico español de Pablo Sorozábal, un músico que traía ideas frescas, una excepcional formación académica, gran capacidad de aprendizaje y adaptación al medio, y un interesante alejamiento del mundo lírico oficial.

Después de su estancia en Alemania, Sorozábal había regresado a España con un cierto renombre que se vio confirmado con el estreno, en enero de 1928, de sus *Variaciones sinfónicas sobre un tema popular vasco*, una obra maestra del sinfonismo español de los años 20. Mientras algunos de los músicos del grupo de Madrid del 27 andaban complicados con cuestiones elementales de orquestación y enmascaraban sus carencias técnicas con *snobismos* y pequeñas formas, Sorozábal se presenta en Madrid con una gran obra en la más sólida tradición del sinfonismo de escuela, perfectamente realizada, con derroche de imaginación en una orquestación virtuosística y con novedosas soluciones formales y orquestales. Pero la idea de Sorozábal con su presentación en Madrid —consciente quizás de que no era el lugar ni el tiempo más idóneo para que se admirara una obra como sus *Variaciones sinfónicas*— era, sobre todo, entrar en contacto con algún libretista del mundillo lírico madrileño. Detrás de todo, estaba la necesidad de Sorozábal, que entonces ya había pasado de los 30 años de edad, de buscarse algún modo de subsistencia en el desempeño de la composición.<sup>16</sup>

Así, en 1928 Sorozábal entra en contacto en Madrid con un tándem poco habitual de libretistas formado por Emilio González del Castillo y Manuel Martí Alonso. González del Castillo era ya un libretista reconocido en los teatros de la Villa y Corte, solía trabajar en colaboración y, junto con Luis Martínez Román, había obtenido dos grandes éxitos líricos puestos en música por Francisco Alonso con quien siempre estuvo vinculado: *La calesera* en 1926 y *La picarona* en 1930. También

había trabajado con Pablo Luna y con Jacinto Guerrero en diversas producciones de éxito más desigual. Por el contrario, Manuel Martí era un perfecto desconocido. Colega de González del Castillo como interventor del estado en ferrocarriles, que ésa era la profesión de ambos, sólo tenemos noticia de una obra estrenada por él con anterioridad a *Katiuska*. Se trata de las escenas vascas en 3 actos (sin música) *¡Más que Paulino...!* que firmó junto a González del Castillo obteniendo un relativo éxito en 1928 en el Teatro Alcazar. Pero, a pesar de la vinculación de los libretistas con la temática rural vasca, Sorozábal quería apartarse de libros como los de *El caserío* (1926) o *La meiga* (1928) que Guillermo Fernández Shaw y Federico Romero habían escrito para Guridi y, advirtiendo la saturación de la escena nacional de zarzuelas de ambiente rural, los tres colaboradores se decidieron por un tema a la vez pintoresco y de actualidad. De ahí surgió el tema del éxodo de la aristocracia rusa, entreverado en principio con el cabaret parisino y atravesado con el personaje cómico Amadeo Pich, un vendedor catalán de medias que pretende saldar deudas en Rusia. Ese esquema era más típico de la opereta que de la zarzuela tradicional y *Katiuska* adoptará así el subtítulo de opereta, un subgénero que en los primeros años 30 se vislumbraba como una posible alternativa a las formas tradicionales de zarzuela.<sup>17</sup>

Sorozábal volvió a Leipzig con algunas ideas sobre *Katiuska* y los libretistas le fueron enviando con bastante parsimonia los números cantables. La avidez de Sorozábal y su concentración en la

<sup>16</sup>Pablo Sorozábal. *Mi vida y mi obra*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986; pp. 110-111

<sup>17</sup>Más o menos al tiempo que Sorozábal comienza *Katiuska*, otro músico vasco, Juan Tellería, comienza otra zarzuela con temática similar titulada *Los blasones*, pero la resolución literaria de este libreto no fue tan afortunada como la de *Katiuska* y el género musical, subtítulo "zarzuela bufa" tampoco llegó a resultar, a diferencia del género opereta en el que se realizó la forma literaria y musical de *Katiuska*. Sobre Tellería se puede consultar nuestro artículo Javier Suárez-Pajares. "El compositor vasco Juan Tellería y su tiempo. Reflexiones después del centenario". *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 1, 1996; pp. 25-62.



1 Andante marcatissimo Andante triste

11 CORO MIXTO

To - do es ca - mi - no, lle - no de tris - te - za, pa - ra el cam - pe - si - no que su tie - rra va a de - jar. Ru - sia que - ri - da, la fron - te - ra em - pie - za la que de tu la - do nos va

BEBEDORES

¡El úl - ti - mo va - so de vod - ka! ¡El úl - ti - mo di - a de U - kra - nia! Tie - rra que re -

18 MUJERES

pron - to a se - pa - rar. Pa - dre - ci - to que nues - tro do - lor vé, nues - tro gui - a y nues - tro sal - va - dor sé. Da - nos fuer - zas y va - lor con el fue - go de la fé por - que no hay pe - sar ma - yor

go mi su - dor.

26 CORO MIXTO

que de - jar la tie - rra que fué nues - tro a - mor. To - do es ca - mi - no, lle - no de tris - te - za, pa - ra el cam - pe - si - no que su tie - rra va a de - jar. Ru - sia que - ri - da,

BEBEDORES

Her - ma - nos, es nues - tro des - ti - no, mo - rar y se - guir el ca - mi - no. La fron - te - ra cer - ca es - tá ya. Mar - che - mos.

33 TODOS (Diálogo)

la fron - te - ra em - pie - za la que de tu la - do nos va pron - to a se - pa - rar.

Her - ma - nos, mar - che - mos.

ppp

Ejemplo 1. *Katiuska*. Número 1. Coro mixto

composición de esta música contrasta con el relativo interés que él percibía en los libretistas. En realidad, para ellos no era más que un experimento, quizá una pérdida de tiempo: Sorozábal no era un músico de teatro y el resultado era por tanto más que incierto dentro de una escena bastante reacia a cualquier novedad y en la que la fama de "músico sinfónico" era una mala carta de presentación. Así las cosas, pocas zarzuelas de esta época recibieron una dedicación tan dilatada por compositor alguno y eso necesariamente se tenía que notar en la partitura. Frente a la acumulación plana de temas musicales más o menos inspirados de obras como *La rosa del azafrán* de Guerrero, Sorozábal busca un trabajo musical más fino con una cierta unidad temática de modo que la música participe de forma activa en el desarrollo dramático sin limitarse a ornamentarle, como hizo Serrano en *La Dolorosa*, pero más basado en el tema musical que en el motivo que es lo que utilizó Serrano.

Los primeros compases son ya prueba de la intuición escénica de Sorozábal: los libretistas le proporcionan una escena con tres grupos (Ejemplo 1). Dos de estos grupos son móviles: Campesinos y Campesinas procesionando en su huida de Rusia; el otro es estático, el de Campesinos que están bebiendo vodka en una taberna. Sorozábal resuelve la escena con tres coros sencillos sin apenas armonización, introducidos por ocho compases orquestales que presentan el tema de *Katiuska*, que luego se utilizará ampliamente sobre todo en la primera romanza de *Katiuska* ("Vivía sola", nº 5) y en el momento de mayor dramatismo de la introducción al dúo "Somos dos barcas" (nº 12). El primer coro es el de los grupos procesionantes "Todo es camino, lleno de tristeza": coro mixto al unísono, procesional, lánguido con un acompañamiento *obstinato*; con la segunda estrofa de este coro, entra el Coro de campesinos de la taberna "El último vaso de vodka": coro de hombres unisonal en contrapunto con el coro anterior; a continuación se detiene todo el movimiento escénico y el tercer coro, las Campesinas, entona una peque-



Manuel Penella

ña plegaria a dos voces en terceras, con un carácter contemplativo y más luminoso, después de la cual todos los personajes de la escena prosiguen su movimiento: Campesinos y Campesinas vuelven al tema "Todo es camino...", mientras los bebedores se incorporan a la procesión con el canto en contrapunto de "Hermanos es nuestro destino"; todos se alejan y salen de escena uniéndose a boca cerrada con el acompañamiento *obstinato* mientras comienza el diálogo en la taberna.

De manera que, en apenas dos minutos, han aparecido tres grupos, han actuado, han atravesado el escenario, se han ido y han dirigido la

atención al primer diálogo: desde el punto de vista dramático, una escena realizada impecablemente cuya concepción a menudo pasa desapercibida. Y *Katiuska* está llena de detalles de este tipo: orquestación elegante en todo momento; buenos concertantes como el del nº 4 con el tema “Es delicada flor” que tiene que escenificarse, porque grabado pierde todo su interés, o el pequeño concertante al final del nº 6A entre los campesinos borrachos y *Katiuska* que da entrada a la segunda romanza del barítono; romanzas intensas, variadas y de brillantez vocal; hay pequeño guiño clasicista que se suele pasar por alto en el nº 7 en el que hay una referencia a la segunda escena del acto segundo de *Il barbiere* rosiniano cuando el Conde Almaviva se hace pasar por maestro de música y se presenta a D. Bartolo: la obstinación de *Katiuska* en no acostarse y la contenida impaciencia de los interlocutores para mandarla a la cama, todo dentro de un tempo de gavota y de una música diáfana con leves interpolaciones más ligeras sirven para construir un número en el que el referente rosiniano es claro; o el procedimiento de gran efecto dramático de la pequeña canción “Luna esconde tras el velo” de *Katiuska* que aparece dos veces con un final distinto, en situaciones dramáticas diferentes, y además, la primera vez que aparece (nº 6A), sobre su melodía se construye una escena completa en la que intervienen otros cinco personajes; un dúo —el de *Katiuska* y Pedro (nº 12)— de gran lirismo y sólida construcción dramática que constituye el corazón musical de la obra y el puntal sobre el que descansa el irregular segundo acto; una buena colección de bailables y números cómicos o exóticos, propios del género opereta, entre los que hay que destacar la canción ucraniana del nº 9 o el ineludible fox-trot (nº 13 “A París me voy”) orquestado con un naturalismo cabaretero equivalente a los tan ponderados detalles naturalistas de *La Verbena de la Paloma*. Pero la parte cómica, articulada en torno a la triple cómica Olga y al personaje de recitado Amadeo Pich ocurre principalmente en la parte

hablada y los números musicales de este nivel cómico de la partitura sólo tienen una función ornamental, que no interfiere apenas con el nivel dramático de la historia lírica que ocurre en el triángulo amoroso Pedro-*Katiuska*-Sergio y donde la partitura sí tiene una función importante.

Y a pesar de la preocupación evidente de Sorozábal por crear una obra sólidamente construida y unitaria, la música decae un poco en el nº 14, el final, demasiado caleidoscópico, demasiado rápido, que sólo se sostiene por el buen oficio de Sorozábal como armonizador, pero en el que percibimos demasiadas irregularidades, incluso en la adaptación música-texto. Esto seguramente se debe a la reforma que se hizo tras el estreno en Barcelona. Y es que, a pesar de que la obra, desde el punto de vista musical es de una factura excepcional, la verdad es que el día del estreno se libró milagrosamente del fracaso. El segundo acto, originalmente, transcurría en un cabaret parisino, dando lugar a una ambientación muy diferente, otras situaciones dramáticas, música distinta, etc. La idea era buena, pero no funcionó en absoluto: al final del acto segundo lo que la gente demandaba era la resolución rápida del argumento dentro de los parámetros en los que se había desarrollado el acto primero. Esto dio lugar a que los autores decidieran cambiar por completo el acto segundo con el condicionante de reutilizar la música ya compuesta por Sorozábal: de este modo, los números musicales del segundo acto están engarzados dentro del argumento a manera de revista, y eso se deja notar en la obra. Incluso se podría deducir que el último número también resulta de la adaptación no sólo de textos nuevos, lo que explicaría ciertas inadaptaciones música-texto (Ejemplo 2), sino de músicas también nuevas que escapan a la cohesión de la concepción original. Según demuestra la historia, la segunda versión colmó las expectativas de un público que ya estaba muy acostumbrado al género arrevistado, pero desde un punto de vista crítico, hemos de decir, cuando menos, que la obra acaba teniendo una irregularidad enfadosa que probable-

mente no existiría en la realización primera.<sup>18</sup> Así es como quedó definitivamente esta obra; Sorozábal sólo volvió sobre ella muchos años después transportando medio tono bajo la romanza del barítono "La mujer rusa", inicialmente concebida para el registro vocal de Marcos Redondo, barítono con unos agudos similares a los de Emilio Sagi Barba, la otra gran voz de estos años, que le habilitaban casi para papeles de tenor; y también escribió una página más para el final cuyo principal objeto no es otro que dar entrada a un coro de campesinos para equilibrar el coro de nobles "Rusia patria de todos mis amores" al que en la versión anterior sólo contestaba el barítono con "Cantáis a Rusia".

Todos

Can - táis a Ru - sia no - bles se - ño - res  
y no su - pis - teis sal - var - la en su dí - a.

Ejemplo 2. *Katiushka*. Final

Al final, el hecho de haber estrenado *Katiushka* en Barcelona y llegar a Madrid después de una bien planificada gira por provincias, fue determinante en su futuro como también lo fue su propio subtítulo: cuando la obra se estrenó —el 27 de enero de 1931— todavía no se había proclamado la República, pero pareció oportuno utilizar el subtítulo *La Rusia roja* para aprovechar el tirón de las ideas políticas de izquierdas en la sociedad del momento y atraer así un mayor número de público. Más adelante, apenas se proclamó la República, aparece en el *Boletín de la Sociedad de Autores*

*Españoles* un aviso solicitando que siempre que se programe *Katiushka* o *La Rusia roja* se utilice el título en su forma completa.<sup>19</sup> Posteriormente, los acontecimientos de la historia contemporánea de España, determinaron que este subtítulo "de circunstancias" desapareciera y se utilizara el que quizás fuera subtítulo original: *La mujer rusa*<sup>20</sup> que, en cualquier caso, se acomoda más a un argumento en el que, a pesar de arranques como "Rusia es de los nuestros, de los trabajadores", el antagonismo está representado en la horda revolucionaria y la ideología que se desprende de ella, mientras que la aristocracia es el reducto del honor y el amor y prevalece una añoranza de la Rusia zarista como país idílico sin que quede lugar para la esperanza en la Rusia roja.

Aprovechando el ímpetu de su presentación como compositor teatral, Sorozábal compuso y estrenó en 1931 su segunda obra lírica: la comedia musical en un acto titulada *La guitarra de Figaro* con libreto del periodista Ezequiel Enderiz y del actor Joaquín Fernández Roa. Esta obra se estrenó al parecer en el Teatro Arriaga de Bilbao, pero no está documentada la fecha de estreno con mayor precisión y, en cualquier caso, no se trató nunca de una obra en la que Sorozábal pusiera ninguna esperanza: "Esta partitura la hice sin ganas y sin ilusión", diría el propio autor.<sup>21</sup> Lo único que ha quedado de ella es el *Capricho español* que es una de las primeras páginas sinfónicas del catálogo de Sorozábal. Esta pieza, que para nada tiene la altura de las *Variaciones sinfónicas*, la concluyó Sorozábal en 1920 y, posteriormente, la incluyó en, *La guitarra de Figaro*. El 2 de mayo de 1933, *La guitarra de Figaro* se estrena en Teatro de la Zarzuela de Madrid y, poco después, sirvió de telonera para el estreno de *Adiós a la bohemia* ese mismo año en el Teatro Calderón. Esto no significa en absoluto que

<sup>18</sup>Sobre las anécdotas del estreno y de la reforma de la obra se puede consultar Pablo Sorozábal. *Mi vida...* pp. 189-200, pero es asimismo interesante la referencia en Marcos Redondo. *Un hombre que se va*. Barcelona: Planeta, 1973; pp. 179-180.

<sup>19</sup>*Boletín de la Sociedad de Autores Españoles*, n° 192, junio, 1931; p. 2.

<sup>20</sup>Sorozábal en sus memorias indica que este era el subtítulo que habían decidido los libretistas y él en principio. Véase Pablo Sorozábal. *Mi vida y mi obra*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986; pp. 188-189.

<sup>21</sup>Pablo Sorozábal. *ibid.* p. 201.



la estimación del compositor por esta obra aumentara lo más mínimo, lo que pasaba es que Sorozábal todavía no tenía en su catálogo ninguna pieza lírica de dimensiones idóneas para acompañar a su ópera *Adiós a la bohemia* que sólo cubría media parte de un programa.

### 3.3. Hacia el resurgir de la zarzuela grande: 1932

En el año de 1932, la antigua Sociedad de Autores de España, el instrumento básico para asegurar a los autores de obras líricas la percepción de sus derechos, quebrada y sin rumbo, se disuelve para dar lugar a una nueva sociedad: la Sociedad General de Autores de España. El cerebro de esta maniobra fue el escritor, y célebre libretista, Federico Romero. En el fondo se trataba de una compleja reconversión y modernización de la antigua sociedad cuyos pormenores se encuentran perfectamente explicados en un ensayo de Federico Carlos Sainz de Robles dedicado a la SGAE.<sup>22</sup> Esta reorganización de la SGAE fue absolutamente crucial para el género lírico en estos tiempos de crisis porque su efecto más inmediato consistió en un saneamiento de los órganos recaudadores que redundó en el control más completo y general de la explotación de las obras protegidas. Así, aunque las obras se representasen menos, la sociedad controlaba mejor las representaciones y agilizaba la percepción de los derechos de autor. Esto determinó que los autores vivieran los efectos de la crisis, en términos económicos, de una forma mucho más atemperada de lo que hubiera cabido esperar. En la Memoria anual correspondiente a 1932, la SGAE señalaba de este modo la clave de su reorganización: *"El éxito obtenido en este primer año de vida social, a pesar de la crisis económica por que atraviesa en general todo el pa-*

<sup>22</sup>Federico Carlos Sainz de Robles. "La S.G.A.E. Medio siglo de labor fecunda y feliz". *Autores. Revista de información de la SGAE*. Número monográfico "50 Aniversario: S.G.A.E. 1932-1982", marzo, 1982.

*is, se debe principalmente a la organización por Delegaciones"*. Además y con respecto al género lírico en particular, la nueva sociedad redujo las tarifas de alquiler de materiales en provincias (menos Barcelona y Valencia) con lo que se incrementó de forma sensible la producción de zarzuelas en los teatros de toda España y, en Madrid, Barcelona y Valencia, lugares donde el género estaba totalmente arraigado, las tarifas de alquiler se duplicaron.<sup>23</sup>

Por su parte, los gobernantes de la República iban poniendo en marcha gradualmente su plan de actuaciones sociales, aunque no sin algunos choques importantes, entre los que encontramos el ya mencionado con la Sociedad General Española de Empresarios de Espectáculos que planteó el cierre general de todos los espectáculos públicos si el Gobierno no accedía a una serie de demandas. El *Boletín de la Sociedad General de Autores de España* que vivió este choque desde la barrera nos da la siguiente visión del mismo:

"Es innegable que nunca ha tenido España un Gobierno que más —ni tanto siquiera— se preocupara de la vida del teatro: la creación de la Junta Nacional de Música, con el Teatro Lírico Nacional, su inmediata consecuencia; la rebaja contributiva y la proposición de ley pendiente de aprobación por las Cortes Constituyentes, sobre creación de un Teatro dramático con el aval proteccionista del Estado, son buena prueba de ello.

Pero junto a esta labor meritísima, por la que Empresarios, Artistas y Autores debemos eterna gratitud a los gobernantes republicanos, existe una pasividad, lesiva para el teatro, en otro de sus aspectos, y una intervención activa, perjudicial a los negocios artísticos, en un tercer punto de su vida. A sacar al Gobierno de aquélla y a intentar una rectificación en ésta van encaminados los esfuerzos conjuntos de la Sociedad General de Empresarios, Asociación de Empresarios de Catalu-

<sup>23</sup>Véase "Memoria y estados comparativos que de los resultados obtenidos por la Sociedad General de Autores de España en su primer ejercicio social presentó el Consejo de Administración a la Junta General y ésta aprobó en 30 de septiembre de 1933". *Suplemento mensual de "El Derecho de Autor. Órgano oficial de la Sociedad General de Autores de España"*, año II, nº 14, 1-X-1932; pp. 331-375.

ña, Sindicato de Actores, Unión de Maestros Directores, Concertadores y Pianistas, Mútua de Defensa Cinematográfica Española y Sociedad General de Autores de España, que son las entidades agrupadas en una misma acción defensora de los intereses del teatro"<sup>24</sup>.

La pasividad achacada al Gobierno se refiere sobre todo a los impuestos. Entre ellos, existía un llamado impuesto de mendicidad que afectaba a las empresas de espectáculos y que se aplicaba para la beneficencia nacional. Se trataba de que el Gobierno eliminara ese impuesto. Luego, se trata de los impuestos generales en los siguientes términos:

"Que al Teatro cultural —teatro clásico, alta comedia y zarzuela grande— se le suprima totalmente los impuestos. Deseamos también que por ser un elemento altamente educativo, se rebajen los impuestos al cinematógrafo, por lo menos a la mitad de lo que actualmente paga; al circo por tratarse de un espectáculo preferido por la infancia y a las variedades porque parece un contrasentido que mientras se concede a un representante de ellas la más alta condecoración nacional, por otra parte se le cobre un 10% de sus ingresos, como si fuera un espectáculo perseguido"<sup>25</sup>.

Luego se pide también que la luz consumida en cines y espectáculos se cobre al precio subvencionado de fuerza industrial, entre otras cosas. Hasta aquí lo que se critica como pasividad del gobierno al no reformar usos impositivos heredados del pasado; por lo que respecta a las intervenciones activas del Gobierno que el mundo del espectáculo considera lesivas, lo fundamental tiene que ver con la organización corporativa impuesta que no dejaba de dar disgustos a las empresas, y el llamado Jurado Mixto de Servicios Auxiliares que tenía que ver con la organización corporativa y daba lugar a que el personal auxiliar de las empresas interviniera en el funcionamiento del negocio, lo que determinaba continuos trastornos en el funcionamiento.

Finalmente, en este caliente año de 1932 se pone de nuevo en marcha el Teatro Lírico Nacional radicándose en el Teatro Calderón monopolizado por Moreno Torroba que, como vemos es un personaje incombustible que triunfó tanto en la Dictadura de Primo de Rivera, como en la República y luego en la Dictadura de Franco, y hasta en los primeros años de la Democracia. Al respecto de este Teatro Lírico Nacional, un diputado y crítico teatral republicano pidió que se intervinieran las cuentas del mismo por causa de ciertos rumores de despilfarro que le habían llegado. El ministro socialista de Cultura le contestó en estos términos: "*El Teatro Lírico Nacional, como toda obra de protección al Arte español, no puede ni debe ser motivo de lucro. Tiene que costar dinero al Estado; es preciso que le cueste mucho dinero si ha de responder a lo que es, desde el punto de vista público, una justísima demanda, y desde el gubernamental, un vehemente deseo*". El boletín de la SGAE se congratuló con esta enérgica respuesta, pero previno que debería evitarse cualquier despilfarro.<sup>26</sup> En respuesta a la prevención de la SGAE, Óscar Esplá señaló que el presupuesto de la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos era de 1.224.000 pesetas, de las cuales, algo más de la tercera parte se destinaba al Teatro Lírico Nacional lo cual, dirá Esplá "*si comparamos esta cifra con las correspondientes a las que los Estados europeos destinan a sus Teatros Líricos oficiales actualmente, resulta que aquella cifra de nuestro presupuesto no llega a la cuarta parte de la más pequeña de dichas subvenciones, que es la que corresponde al Teatro Lírico Nacional de Viena*"<sup>27</sup>.

Se tiende en la actualidad a valorar de forma muy positiva los intentos que tuvo la República de participar de forma oficial en el mantenimiento del teatro. En primer lugar, hemos de decir que ésta, como tantas otras actuaciones de la República, se avanzaron ya durante la Dictadura de Pri-

<sup>24</sup>"Ante el cierre de teatros". *Suplemento mensual de "El Derecho de Autor. Órgano oficial de la Sociedad General de Autores de España*, año I, n° 2, 1-X-1932; p. 33.

<sup>25</sup>Ibid. p. 34.

<sup>26</sup>Ibid. año I, n° 3, 1-XI-1932; pp. 65-66.

<sup>27</sup> Ibid. año II, n° 7, 1-III-1933; p. 62.

mo de Rivera y, en segundo lugar, que en lo que respecta a la intervención estatal de un teatro, o sea, la creación de un teatro nacional del tipo que sea, no faltaron ya en tiempo dictatorial voces muy contrarias que esgrimieron argumentos perfectamente válidos, lo que dio lugar entonces a un debate que en la época Republicana, para mal, no parece que llegara a ocurrir. Sólo a título informativo creemos oportuno señalar la siguiente reflexión que hizo Azorín en 1930 acerca del Teatro Nacional: "...un teatro del Estado y oficial, por flexible, por adaptable que sea a las circunstancias del momento, será siempre un teatro inmovilizado en un instante que ha transcurrido ya. Forzosamente será un teatro reaccionario".<sup>28</sup>

En realidad lo que ocurre es que un teatro lírico nacional no es un lugar apto para estrenos, sino que debe vivir de las reposiciones y esto genera precisamente una involución en el proceso de funcionamiento teatral que termina derivando hacia el anquilosamiento del género. En un tiempo en el que la zarzuela todavía tenía un hilo de vida, la creación de un Teatro Lírico Nacional era sumamente delicada, sobre todo si su programación quisiera tener algo que ver con la producción contemporánea de los teatros comerciales. Digamos de momento que la restauración republicana del Teatro Lírico Nacional sirvió para el afianzamiento del género de la nueva "zarzuela grande" defendido por los gestores de la República como la única vía del arte lírico popular español.

En este contexto es donde adquiere su verdadera dimensión el estreno de *Luisa Fernanda*, producido en el Teatro Calderón el 26 de marzo. El libreto de *Luisa Fernanda*, subtítulo "Comedia lírica", es un gran guiño histórico lleno a su vez de pequeños guiños: escrita en el primer año de la Segunda República, el ambiente general de

la obra gira en torno a las tensiones políticas y sociales previas a la Primera República. La forma en la que los libretistas se mueven por las arenas movedizas de reproducir en una comedia las circunstancias de una sociedad en la que se estaban produciendo de forma real y no carente de verdadero dramatismo las tensiones ficticias de la comedia, es simplemente admirable. A nadie se le puede escapar que en la tríada de autores (Romero, Fernández Shaw y Moreno Torroba) no había ninguno afecto en lo más mínimo al nuevo régimen instaurado por la Segunda República, más bien al contrario, pero supieron redondear todas las posibles aristas de su obra hasta tal punto que el resultado final es tolerable "para todos los públicos" en el sentido más pleno de la frase porque es una obra roma, en la que la tendenciosidad política queda disuelta en el más profundo sentimentalismo y en una trama argumental muy enrevesada en la que al final apenas se puede reconocer en qué bando está cada personaje, ni quién gana ni quién resulta castigado: todo es difuso. Por lo que respecta a la música hay que convenir que recorre con singular agilidad todas las categorías de la composición zarzuelista española de principios de siglo: desde la mayor torpeza, hasta verdaderos aciertos. Véase como ejemplo el primer número: los libretistas proporcionan como era preceptivo una escena articulada en varios grupos como la que en su día supieron aprovechar con la mayor brillantez Bretón y Chapí en *La verbena de la Paloma* y *La revoltosa*, respectivamente, por citar sólo dos cumbres de la creación zarzuelística con fama equivalente a *Luisa Fernanda*, o poco más adelante Pablo Sorozábal con *Black el payaso* que tiene las escenas concertantes más impresionantes de toda la música lírica española. La forma musical empleada por Moreno Torroba es indolente y prescinde en gran medida de la potencialidad dramática del libreto. En realidad, este número y el comienzo de la obra sólo se salva, en primer lugar, por la habilidad de Moreno Torroba en la orquestación enfocada con exigen-

<sup>28</sup>Salvador Martínez Cuenca. "En pro del arte dramático: lo que debe ser el teatro Español. Opinión de Azorín". *El Imparcial*, 30-III-1930; p. 7. Cif. María Francisca Vilches y Dru Dougherty. *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*. Fundamentos: Madrid, 1997; pp. 326-7.

cias que eran entonces más propias de la música sinfónica que de la música lírica; en segundo lugar, por el carácter popular del pregón del vendedor y por el aire castizo muy depurado y muy fino de la canción que lleva el peso musical del número ("*La zurcidora buena / sabe de sobra / que a quien mucho le zurce / poco le cobra*") que imita formalmente la construcción melódica de las seguidillas populares del siglo XVIII y principios del XIX; y, en último término, por la inspiración melódica de la habanera "Marchaba a ser soldado" del Saboyano que viene por fin a redimir un número que de otro modo hubiera puesto en peligro el futuro éxito de la obra. Desde el punto de vista dramático, además, es un acierto colocar el peso del relato del nudo argumental en boca de un personaje popular y a través de una melodía que hace las veces de las coplas de ciego, pero con un lenguaje más moderno como era el de las habaneras.

Dentro de este proyecto de resurrección de la zarzuela grande, en el Teatro Calderón en 1932 se seguían reponiendo de forma sistemática *La Dolores*, *Marina* y *Las Golondrinas* y se estrenó *El talismán* de Vives que pasó sin pena ni gloria aunque fue recibido con todos los honores apropiados a un histórico de la música española. El Calderón también, baluarte de la lírica española del momento, se encargó este año del estreno en Madrid de *La fama del tartanero* de Guerrero. Y, sin embargo, *Katiuska* se tuvo que estrenar en Madrid en el Cine Rialto, un local en el que incluso se dudaba que cupiera la producción de una obra de esas características. Así nos transmite el crítico de *El Socialista* esta preocupación en su reseña del estreno madrileño:

"Hacia ya tiempo que se hablaba de *Katiuska*. Parte de su música, de su bella e inspirada música del joven maestro Sorozábal, la habíamos oído ya. ¿Quién no ha intervenido en alguna discusión en la que el tema era la plausible audacia del empresario Paco Torres? En el Rialto —decían los 'enteraos'— no puede representarse *Katiuska*. Y sin querer desmentir la negativa, el emprendedor y activo hombre de teatros formó una compañía en la que todas son primeras figuras. Y encargó el deco-

rado, los figurines, los trajes... ¿Que no se puede representar esta zarzuela (...)?

Hasta ayer, no. Pero ayer la representación esta ofreció caracteres de gran acontecimiento. Nadie faltó en la cita; más muchos se quedaron fuera. Esto no ha sido una sorpresa para nosotros. Si lo fue el partido que de un escenario reducidísimo sacó Salvador Alarma: primer aplauso. Otorgamos el segundo cuando, en un conjunto, admiramos el perfecto conocimiento del color que tiene María Rosa Bendala, la figurinista; verdadera y primera sinfonía a la que contribuye el director de escena, por lo esmerado de su presentación, y el electricista, por la oportunidad y perfección con la que juega con los efectos de luces".<sup>29</sup>

El efecto de *Katiuska* en Madrid fue muy positivo, aunque no faltaron críticas tibias como la del diario *El Debate* (12-V-1932) firmada por Jorge de la Cueva, o apreciaciones curiosas acerca del género y de un cierto exceso de "zarzuelismo" provenientes del siempre interesante José Fornés, músico y letrado muy activo en la Sociedad General de Autores. Veamos a este respecto su reflexión acerca del aspecto genérico de la obra:

"El público vuelve a oír la opereta con verdadera satisfacción. El ambiente elegante y moderno del Rialto, tan bello en la noche de ayer, es acaso el más adecuado para el género. Y el público se sintió plenamente satisfecho, tanto por el local como por el género, la obra y la compañía.

Quedamos, pues, en que la aversión al universal estilo de opereta puede ser un tópico literario en defensa de traducciones, pero la realidad es bien diferente. Y eso que nuestros autores parece que tienen miedo si no al género, al calificativo. Y así se calificó de 'zarzuela' una opereta tan opereta como *La canción del olvido* y con la misma etiqueta nos presentaron ayer *Katiuska*, la obra de González del Castillo y Martí Alonso, en colaboración con el maestro Sorozábal, ya oída y sancionada en diversas poblaciones.

Si algún defecto puede achacarse al limpio libreto es precisamente su exceso de 'zarzuelismo'. Esa predisposición a lo dramático y trascendental, que elude la ligereza, agilidad y elegancia, sin comprender que esas son precisamente las mayores virtudes del género. Ka-

<sup>29</sup>Boris Bureba. "Triunfa la partitura de *Katiuska* y su interpretación es un éxito". *El Socialista*, 12-V-1932.



TÍTULO	AÑO DE ESTRENO	COMPOSITOR
1. <i>Luisa Fernanda</i> (Comedia lírica)	1932	F. Moreno Torroba
2. <i>Las Leandras</i> (Pasa tiempo)	1931	F. Alonso
3. <i>La pipa de oro</i> (Revista)	1932	E. Pérez Rosillo
4. <i>Mi costilla es un hueso</i> (Historieta)	1932	F. Alonso
5. <i>Katiuska</i> (Zarzuela, según el libreto)	1931	P. Sorozábal
6. <i>La Dolorosa</i> (Zarzuela)	1930	J. Serrano
7. <i>Las mimosas</i> (Pasatiempo)	1931	E. Pérez Rosillo
8. <i>¿Qué pasa en Cádiz?</i> (Historieta)	1932	F. Alonso
9. <i>Don Gil de Alcalá</i> (Ópera cómica)	1932	Penella
10. <i>Cuántas calentitas</i> (Sainete)		
11. <i>Sole la Peletera</i> (Sainete lírico)	1932	J. Guerrero
12. <i>Toma del frasco</i> (Humorada)	1932	P. Luna
13. <i>La rosa del azafrán</i> (Zarzuela)	1930	J. Guerrero
14. <i>La Virgen Morena</i> (Zarzuela de costumbres cubanas)	1928	Eliseo Grenet
15. <i>Marina</i> (Zarzuela / Ópera)	1855	E. Arrieta
16. <i>La verbena de la Paloma</i> (Sainete)	1894	T. Bretón
17. <i>Los claveles</i> (Sainete)	1928	J. Serrano
18. <i>El cantar del arriero</i> (Zarzuela)	1930	F. Díaz Giles
19. <i>Cómo están las mujeres</i> (Humorada)	1932	P. Luna
20. <i>El oro y el moro</i>	1932	J. Benlloch y M. Asensi Martín
21. <i>Me acuesto a las ocho</i> (Historieta)	1930	F. Alonso
22. <i>Arco iris</i> (Revista)		J. Benlloch y J. Alvi
23. <i>Las guapas</i> (Pasatiempo)	1930	F. Alonso y J. Belda
24. <i>Los gavilanes</i> (Zarzuela)	1926	J. Guerrero
25. <i>Las meninas</i> (Película sonora)	1932	F. Díaz Giles
26. <i>Canta Gyarre</i> (Historieta cómico-sainetesca)	1932	F. Alonso
27. <i>La Revoltosa</i>	1897	R. Chapí
28. <i>Claveles de España</i>		J. Palomo
29. <i>Doña Francisquita</i> (Zarzuela)	1923	A. Vives
30. <i>Puerta Cerrada</i>	1932	P. Luna
31. <i>Cocktail de amor</i>	1931	J. Benlloch y F. Soriano
32. <i>Las cariñosas</i> (Historieta)	1928	F. Alonso y J. Belda
33. <i>La reina ha relliscat</i>		
34. <i>El sobre verde</i> (Sainete)	1927	J. Guerrero
35. <i>Habana New York</i>		
36. <i>Las faldas</i> (Pasatiempo)	1932	E. Pérez Rosillo
37. <i>Café con leche</i>	1932	L. Espinosa
38. <i>La mujer de aquella noche</i> (Película sonora)	1932	F. Moreno Torroba
39. <i>Talismán</i>	1932	A. Vives
40. <i>Carita de emperadora</i> (Zarzuela)		R. Calleja
41. <i>La sal por arrobos</i> (Humorada)	1931	P. Luna y J. Guerrero
42. <i>Los de Aragón</i> (Zarzuela)	1927	José Serrano
43. <i>La viejecita</i> (Zarzuela)	1897	M. Fernández Caballero
44. <i>El asombro de Damasco</i> (Zarzuela)	1916	P. Luna
45. <i>La fama del tartanero</i>	1931	J. Guerrero
46. <i>La del Soto del Parral</i>	1927	R. Soutullo y J. Vert
47. <i>Al dorarse las espigas</i> (Zarzuela)	1929	F. Balaguer
48. <i>El puñao de rosas</i> (Zarzuela)	1902	R. Chapí
49. <i>Maruxa</i>	1914	A. Vives
50. <i>Flores de lujo</i>	1931	J. Forns

Tabla 1. Las 50 obras líricas más rentables producidas entre el 1 de agosto y el 31 de diciembre de 1932.<sup>30</sup>

*tiuska* con una mayor despreocupación y con una técnica y procedimientos más del día sería una opereta perfecta. ¿Por qué ese miedo a modernizarse?"<sup>31</sup>

En relación con todo esto debemos hacer mención a *Don Gil de Alcalá* de Penella, la última de las obras líricas relevantes estrenadas en 1932 que se suma al proyecto de restauración del género "grande" que entendemos como característico de este año lírico. Estrenada en el Teatro Novedades de Barcelona con el subtítulo de "ópera cómica" por no contener partes habladas, cuando se estrenó en Madrid *Don Gil de Alcalá* en 1934 dio lugar a una polémica muy citada, pero en el fondo poco sustancial, entre Felipe Sassone, crítico del ABC, y Pérez Dolz de *El Heraldo de Madrid*, en torno a la eterna cuestión de los límites genéricos entre la ópera, la ópera cómica, la opereta y la zarzuela.<sup>32</sup>

Tras el año de 1931, bastante pobre, la escena lírica española de 1932 tuvo un movimiento muy destacado. A pesar de los estragos por los que pasaban ciertas asociaciones profesionales muy relacionadas con el funcionamiento del género lírico y a pesar de que los primeros pasos de la política social republicana no parecían haber sentado muy bien a las bases de producción de la música lírica española, lo cierto es que en el terreno de la creación se experimenta una cierta euforia y se tocan posibles caminos de revitalización de la escena musical española.

Para terminar el comentario de este denso año creo que puede ser de gran interés la presentación de una lista de obras producidas entre el 1 de agosto y el 31 de diciembre de 1932 ordenadas de acuerdo con su rendimiento (Tabla 1). Se trata de un excepcional indicador de la música lí-

rica que más se hacía por los teatros del mundo, ya que la estadística de la Sociedad General de Autores de España, de la que proviene la información, tiene también en consideración las representaciones realizadas en Hispanoamérica. Es de notar la importancia de Francisco Alonso en la cartelera, el éxito de *Luisa Fernanda* y *Katiuska* que, a partir de entonces se van a convertir en los dos clásicos de las programaciones de todas las temporadas de zarzuela. La posición de *Katiuska* en el puesto quinto, en lugar del segundo que va a ser el que normalmente ocupe, se debe a que se contabilizaron como dos versiones diferentes *Katiuska*, *la mujer rusa* y *Katiuska o La Rusia roja*.

### 3.4. El año del estreno de *Adiós a la bohemia*: 1933

Una actuación emprendida por la Junta Nacional de la Música y Teatro Lírico, da perfecta idea de lo que era la crisis por la que atravesaba España y los palos de ciego que esta Junta daba en el terreno de la música lírica: el 18 de mayo se publicaron oficialmente las bases para adjudicar el contrato a una empresa para que se encargara de la Temporada de Ópera 1933-1934. Entre las obligaciones del concesionario se incluía:

—Reponer *María del Carmen* de Granados, *La vida breve* de Manuel de Falla y *La Dolores* de Bretón.

—Estrenar las obras siguientes: *Triste puerto* en tres actos, libro de Rivas Cherif y música de Julio Gómez; *La Montaranza* en un acto, libreto de Espresati y Pérez Dolz y música de Facundo de la Viña; *La bella durmiente* en tres actos, de Hernández Catá con música de Óscar Esplá; *Figaro* ópera en cuatro actos, música de Conrado del Campo sobre un libreto de Tomás Borrás y *Charlotte* de Ramón Gómez de la Serna con música de Bacarisse.

—El resto de las obras de la temporada serían

<sup>30</sup>Fuente: "Relación de la totalidad de obras representadas de 1º de agosto a 31 de diciembre, en proporción a su rendimiento", *Suplemento mensual de "El Derecho de Autor"*, Órgano oficial de la Sociedad General de Autores de España, año II, nº 7, 1-III-1933; pp. 104-106.

<sup>31</sup>José Forn: "*Katiuska* logra gran éxito de música e interpretación". *El Heraldo de Madrid*, 12-V-1932.

<sup>32</sup>Véase Felipe Sassone. "Corcheas en prosa". ABC, 26-IV-1934 y Pé-

rez Dolz. "Ópera, zarzuela y otras zarandajas". *El Heraldo de Madrid*, 4-V-1934. Cif María Victoria Jiménez de Parga Cabrera. "La zarzuela en Madrid en 1934". En VV. AA. *La zarzuela de cerca*. Madrid: Espasa Calpe, 1987; pp. 218-220.

del repertorio mundial a elección libre del empresario y todas se traducirían al castellano salvo excepciones particulares.

Una vez expirado el plazo de entrega de solitudes se constató que ninguna empresa había concurrido al concurso, de modo que se declaró desierto. Se amplió el plazo admitiéndose cualquier tipo de sugerencias por parte de los concursantes, pero el resultado fue exactamente el mismo “*corroborándose con ello —en palabras de la Junta— lo poco accesible que resultan hoy las campañas de teatro lírico cuando han de alcanzar cierto nivel artístico en repertorio, interpretación y presentación escénica*”. Como así no podía haber temporada de ópera, la Junta puso en marcha un programa de subvenciones y se habilitó a sí misma para actuar como empresa de los espectáculos líricos que le interesaran; el problema de esta solución es que el presupuesto no era para nada suficiente y que la actuación del Estado como empresa competía con los otros empresarios de forma desigual.

En otra de sus polémicas actuaciones fechadas en 1933, la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos convocó un concurso de empresarios para premiar a dos empresas que se hubieran distinguido por su labor en pro del arte lírico, una de Madrid (con un premio de 25.000 pts) y otra de provincias (con un premio de 50.000 pts). El ganador en provincias fue el empresario barcelonés Luis Calvo y el madrileño, cómo no, Federico Moreno Torroba y, para herir susceptibilidades lo menos posible, el fallo se acompañó de la siguiente mención: “El jurado acordó por unanimidad hacer constar que estimaba en todo lo que vale el esfuerzo que en pro del arte lírico nacional realiza la empresa de D. Jacinto Guerrero, de Madrid”. El esfuerzo de Guerrero, que se sintió agraviado con este fallo en favor de Moreno Torroba, había sido titánico y consistió nada menos que en la edificación de un nuevo teatro, el Coliseum, que se inauguró en otoño de 1933 pero que, ante la crisis del género lírico, tuvo ya que iniciar su programación

como cine a pesar de estar perfectamente concebido como teatro.<sup>33</sup>

Durante la mayor parte de este año, la programación del Teatro Calderón estuvo exageradamente dominada por las obras del propio Moreno Torroba que no sólo estrenó dos nuevas zarzuelas, *Xuanón* y *Azabache*, sino que además repuso tres zarzuelas de su autoría y se complacía en programar cada noche *Luisa Fernanda* en la mayoría de los programas dobles. Al final del año, se hizo cargo del Calderón Arturo Cuyás de la Vega y su programación se abrió un poco.

Finalmente, en 1933 es importante, dentro del ámbito legislativo, la publicación de las bases de contratación y trabajo de los actores. Pero, al igual que el asunto de las organizaciones corporativas, esta obra legislativa social, no significa más que un problema añadido al funcionamiento de las empresas.

En la Memoria y cuentas del ejercicio de 1933, la Sociedad de Autores Líricos, una de las Sociedades confederadas que integraban la Sociedad General de Autores de España, hacía el siguiente repaso optimista de su primer año de existencia:

“Ya apuntábamos en la Memoria correspondiente a los cinco primeros meses de actuación del año 1932, que los resultados obtenidos no podían ser más alentadores, y añadimos entonces de una manera textual el siguiente párrafo:

*“Y si se tiene en cuenta que esta Sociedad de Autores Líricos es la que, entre las cinco federadas, ofrecía mayores dificultades, porque no tiene más nexo con la General que la mera recaudación de los alquileres de Archivo, quedando a nuestro arbitrio todo lo que pudiéramos llamar explotación industrial, la producción y establecimiento del nuevo orden social, podemos decir con orgullo que, pese a tantas dificultades, la victoria ha sido rotunda”.*

Suscribe hoy esta Junta directiva el transcrito párrafo añadiendo que esa victoria apuntada entonces ha sido durante los 12 meses del paso ejercicio de 1933 total y definitiva, mucho más teniendo en cuenta que a

<sup>33</sup>Pedro Navascués: “El Coliseum, palacio del espectáculo”. En VV.AA. *Jacinto Guerrero. De la zarzuela a la revista*. Madrid: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero / SGAE, 1995; pp. 89-101.

las dificultades que por aquel entonces encontramos en nuestro camino, ha habido que añadir la crisis general del teatro, y muy particularmente del teatro lírico, a pesar de lo cual las cifras de nuestro balance son alentadoras en alto grado, y, sobre todo, que los saldos acreedores de nuestros asociados llegan a cantidades que nunca podrían concebir los autores en el cobro de derechos de Archivo cuando éste era administrado por la Sociedad de Autores Españoles en liquidación".

En la Tabla 2 se presentan las piezas líricas españolas que obtuvieron más beneficios derivados de su representación en el año 1933. Vemos cómo *Luisa Fernanda* y *Katiuska* se sitúan en las posiciones que todavía ocupan hoy; por lo que respecta a los éxitos de la temporada, es preciso citar el de *Azabache* forzado por la actividad empresarial de Moreno Torroba; el maestro Alonso vuelve a situar una obra de éxito en los primeros puestos de la tabla: su pasatiempo *Las de Villadiego* que, junto con otras obras nuevas como *Los jardines del pecado* y reposiciones constantes de *Las Leandras*, *Ahí va la liebre* y *La parranda*,<sup>34</sup> su mejor obra y una de las zarzuelas del s. XX que plantea mayor riqueza de situaciones escénico-musicales, sigue mostrando la mejor comunión con el público; y Guerrero, que es el único que asombra a Alonso en cuanto a poder de convocatoria, muestra de nuevo su don de la oportunidad con la revista *¡Gol!* en la que aprovecha el tema del emergente espectáculo deportivo.

Usando la misma fuente que hemos utilizado para la Tabla 2 podemos hacernos una buena idea de la proyección de la zarzuela más allá de nuestras fronteras durante esta época. A continuación señalamos los lugares del extranjero en los que se hizo zarzuela en 1933 y los referimos a capitales de provincia españolas en las que se produjo una cantidad de zarzuela equivalente: en Argentina y

Montevideo —contabilizadas como una única entidad administrativa— se hizo casi tanta zarzuela en 1933 como en San Sebastián (la cuarta capital en cantidad de representación de zarzuela del territorio nacional después de Madrid, Barcelona y Valencia); en La Habana, México y Manila se hizo más o menos la misma cantidad de zarzuela (algo más que en La Coruña y algo menos que en Sevilla); en Portugal tanta como en Las Palmas; en Casablanca tanta como en Burgos, en Venezuela más que en Pamplona y menos que en Albacete; en Gibraltar y en Puerto Rico poco más o menos que en Ciudad Real, respectivamente; en la República Dominicana como en Lugo y en Francia poco más que en Huesca.

Pablo Sorozábal, representado en la Tabla 2 con dos obras y dedicado ya por completo a la lírica, presenta este año en Madrid con relativo éxito *La guitarra de Figaro* y estrena *La isla de las perlas*, *El alguacil Rebolledo* y *Adiós a la bohemia*. Los dos reclamos que había utilizado *Katiuska* en la cartelera teatral de Madrid fueron por un lado el célebre Marcos Redondo y, por otro, en lugar de la soprano Conchita Panadés, la tiple cómica Enriqueta Serrano que trabó íntima amistad con Sorozábal y se casó con él en 1933.<sup>35</sup> Para ella concibió Sorozábal *La isla de las perlas* cuya composición transcurrió en gran medida en Leipzig, cuando regresó a la ciudad germana después del estreno madrileño de *Katiuska*. Como autores del libreto, Sorozábal reunió de nuevo a los que tan excelente resultado le habían dado en su primera incursión lírica: Emilio González del Castillo y Manuel Martí Alonso que le proporcionaron —esta vez sin dilación— el texto de una nueva opereta cuyas líneas maestras argumentales son una réplica de las de *Katiuska* pero transportadas a una isla del Pacífico y a un conflicto más pintoresco y

<sup>34</sup>Esta última zarzuela no figura en la lista, pero ocuparía el puesto 58, que se es aún una de las posiciones altas de la lista aunque recaude diez veces menos que *Katiuska*.

<sup>35</sup>Sobre la actuación de Enriqueta Serrano, que grabó —ya en época tardía de su carrera— la mayor parte de las obras líricas de Sorozábal llevadas al disco bajo su propia batuta, con ocasión del estreno

madrileño de *Katiuska*, escribió el crítico de *El Socialista* la siguiente referencia: "Enriqueta Serrano, tiple cómica, mejor, 'vedette', hizo de su papel una creación inimitable: cantando, bailando, dando la réplica, con una movilidad de actriz que puede figurar en el elenco de cualquier teatro europeo. fue una verdadera revelación" (Boris Bureba. "Triunfa la partitura de *Katiuska* ..." op. cit.).



TÍTULO	AÑO DE ESTRENO	COMPOSITOR
1. <i>Luisa Fernanda</i> (Comedia lírica)	1932	F. Moreno Torroba
2. <i>Katiuska</i> (Zarzuela, según el libreto)	1931	P. Sorozábal
3. <i>Las tentaciones</i>	1932	J. Guerrero
4. <i>Las faldas</i> (Pasatiempo)	1932	E. Pérez Rosillo
5. <i>La pipa de oro</i> (Revista)	1932	E. Pérez Rosillo
6. <i>Las Leandras</i> (Pasa tiempo)	1931	F. Alonso
7. <i>Las de Villadiego</i> (Pasa tiempo)	1933	F. Alonso
8. <i>La Dolorosa</i> (Zarzuela)	1930	J. Serrano
9. ¡Gol! (Aventura deportiva)	1933	J. Guerrero
10. <i>Doña Francisquita</i> (Zarzuela)	1923	A. Vives
11. <i>El ama</i> (Comedia)	1933	J. Guerrero
12. <i>Azabache</i> (Sainete)	1933	F. Moreno Torroba
13. <i>Socorro en Sierra Morena</i>	1933	P. Luna
14. <i>Los jardines del pecado</i>	1933	F. Alonso
15. <i>Marina</i> (Zarzuela / Ópera)	1855	E. Arrieta
16. <i>Los gavilanes</i> (Zarzuela)	1926	J. Guerrero
17. <i>Mi costilla es un hueso</i> (Historieta)	1932	F. Alonso
18. <i>Don Gil de Alcalá</i> (Ópera cómica)	1932	M. Penella
19. <i>Las mujeres bonitas</i>	1933	F. Alonso y J. Cabas Quiles
20. <i>El cantar del arriero</i> (Zarzuela)	1930	F. Díaz Giles
21. <i>La rosa del azafrán</i> (Zarzuela)	1930	J. Guerrero
22. <i>Flor de Hawái</i>	1933	Paul Abraham <sup>37</sup>
23. <i>Los claveles</i> (Sainete)	1928	J. Serrano
24. <i>El país de los tontos</i> (Travesía amorosa)	1930	J. Guerrero
25. <i>Piezas de recambio</i> (Humorada)	1933	P. Luna
26. <i>La Virgen Morena</i> (Zarzuela de costumbres cubanas)	1928	E. Grenet
27. <i>Jazz-Band</i>	1933	Manuel Penella
28. <i>Cómo están las mujeres</i> (Humorada)	1932	P. Luna
29. <i>Pateta</i>	1933	J. Guerrero
30. <i>Xuanón</i> (Comedia)	1933	F. Moreno Torroba
31. <i>A. C. y T.</i>	1933	J. Parera
32. <i>La verbena de la Paloma</i> (Sainete)	1894	T. Bretón
33. <i>Bohemios</i> (Zarzuela)	1904	A. Vives
34. <i>El juglar de Castilla</i>	1933	F. Balaguer
35. <i>Con el pelo suelto</i> (Humorada)	1933	J. Padilla
36. <i>La del Soto del Parral</i>	1927	R. Soutullo y J. Vert
37. <i>La camisa de la Pompadour</i> (Historieta)	1933	J. Guerrero
38. <i>La isla de las perlas</i> (opereta)	1933	P. Sorozábal
39. <i>La noche de las kurdas</i>	1933	J. Ruiz de Azagra y F. Soriano
40. <i>La Revoltosa</i>	1897	R. Chapí
41. <i>La posada del caballito blanco</i> (Opereta)	1933	M. Martín Román (adaptador)
42. <i>Los verbeneros</i> (Sainete)	1933	G. Cases y F. J. Obradors
43. <i>El huésped del sevillano</i> (Zarzuela)	1926	J. Guerrero
44. <i>La tempestad</i> (Melodrama)	1882	R. Chapí
45. <i>Los de Aragón</i> (Zarzuela)	1927	José Serrano
46. <i>Molinos de viento</i> (Opereta)	1910	P. Luna
47. <i>La alegría de la huerta</i> (Zarzuela)	1900	F. Chueca
48. <i>Ahí va la liebre</i>	1932	F. Alonso
49. <i>Manos arriba</i> (Humorada)	1932	F. Díaz Giles
50. <i>Las golondrinas</i> (Ópera / Zarzuela)	1914	J. M. Usandizaga

Tabla 2. Las 50 obras líricas españolas más rentables producidas en 1933.<sup>36</sup>

menos político como es el del enfrentamiento de la "cultura natural" con la "cultura occidental". Por supuesto, encontramos en el libreto el remedo de Pich que es en *La isla de las perlas* Frasquito Guerra, español, "Alias Frasquito de Seviya, representante de Exportadora de Vino y Folklore Sa (sosieá anónima quié desí)". Aunque Sorozábal puso en esta obra un entusiasmo similar al que había puesto en *Katiuska*, *La isla de las perlas* no llegó a funcionar, según el compositor a causa de un deficiente montaje escénico.

"¿Qué entusiasmo puse en la composición de esa partitura! Es una pena que la obra no cuajase. Estoy seguro de que si en lugar de haberla estrenado en España, esa opereta se hubiese dado a conocer en el extranjero habría sido un éxito famoso. ¿Por qué? Por muchos motivos. Al formar una compañía lírica en Madrid, si contrataba uno a una docena y media de coristas femeninas, no podía uno escogerlas a su gusto. El dueño de un periódico le recomendaba a una, un crítico a otra, el policía de servicio a otra... y así sucesivamente, y todas con años y con carnes. En *La isla de las perlas*, que tenían que salir vestidas como las hawaianas... y había ballets... no era posible resolver las situaciones con unas coristas viejas y gordas, cuando hubiese hecho falta un cuerpo de baile con gente joven. La obra más maravillosa, tan mal servida, hubiese fracasado irremediablemente"<sup>38</sup>.

Al margen de que las vicetiples no fueran tan hermosas como deberían haber sido y sin subestimar la importancia de ese aspecto en el éxito o fracaso de algunas producciones líricas, no creemos que esa sea la única razón de que la obra no funcionara tan bien como *Katiuska*. En primer lugar, el tema resultaba ya demasiado alejado y la resolución escénica, basada según el propio autor en códigos del cine americano, necesitaba de una realización acorde que no debía de ser sencillo conseguir en los escenarios españoles. En este

sentido, los autores de *La isla de las perlas* se basaron en una de las mejores películas del primer cine: *Tabú* (1931), la tercera y última parte de la trilogía documental maorí del gran director Robert Flaherty, que había inaugurado un género de cine documental con *Nanuk el esquimal* de 1922 del cual derivó la trilogía maorí.<sup>39</sup> En segundo lugar, el público debió de echar de menos el melodismo fino de músicos como Serrano o Soutullo o popular como el de Alonso. El melodismo de Sorozábal es más vigoroso, pero menos inspirado: no hay en toda la obra de Sorozábal una melodía que se pueda equiparar al "Marinela, Marinela" de *La canción del olvido* y, cuando una canción se convierte en centro del drama musical como "Princesita de sueños de oro" de *Black el payaso* o "La eterna canción" de la obra homónima, las dificultades de Sorozábal en este ámbito se hacen aún más patentes. En *Katiuska*, esto pasó desapercibido gracias a las documentadas citas tópicas del cancionero popular ruso sobre el que descansan los momentos melódicos más notables de la partitura, pero en *La isla de las perlas* Sorozábal sólo contó con su maestría como orquestador con la que consigue intensificar emocionalmente unas melodías como "Bendice mi despertar" o "No me quiere, la mujer que yo quería", pero eso no fue suficiente para un público que demandaba cantables.

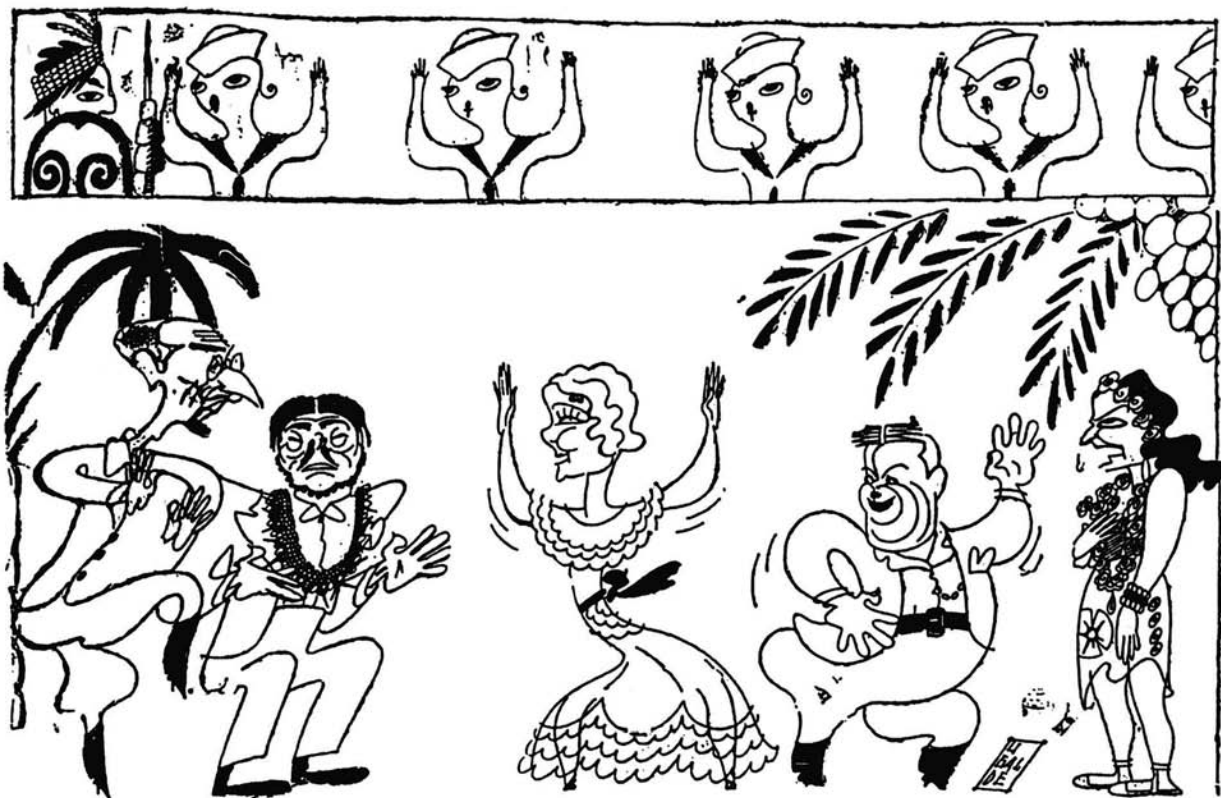
La crítica volvió a manifestar enfoques y tendencias bien distintas: dura y cáustica fue, aunque respetuosa, la de Salazar en *El Sol*, y elogiosa la publicada en *ABC*. Más para mal que para bien, ambos críticos coincidieron en resaltar la abundancia de números ligeros, "de operetística frivolidad que acaso no se acomodan al tono y unidad de carácter del resto de la partitura, pero que se adaptan a la vivacidad y travesura de *Enriqueta Serrano*", se-

<sup>36</sup>Fuente: "Relación de las obras que han devengado alquiler de archivo durante el año 1933, detalladas con arreglo a sus devengos de mayor a menor", *Suplemento mensual de "El Derecho de Autor"*. *Órgano oficial de la Sociedad General de Autores de España*, año III, nº 19, 1-III-1933; pp. 85-94.

<sup>37</sup>Adaptación de Guillermo Cases.

<sup>38</sup>Pablo Sorozábal. *Mi vida* ... pp. 205-206.

<sup>39</sup>La segunda de las películas de esta trilogía, *Sombras blancas de los mares del sur*, que no era una película documental sino argumental, fue el primer film sonoro explotado en Europa donde obtuvo un gran éxito. El argumento trataba de la degradación de la idílica vida de los pescadores de perlas maoris al entrar en contacto con la civilización occidental.



Caricatura de Ugalde (ABC, 8-III-1933). "Señoritas Enriqueta Serrano y María Vallojera y Sres. Riquelme, Segura y Valle, principales intérpretes de *La isla de las perlas*, estrenada anoche en el teatro Coliseum"

gún el crítico del ABC, que acertó de pleno en su valoración porque, como ya hemos dicho, Sorozábal concibió la obra para lucimiento de su tiple cómica.<sup>40</sup> Al final de su carrera, Sorozábal volvió una y otra vez sobre esta obra y, en la última copia mecanografiada del libreto que conocemos, aparece un nuevo libretista además de los dos ya mencionados, José Méndez Herrera, y las siguientes notas manuscritas del músico: "Arreglo de libro y

música por P. Sorozábal (1984)", "Volví a repararlo en (1986)" y, finalmente, entre paréntesis una nueva fecha de puño y letra de Sorozábal: "(1987)". A nosotros no nos cabe duda de que hoy día se debería hacer el esfuerzo de montar esta zarzuela cuyo funcionamiento escénico sería ahora mejor que el de *Katuska* que lleva bastante tiempo en crisis.

Otra obra que estrenó Sorozábal en 1933, a pesar de que en sus memorias la fecha en 1934, es la pequeña tonadilla *El alguacil Rebolledo* con libreto de Arturo Cuyás de la Vega que se estrenó el 3 de noviembre en el Teatro Calderón y que se puede enmarcar dentro del proyecto de recupera-

<sup>40</sup>Véase Adolfo Salazar. "Coliseum. *La isla de las perlas*, de Sorozábal, González del Castillo y Martí Alonso". *El Sol*, 8-III-1933 y F. "Coliseum: *La isla de las perlas*". ABC, 8-III-1933, edición de la mañana, pp. 45-46.

ción de la tonadilla escénica encabezado por José Subirá quien en 1932 había dado fin a su obra monumental sobre este género con la publicación del volumen titulado *Tonadillas teatrales inéditas*. Esta relación motivó las iras más airadas del crítico de *El Sol* que no podía oír nada relacionado con Subirá sin que se le revolvieran todas sus sinfónicas y proselitistas tripas. Así, manifestó su animadversión en la crítica que publicó al día siguiente al estreno de *El alguacil Rebollado*, fecha señalada en la que huyó de la cárcel de Alcalá Juan March y el horno de *El Sol* no estaba para bollos de ningún género:

"Pablo Sorozábal, que ha aprendido en Alemania a hacer música y en Madrid a hacer zarzuelas (dos cosas frecuentemente en pugna y de las cuales sólo la segunda es necesaria para ingresar en el Walhala de la S. de A. C. y E.)<sup>41</sup>, entra en la buena vía que conduce al éxito infalible: al económico.

'Su' compañía comenzó anoche 'sus' labores en el teatro Calderón, dispuesta a interpretar las obras completas del maestro Sorozábal que en persona dirigió la reposición de *Katiuska* y el estreno de la 'nueva tonadilla para fin de fiesta', letra de Arturo Cuyás de la Vega.

*El alguacil Rebollado*, según declaraciones del autor del texto, no ha olvidado, felizmente, las principales características de la tonadilla: levedad, brevedad, sencillez. Es muy de aplaudir su buena memoria. Pero lo es más todavía porque se hayan olvidado de otras menos principales de la tonadilla, según nos remachan 'ad nauseam' sus escoliastas y exegetas mayores: ordinariez, plebeyez, vulgaridad.

No sé si Cuyás de la Vega habrá palidecido ante los monumentales infolios que tratan del género. Si lo ha hecho, Orfeo se lo premie. Si no, ignora lo que se ha perdido. Quienes no hemos perdido nada hemos sido los espectadores. *El alguacil Rebollado* es un fin de fiesta gracioso, fino de una comicidad que tiene realización precisa en los dos actores principales, Selica Pérez Carpio, 'dama de cantado' (por Dios, ¡tonadillera, no!, ¡qué van a decir los doctores!), y Barreto, 'galán mudo', impagable en su actitud de perfecta caricatura, y con ellos la Stern, Bori y demás.

Con un poco más de intención, la música habría servido mejor a la letra. Mi ignorancia me excusa por encontrar acentos de guajira en la 'tirana', mientras que las seguidillas empiezan en el Madrid del siglo XVIII y terminan en la Sevilla del XIX<sup>42</sup>.

Además de la fobia por Subirá, a Salazar se le suma en esta época su curiosa filia por Moreno Torroba que acababa de despedirse con *Azabache* a primeros de marzo de la empresa del Calderón dando lugar a la compañía de Valdeflores que se presentó con *Katiuska* y *El alguacil Rebollado*, siendo empresario precisamente Arturo Cuyás de la Vega, el libretista de *El alguacil Rebollado*. Era el fin de poco útil existencia del Teatro Lírico Nacional en el Teatro Calderón y eso también le escocía a Salazar.

Según Sorozábal, que tenía las ideas más claras sobre este pequeño juego lírico, "la obra no tenía importancia y no pasó nada"<sup>43</sup>. Y es que el compositor vasco había puesto todo su empeño en *La isla de las perlas* y en una obra en colaboración con uno de los prohombres de la cultura vasca: Pío Baroja. De la misma manera que él se había acercado a la zarzuela, y aprovechando la popularidad alcanzada por una obra musicalmente bien construida como *Katiuska*, Sorozábal intentó involucrar en el mundo de la lírica al gran escritor vasco. Lo más notable del caso es que lo consiguió y que Baroja puso el máximo interés en esta colaboración de la que surgió la obra lírica más singular creada para la escena española de los años 30, y una de las más sobresalientes de todos los tiempos: la ópera chica —obra maestra hasta en su definición genérica— *Adiós a la bohemia* compuesta entre 1931 y 1932 pero estrenada en 1933. Con ella Sorozábal y Baroja inventan un nuevo género y, como ocurrió cuando Falla compuso *El retablo de Maese Pedro*, Sorozábal tuvo que desarrollar un lenguaje musical igualmente

<sup>41</sup>Se refiere Salazar a la Sociedad de Autores, Compositores y Empresarios.

<sup>42</sup>Adolfo Salazar. "Calderón. *Katiuska* - *El alguacil Rebollado*". *El Sol*, 4-XI-1933; p. 3. Una crítica menos condicionada por fobias personales

ajenas a los autores de la tonadilla se puede consultar firmada por A. C. en *ABC*, 4-XI-1933, pp. 46-47, un diario en el que, por lo demás, se percibe la ilusión con la que se reseña la fuga de Juan March.

<sup>43</sup>Pablo Sorozábal. *Mi vida* ... p. 224.



nuevo. Desafortunadamente, este comienzo de colaboración que apuntaba tan alto se vio truncado por el estallido de la Guerra Civil y no pudo tener la continuidad que se hacía necesaria y que hubiera podido dar lugar a un excelso repertorio.

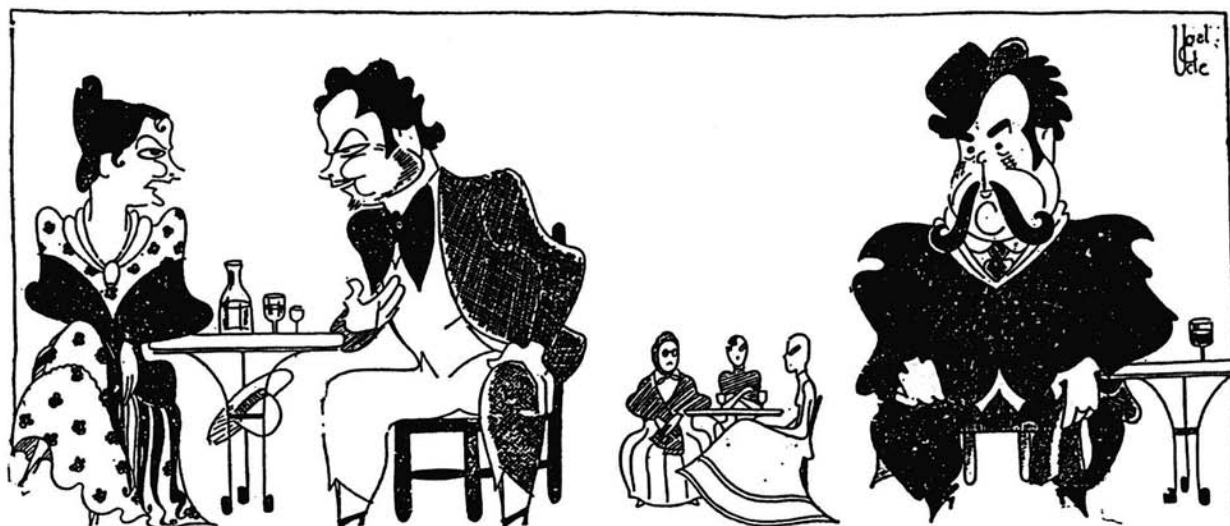
La denominación "ópera chica" es hermosa y está cargada de ingenio, pero resulta imprecisa y posiblemente equívoca a la hora de caracterizar la obra: hay varias secciones habladas —alguna de ellas bastante amplia— siendo éste precisamente el elemento que tradicionalmente sirve para diferenciar los géneros zarzuela y ópera. Ahora bien, si el calificativo "chica" aplicado a la ópera se refiere precisamente a este aspecto de su relación con el género chico, además de referirse a sus obviamente reducidas dimensiones, resultaría defendible el género "opera chica" para *Adiós a la bohemia* como un tipo de híbrido entre la ópera y el género chico. Desde nuestro punto de vista, podemos decir que no es ni parece una zarzuela y sí parece aunque no es una ópera. Nos explicamos: literariamente no es por supuesto ni una comedia lírica<sup>44</sup> (que es el género que dio lugar a las zarzuelas más operísticas) ni aún un drama lírico como *Las golondrinas*; es más bien un esperpento en el que se desfigura una supuesta realidad dramática desde la óptica distorsionada del género chico; en cuanto a su esencia de libreto, observamos que carece de la división clara del texto en "cantables" y partes de recitado que es propia de la zarzuela, aunque sí se puede distinguir la incrustación de algunas secciones ideadas para ser cantadas, algunas de ellas claramente insertadas en el argumento *a posteriori* como el schottisch del *El heraldo* que hace las veces de número "cómico", el aria de Ramón "El poeta pobre" o el coro unisonal —musicado angelicalmente— de las prostitutas "Noche triste y enlutada", éste último mejor insertado dentro de la trama, como

el aria de Trini "Recuerdas"<sup>45</sup>, anexo como un apéndice a la sección del libreto en el que los protagonistas rememoran el tiempo pasado. La música también contribuye a la indeterminación genérica de la obra: ¿cuál es el criterio que sigue Sorozábal para musicar unas partes del libreto y dejar otras habladas, unas en seco y otras sobre música? En las partes habladas no se desarrolla ningún nivel dramático diferente del libreto, como veíamos que ocurría en *Katiuska*, como ocurrió en *La isla de las perlas* o ocurrirá en *La del manojo de rosas* y en tantos otros libretos de zarzuela. Un personaje de la parte hablada de *Adiós a la bohemia* como el Sático, el "pulpo erótico" que pinta menos que un vendedor de medias catalán en Ucrania (Pich), o un Espasa en el Madrid castizo, no llega a cuajar ni a desarrollar su potencialidad dramática y se queda en otro flash, como el lector de *El heraldo* y otros personajes que atraviesan la escena y contribuyen a dar a la obra el aspecto de un cuadro naturalista en el que también participa la música con el peso dado a la melodía de piano y violín desde la que surge la evocación, que es la parte más móvil de una escena esencialmente estática. ¿Por qué Sorozábal deja que se desarrolle hablada la escena del Sático? La única razón que se nos ocurre es demasiado pragmática: para no cargar la obra de personajes de cantado que encarecerían mucho la producción de una pieza llamada a moverse por cauces distintos de los de la lírica popular. Siguiendo en este comentario de los elementos de la estructura a gran escala de la obra, es preciso indicar que su forma participa de algún modo con el estereotipo de tonadilla: unidad de acción, de lugar y de tiempo (de ahí la importancia de la rememoración), elementos declamados y hablados sin diferencia estructural; musicalmente una introducción somera, una sección central grande en la que entran los

<sup>44</sup>Si acaso, podríamos decir que es una "comedia negra" por ciertos giros sentimentales del argumento que son muy evidentes en el segundo bloque recitado sin música.

<sup>45</sup>Habría que reflexionar sobre estos cantables, porque figuras como

"desamparo triste / y amargor de hiel" y otras peores cuesta un enorme esfuerzo creer que salieran de la pluma de Baroja, que, en cualquier caso en su correspondencia con Sorozábal, insiste en su poca experiencia en las lides del teatro lírico (Pablo Sorozábal. *Mi vida* ... pp. 214-223).



Caricatura de Ugalde (ABC, 22-XI-1933). "María Vallojera, Sr. Aguilar y Pedro Barreto, principales intérpretes de *Adiós a la bohemia* estrenada anoche en el Teatro Calderón"

dúos de Trini y Ramón, las arias respectivas y el coro de prostitutas, sección que haría las veces de las coplas tonadillescas, y un epílogo brillante constituido en este caso por el pasodoble del chulo. Por supuesto esta estructura básica está muy maquillada, pero no por ello la dejamos de percibir y tiene además sentido en el contexto cultural de la época en la que Sorozábal y Baroja hicieron la obra.

En un plano de mayor detalle, debemos destacar la unidad motivica a la que Sorozábal somete su música. Una unidad similar a la que aparece en *La Dolorosa* y con la que Sorozábal ya había practicado, superándola sin duda, en *Katiuska*, pero que aquí aparece llevada a sus últimas consecuencias y tiene un peso central en la organización musical de la pieza. Ejemplificamos a continuación algunas recurrencias del motivo básico de la obra con distintas funciones (Ejemplos 3.1 a 3.8).

En cuanto a elementos musicales, en *Adiós a la bohemia* se distinguen tres coros (el de los pintores bohemios al principio con dos voces fugadas y con la intromisión de un personaje cómico

en la mejor tradición del género chico, la habanera cantada con boca cerrada y el bellissimo canto unisonal de las prostitutas); un número cómico que es el schottisch de *El heraldo*; una especie de interludio naturalista constituido por la melodía para violín y piano; las dos arias ya mencionadas y un dúo "No, Trini, no". Todo esto podría pertenecer a una obra convencional del género lírico español, pero el resto no es convencional: se trata de un tejido musical y literario conjuntivo realizado como una especie de arioso —recitativo que deriva sistemáticamente en motivos de melodismo puramente musical— tan intenso desde el punto de vista dramático que el resto de la música, y también los diálogos, se dosifican entre este tejido en arioso para distender el discurso musical. Este tejido, en ocasiones, se superpone a la música convencional como la habanera o la melodía de violín y piano, otras veces aparece sustentado por una parte orquestal en la que Sorozábal trata de concentrar el interés melódico y rítmico de los momentos de recitativo mediante el emplazamiento recurrente de los motivos musicales

Ejemplo 3. Diferentes apariciones del motivo fundamental de *Adiós a la bohemia*

Ejemplo 3.1. Introducción

Ejemplo 3.2. El Vagabundo

Ejemplo 3.3. Ramón, arioso

Ejemplo 3.4. Habanera

Ejemplo 3.6. Final del aria de Ramón

Ejemplo 3.7. Ramón, arioso

Ejemplo 3.8. Dúo final de Ramón y Trini

fundamentales de la obra, y en otras ocasiones se desarrolla sobre ritmos tópicos encomendados a la orquesta que van desde la habanera (que constituye la base rítmica de la obra) hasta el pasodoble que actúa como contrapunto de la habanera. El tratamiento detallado de arquitectura musical de esta pieza requeriría, no obstante, un artículo monográfico.

Creemos que si se puede hablar algún día de neocasticismo, no como un neoclasicismo bastardo, sino como algo real y potencialmente rico, esta obra sería paradigmática porque, siendo castiza hasta la médula, no tiene absolutamente nada que ver con el neocasticismo que se ha inventado para clasificar algunas obras concebidas según una alucinación del ambiente dieciochesco español, una alucinación que también dio sus engendros en el campo de la musicología, como el artículo de Adolfo Salazar en la *Revista de Occidente* que es una de las reflexiones más nefastas salidas jamás de su, por lo demás, privilegiada cabeza.<sup>46</sup>

El día 21 de noviembre de 1933, pleno día de elecciones, la compañía de Valdeflores anunciaba el siguiente programa en el Teatro Calderón: a las seis y media *Katiuska* "gran éxito de la compañía", y a las diez y media *La guitarra de Figaro* "reprise" y el estreno de *Adiós a la bohemia*. A pesar de que las circunstancias del estreno, según las relata Sorozábal en sus memorias, fueron completamente caóticas, no faltaron a la cita ni Somoza Silva, crítico de *La Libertad* ni, por ejemplo, J. Dosa del ABC y ambos supieron captar en sus críticas la importancia de una obra tan especial;<sup>47</sup> *El Sol*, el prestigioso diario, faltó sin embargo a la cita. Y nos preguntamos, ¿dónde estaría Salazar, el factórum de la vanguardia musical española, el día del estreno de *Adiós a la bohemia*? La respuesta es sencilla: en la Residencia de Estudiantes con Stravinsky que de nuevo se paseaba por Madrid y con toda la chiquillería del 27. ¿Habría algún lugar más rancio para pasar esa noche histórica de la lírica española?

---

<sup>46</sup>Adolfo Salazar: "La música española en tiempos de Goya. Nacionalismo y casticismo en la música española del siglo XVIII y comienzos del XIX", *Revista de Occidente*, 1928

---

<sup>47</sup>Véase J. Dosa. "Calderón: *Adiós a la bohemia*". ABC, 22-XI-1933 p. 40 y Somoza Silva: "Calderón. *Adiós a la bohemia*, ópera chica en un acto, letra de D. Pío Baroja y música del maestro Sorozábal", *La Libertad*, 22-XI-1933 p. 7.



# Apéndice

## Cronología de los estrenos de teatro lírico español, 1930 y 1933

1930

1. Francisco Alonso: *La picarona*, Zarzuela en 3 actos. Libreto de Emilio González del Castillo y Luis Martínez Román. T. Eslava (Madrid, 6-II-1930)
2. Manuel Faixá y José M. Moyá: *El gordo*, 3 actos. Libreto de Antonio Paso (hijo). T. Pavón (Madrid, 8-II-1930)
3. Aurelio González: *Sevilla, 1929*, 2 actos. Libreto de José Remón Vallejo. T. La Latina (Madrid, 14-II-1930)
4. Emigdio Mariani: *Soleares trianeras*, Sainete lírico en 1 acto. Libreto de Carlos Millán y Juan del Pozo. T. Cervantes (Sevilla, 15-II-1930)
5. Francisco Alonso: *El gallo*, Vodevil en 2 actos. Libreto de Francisco Lozano Bolea, Enrique Arroyo y Francisco Torres. T. Martín (Madrid, 21-II-1930)
6. Manuel Penella: *Los Pirandones*, 2 actos. Libreto de S. Franco Padilla. T. Eldorado (Madrid, 22-II-1930)
7. Jacinto Guerrero: *Campanela*, Zarzuela en 1 acto. Libreto de José Ramos Martín. T. Apolo (Barcelona, 25-II-1930)
8. Antonio Pantrón: *Los cabezorros*, 2 actos. Libreto de José Lagos y José Martín. T. Pavón (Madrid, 28-II-1930)
9. Ricardo Villa: *La nazarita*, 2 actos. Libreto de Juan López Núñez y F. Moya Rico. T. Price (Madrid, 11-III-1930)
10. Jacinto Guerrero: *La rosa del azafrán*, Zarzuela en 2 actos. Libreto de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw. T. Calderón (Madrid, 14-III-1930)
11. Francisco Alonso: *La bomba*, 1 acto. Libreto de F. Lozano y Francisco G. Loygorri. T. Eslava (Madrid, 22-III-1930)
12. F. Balaguer: *Los naranjales*, 1 acto. Libreto de Luis Fernández de Sevilla y G. Hernández Mir. T. Fontalba (Madrid, 22-III-1930)
13. Manuel Penella: *Aquí hacen falta tres hombres*, 1 acto. Libreto de Sebastián Franco Padilla. T. Eldorado (Madrid, 28-III-1930)
14. Enrique Daniel: *Paca la telefonista o El poder está en la vista*, Sainete en 2 actos. Libreto de Luis Fernández de Sevilla y Anselmo Cuadrado Carreño. T. Fontalba (Madrid, 2-IV-1930)
15. Manuel Font: *La cama*, Tradición familiar en 1 acto. Libreto de Francisco Torres Daza y José Silva Aramburu. T. Martín (Madrid, 3-IV-1930)
16. Ernesto Pérez Rosillo: *¡Colibrí!*, 2 actos. Libreto de Joaquín Vela y José L. Campúa. T. Romea (Madrid, 19-III-1930)
17. Jacinto Guerrero: *La camisa de la Pompadour*, Historieta en 2 actos. Libreto de Joaquín Vela. T. Romea (Madrid, 19-IV-1930)
18. Reveriano Soutullo y Juan Vert: *Las pantorrillas*, Humorada vodevilesca arrevistada en 2 actos. Libreto de Joaquín Mariño y Francisco G. Loygorri. T. Eslava (Madrid, 25-IV-1930)
19. Manuel Penella: *La Reina Jamón*, 2 actos. Libreto de S. Franco Padilla y Manuel Penella. T. Eldorado (Madrid, 1-V-1930)
20. Arturo Lapuerta: *Fiereza*, 2 actos. Libreto de Juan B. Bergua. T. Calderón (Madrid, 2-V-1930)
21. Jacinto Guerrero: *El país de los tontos*, Travesía amorosa en 2 actos. Libreto de Francisco de Torres, Enrique Paradas y Joaquín Jiménez. T. Martín (Madrid, 2-V-1930)
22. José Sama: *El mesón de la Florida*, 2 actos. Libreto de Fernando Márquez Tirado y José Pontes Baños. T. Fontalba (Madrid, 7-V-1930)
23. J. Martín Domingo: *La pantera del canalillo*, 2 actos. Libreto de Antonio Quintero Ramírez y Pascual Guillén. T. Pavón (Madrid, 23-V-1930)
24. José Serrano: *La dolorosa*, Zarzuela en 2 actos. Libreto de Juan José Lorente. T. Apolo (Valencia, 23-V-1930)/T. Victoria Eugenia (Madrid, 24-X-1930)
25. Francisco Soriano y Julián Benlloch: *Los besos*, 2 actos. Libreto de Luis Candelas y Francisco García Pacheco. T. Maravillas (Madrid, 29-V-1930)
26. Cayo Vela y Apolinar Brú: *La ley seca*, Fantasía en 2 actos. Libreto de Luis Fernández de Sevilla y Anselmo Cuadrado Carreño. T. Chueca (Madrid, 4-VI-1930)
27. Pablo Luna: *¡Morena y sevillana!*, 2 actos. Libreto de A. Paso (padre) y Tomás Borrás. T. Metropolitano (Madrid, 4-VI-1930)
28. Pablo Luna: *La playa de ola, ola*, 2 actos. J.

- J. Cadenas y Emilio González del Castillo. T. Reina Victoria (Madrid, 6-VI-1930)
29. Federico Moreno Torroba y J. Jiménez: *Marta la Tempranica*, 2 actos. Libreto de R. González del Toro. T. Calderón (Madrid, 6-VI-1930)
30. Jacinto Guerrero: *Duro con ellas*, 1 acto. Libreto de Enrique Paradas y Joaquín Jiménez. T. Martín (Madrid, 7-VI-1930)
31. Maximino Noví: *Ketty*, 3 actos. Libreto de Félix Berzosa y S. Llongarriú. T. Checa (Madrid, 7-VI-1930)
32. José Sama: *Los cuatro jinetes de la poca lacha*, 2 actos. Libreto de Antonio González Álvarez. T. Maravillas (Madrid, 13-VI-1930)
33. Francisco Alonso y Joaquín Belda: *Las guapas*, Pasatiempo en 2 actos. Libreto de Emilio González del Castillo y José Muñoz Román. T. Eslava (Madrid, 13-VI-1930)
34. Manuel Font de Anta: *¡Caray, que nochecita!*, 1 acto. Libreto de J. Silva Aramburu. T. Martín (Madrid, 13-VI-1930)
35. José Sama: *Los hombres cabales*, 1 acto. Libreto de R. Vivas Díaz y H. Gutiérrez Gil. T. Pavón (Madrid, 20-VI-1930)
36. Teodoro San José: *El abanico de S. M.*, 2 actos. Libreto de Tomás Luceño y F. Moya y Rico. T. Calderón (Madrid, 23-VI-1930)
37. E. Fuentes y E. Navarro Tadeo: *La cursilona*, 1 acto. Libreto de P. Muñoz Seca y P. Pérez Fernández. T. Metropolitano (Madrid, 27-VI-1930)
38. Roig y Ernesto Pérez Rosillo: *¡Adelante, señores; pasen ustedes!*, 1 acto. Libreto de P. Muñoz Seca y P. Pérez Fernández. T. Metropolitano (Madrid, 27-VI-1930)
39. Cayo Vela y Enrique Bru: *La ley seca*, 2 actos. Libreto de Anselmo C. Carreño y Luis Fernández de Sevilla. T. Chueca (Madrid, 4-VII-1930)
40. Luis Patiño y Francisco Sanna: *Este no es mi Juan*, 2 actos. Libreto de Joaquín Dicenta y Antonio Paso (hijo). T. Pavón (Madrid, 4-VII-1930)
41. Juan Lleó y Enrique Ulierte: *Mundo Gráfico*, 2 actos. Libreto de José Silva Aramburu. T. Maravillas (Madrid, 12-VII-1930)
42. Enrique Estela: *La mujer bandera*, 2 actos. Libreto de Joaquín Dicenta y Antonio Paso (hijo). T. Chueca (Madrid, 31-VII-1930)
43. Benito Morató: *La mar y sus peces*. Libreto de Paso y Sáez. T. de la Comedia (Madrid, 4-VIII-1930)
44. José M<sup>a</sup> Tena: *¡Qué tiene la jota, madre!*, 1 acto. Libreto de Pedro Llabrés y Felipe Subirá. T. Metropolitano (Madrid, 6-VIII-1930)
45. Gregorio Baudot: *Mari-Lorenza*, 2 actos. Libreto de José Rosales y V. Escotado. T. Calderón (Madrid, 16-VIII-1930)
46. Federico Moreno Torroba: *Baturra de temple*, 2 actos. Libreto de V. Redondo del Castillo. T. Calderón (Madrid, 26-VIII-1930)
47. Isidro Roselló: *Cleopatra y Julio César*, 2 actos. Libreto de Vicente Pardo. T. Comedia (Madrid, 29-VIII-1930)
48. Manuel Penella: *¡Me caso en la mar!*, 2 actos. Libreto de Manuel Penella y Sebastián Franco Padilla. T. Maravillas (Madrid, 20-IX-1930)
49. Cayo Vela y M. Ruiz Arquelladas: *El cine sonoro*, 2 actos. Libreto de Ernesto Polo. T. Fuencarral (Madrid, 16-X-1930)
50. Fernando Díaz Giles: *El cantar del arriero*, Zarzuela en prosa y en verso en 2 actos. Libreto de Serafín Adame y Adolfo Torrado. T. Victoria (Barcelona, 21-XI-1930)/T. Calderón (Madrid, 21-V-1931)
51. Manuel Penella: *La pandilla*, 2 actos. Libreto de Luis Bellido, Manuel Bertrán Reyna y Manuel Penella. T. Maravillas (Madrid, 21-XI-1930)
52. Conrado del Campo: *El retablo de los remedios*, 1 acto. Libreto de Víctor Espinós. T. de la Zarzuela (Madrid, 28-XI-1930)
53. Francisco Alonso: *¡Me acuerdo a las ocho!*, Historieta en 2 actos. Libreto de Joaquín Vela y José L. Campúa. T. Romea (Madrid, 29-XI-1930)
54. Reveriano Soutullo y Juan Vert: *La Virgen de Bronce*, Zarzuela en 2 actos. Libreto de Ramón Peña y Antonio Paso (hijo). T. Apolo (Valencia, 29-XI-1930)
55. Juan Tellería: *Los Blasones*, 2 actos. Libreto de Francisco G. Loygorri y Antonio González Álvarez. T. Circo de Price (Madrid, 26-XII-1930)
- 1931
56. Pablo Sorozábal: *La guitarra de Figaro*, Comedia en 1 acto. Libreto de Ezequiel Enderiz y Joaquín Fernández Roa. Teatro Arriaga (Bilbao, 1931) / T. de la Zarzuela (Madrid, 2-V-1933)
57. Ruiz de Azagra: *Te espero en el 4*, 1 acto. Libreto de Francisco G. Loigorri y J. Mariño. T. Martín (Madrid, 2-I-1931)
58. y M. Arquelladas y M. Villacañas: *Las frenéticas*, 1 acto. Libreto de Gerardo G. Agüero y A. Oliver. Ideal Room (Madrid, 7-I-1931)
59. Luis Barta y Agustín Bódalo: *Cocktail*, 1 acto. Libreto de Álvaro Retana y Narciso F. Boixader. T. Maipú (Madrid, 10-I-1931)
60. Ruiz de Azagra: *Mitad y mitad*, Juguete cómico en 1 acto. Libreto de Francisco de Torres. T. Martín (Madrid, 15-I-1931)
61. Manuel Penella: *Ku-Kux-Klán*, 2 actos. Libreto de M. Carballeda y A. González Álvarez. T. Maravillas (Madrid, 16-I-1931)
62. Benito Morató: *Los pelaos*, 2 actos. A. Paso (padre) y R. González del Toro. T. Price (Madrid, 16-I-1931)
63. Francisco Alonso y Emilio Acevedo: *La castañuela*, Zarzuela en 3 actos. Libreto de Emilio González del Castillo y José Muñoz Román. T. Calderón (Madrid, 20-I-1931)
64. Tomás Barrera y Francisco Alonso: *La sierra brava*, 2 actos. Libreto de Manuel Fernández Palomero. T. Fuencarral (Madrid, 22-I-1931)
65. Julián Benlloch y Francisco Soriano: *Cock-tail de amor*, 2 actos. Libreto de Luis Fernández de Sevilla. T. Reina Victoria (Madrid, 27-I-1931)
66. Pablo Sorozábal: *Katiushka*, Opereta / Zarzuela en 2 actos. Libreto de Emilio G. del Castillo y Manuel Martí Alonso. T. Victoria (Barcelona, 27-I-1931)/T. Rialto (Madrid, 11-V-1932)
67. F. y M. Arquelladas y M. Villacañas: *¡Sintéticas!*, 1 acto. Libreto de Gerardo G.

- Agüero y A. Oliver. *Ideal Room* (Madrid, 3-II-1931)
68. J. Lucio Mediavilla: *Los pícaros estudiantes*, 2 actos. Libreto de Alberto Casañal y Pedro Galán. T. Fuencarral (Madrid, 12-II-1931)
69. Jesús Guridi: *La cautiva*, 2 actos. Libreto de Luis Fernández de Sevilla y Anselmo Cuadrado Carreño. T. Calderón (Madrid, 19-II-1931)
70. José Parera: *El pájaro rojo*, Opereta bufa en 2 actos. Libreto de Emilio Gabas Ginés. T. Maravillas (Madrid, 20-II-1931)
71. Ernesto Pérez Rosillo: *La niña de la Mancha*, Historieta en 3 actos. Libreto de Joaquín Vela y José L. Campúa. T. Romea (Madrid, 27-II-1931)
72. B. B. Monterde y Ortells: *¿Le gusta a V.?*, 1 acto. Libreto de F. Trigueros Engelman y E. Bañón Jacome. Alkazar Cabaret (Madrid, 2-III-1931)
73. G. Cases y Eduardo Torner: *La maragata*, 2 actos. Libreto de E. López Alarcón y A. de la Escosura. T. Fuencarral (Madrid, 3-III-1931)
74. José G. Baylac: *La musa gitana*, Comedia lírica en 2 actos. Libreto de Alfonso Lapena y Leandro Blanco. T. Apolo (Barcelona, 5-III-1931)
75. Víctor Zubizarreta: *Kardin o ¿cuál de los tres?*, 2 actos. Libreto de Manuel de la Sota. T. de la Zarzuela (Madrid, 7-III-1931)
76. F. Moreno Torroba: *Una de caballería*, 1 acto. Libreto de J. de Torres y R. González del Toro. T. Martín (Madrid, 9-III-1931)
77. Moisés Simóns: *La niña "Mersé"*, Zarzuela cubana en 2 actos. Libreto de Antonio Asenjo y Ángel Torres del Álamo. T. Calderón (Madrid, 14-III-1931)
78. Jacinto Guerrero: *Pele y Melé*, 2 actos. Libreto de E. Paradas y J. Jiménez. T. Martín (Madrid, 14-III-1931)
79. Francisco Alonso: *La caracola*, 1 acto. Libreto de Francisco Lozano Bolea. T. Eslava (Madrid, 17-III-1931)
80. José Forns: *Flores de lujo*, 3 actos. Libreto adaptado por José Juan Cadenas. T. Reina Victoria (Madrid, 19-III-1931)
81. Pablo Luna: *La moza vieja*, Zarzuela en 2 actos. Libreto de Federico Romero y G. Fernández-Shaw. T. Calderón (Madrid, 8-IV-1931)
82. Reveriano Soutullo y Juan Vert: *Marcha de honor*, Zarzuela en 2 actos. Libreto de Alfonso Lapena y Leandro Blanco. T. Maravillas (Madrid, 9-IV-1931)/T. Novedades (Barcelona, mayo de 1931)
83. Jacinto Guerrero: *El nuevo régimen*, 1 acto. Libreto de E. Paradas y J. Jiménez. T. Martín (Madrid, 23-IV-1931)
84. Francisco Alonso: *La princesa Tarambana*, 2 actos Libreto de Carlos Arniches y J. Abati. T. Eslava (Madrid, 24-IV-1931)
85. Fernando Díaz Giles: *Paloma de Embajadores o Cada cual con su igual*, Sainete en 2 actos. Libreto de Serafín Adame y Adolfo Torrado. T. Maravillas (Madrid, 29-IV-1931)
86. Jacinto Guerrero: *Cock-tail*, 1 acto. Libreto de Sáez de Heredia y Vázquez Ochando. T. Zarzuela (Madrid, 30-IV-1931)
87. José M<sup>a</sup>. Legaza: *Un ensayo borrascoso*, 1 acto. Libreto de Octavio Castillo Santos. T. Lope de Vega (Madrid, 18-V-1931)
88. Ernesto Pérez Rosillo: *Las pavas*, 2 actos. Libreto de Joaquín Vela y E. Martínez Sierra. T. Zarzuela (Madrid, 21-V-1931)
89. Cayo Vela y Juan Tellería: *Las gatas republicanas*, 2 actos. Libreto de José Lucio y Antonio Paso (hijo). T. Maravillas (Madrid, 2-VI-1931)
90. Francisco Capó: *La bolera*, 3 actos. Libreto de José Power. T. Metropolitano (Madrid, 6-VI-1931)
91. Jacinto Guerrero: *Campanela*, 1 acto. Libreto de José Ramos Martín. T. Chueca (Madrid, 12-VI-1931)
92. José Sama: *Gutiérrez*, 1 acto. Libreto de José Tellaeché. T. Circo de Price (Madrid, 26-VI-1931)
93. Jacinto Guerrero: *La loca juventud*, Opereta en 1 acto. Libreto de José Ramos Martín. T. Chueca (Madrid, 1-VII-1931)
94. Francisco Alonso: *Campanas al vuelo*, Revista en 2 actos. Libreto de Carlos de Larra y F. Lozano Bolea. T. Fuencarral (Madrid, 7-VII-1931)
95. Enrique Estela: *Qué amarga es la vida*, medio acto. Libreto de M. Romerales Quintero y F. Prado Blasco. T. Fuencarral (Madrid, 4-VIII-1931)
96. Jacinto Guerrero: *Miss Guindalera*, Sainete en 1 acto. Libreto de A. Torres del Álamo y A. Asenjo. T. Calderón (Madrid, 28-VIII-1931)
97. Manuel Penella: *¡Viva la República!*, 2 actos. Libreto de Manuel Penella. T. Maravillas (Madrid, 4-IX-1931)
98. Belda Pastor: *La venus Thedes*, 2 actos. Libreto de Luis Candela y Nicanor Puga. T. Fuencarral (Madrid, 23-IX-1931)
99. Enrique Daniel: *El corzo*, Zarzuela en 2 actos. Libreto de Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández. T. Nuevo (Barcelona, 25-IX-1931)
100. Jacinto Guerrero: *La fama del tartanero*, 3 actos. Libreto de Luis Manzano Mancebo y Manuel Góngora. T. Lope de Vega (Valladolid, 2-X-1931)/T. Calderón (Madrid, 8-1-1932)
101. Pablo Luna y Jacinto Guerrero: *La sal por arrosas*, 2 actos. Libreto de Antonio Paso (padre). T. Martín (Madrid, 9-X-1931)
102. y F. Ruiz de Arqueñadas: *El as de copas*, 2 actos. Libreto de Ricardo González del Toro. T. Maravillas (Madrid, 21-X-1931)
103. Manuel Penella: *El huevo de Colón*, Sainete en 2 actos. Libreto de Antonio Paso (hijo). T. Cervantes (Madrid, 27-X-1931)
104. José G. Bailac: *La musa gitana*, 2 actos. Libreto de Alfonso Lapena y Leandro Blanco. T. Victoria (Madrid, 28-X-1931)
105. Pablo Luna y Jacinto Guerrero: *Tolón, tolón*, Reforma penitenciaria en 1 acto. Libreto de Torres, J. Silva Aramburu y E. Paso. T. Martín (Madrid, 6-XI-1931)
106. Francisco Alonso: *Las Leandras*, Pasatiempo en 2 actos. Libreto de Emilio González del Castillo y Luis Martínez Román. T. Pavón (Madrid, 12-XI-1931)
107. Amadeo Vives: *El bautizo de Figaro*, 1 acto. Libreto de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw. T. Figaro (Madrid, 13-XI-1931)

108. José Sama: *El conejo de Indias*, 2 actos. Libreto de Luis Bellido y Bertrán Reyna. T. Maravillas (Madrid, 13-XI-1931)
109. Fernando Díaz Giles: *El renegado*. Libreto de Serafín Adame. T. Lírico (Palma de Mallorca, 13-XI-1931)
110. Manuel Penella: *El 1403*, 3 actos. Libreto de Manuel Moncayo. T. Cervantes (Madrid, 17-XI-1931)
111. José Padilla: *Las noches del Cabaret*, 3 actos. Libreto adaptado al español por José Juan Cadenas y E. Fernández Gutiérrez Roig. T. Victoria (Madrid, 4-XII-1931)
112. Manuel M. Faixá y Manuel M. Malla: *Las dictadoras*, 2 actos. Libreto de Ramón M<sup>a</sup> Moreno. T. Romea (Madrid, 10-XII-1931)
113. Ernesto Pérez Rosillo: *Las mimosas*, Pasatiempo en 2 actos. Libreto de Emilio González del Castillo y José M. Román. T. Maravillas (Madrid, 19-XII-1931)
114. Jacinto Guerrero: *Los caracoles*, 2 actos. Libreto de José Silva Aramburu y Enrique Paso. T. Martín (Madrid, 19-XII-1931)
- 1932
115. Quintín Esquembre: *Si vas a Calatayud*, Zarzuela. Libreto de C. de Haro. T. Victoria (Barcelona, 27-1-1932)
116. Francisco Alonso: *¿Qué pasa en Cádiz?*, Historieta en 3 actos. Libreto de Joaquín Vela y Enrique Sierra. T. Romea (Madrid 5-II-1932)
117. Pablo Luna: *¿Cómo están las mujeres?*, Humorada en 2 actos. Libreto de Francisco García Loygorri. T. Maravillas (Madrid, 26-II-1932)
118. Federico Moreno Torroba: *Luisa Fernanda*, Comedia lírica en 3 actos. Libreto de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw. T. Calderón (Madrid, 26-III-1932)
119. Francisco Alonso: *Pitos y palmas*, Zarzuela cómica en 2 actos. Libreto de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. T. Calderón (Madrid, 2-VI-1932)
120. Ernesto Pérez Rosillo: *La pipa de oro*, Revista. Libreto de Enrique Paradas y Joaquín Jiménez. T. Romea (Madrid, 4-V-1932)
121. Modesto Rebollo: *La dulzaina del charro*, Zarzuela en 2 actos. Libreto de Adolfo Torrado. T. de La Latina (Madrid, 23-VI-1932)
122. Cayo Vela y Manuel Ruiz Arquelladas: *Consuelo la del Portillo*, Sainete en 1 acto. Libreto de Julio González y Vicente L. Rico. T. de La Latina (Madrid, 23-VII-1932)
123. José Ruiz de Azagra y Francisco Soriano: *La semana del amor*. Libreto de Antonio Paso, Enrique Paso y Federico López Saa. T. Comedia (Madrid, 17-VIII-1932)
124. Enrique Estela y Celestino Roig: *Las del Pichi*. Libreto de Javier de Burgos y Jacinto Capella. T. Fuencarral (Madrid, 19-VIII-1932)
125. Jacinto Guerrero: *Sole, la peletera*, Sainete lírico en prosa y verso en 2 actos. Libreto de Ángel Torres del Álamo y Antonio Asenjo. T. Ideal (Madrid, 8-IX-1932)
126. Federico Moreno Torroba: *La mujer de aquella noche*, Película sonora. Guión de Luis Manzano Mancebo y Manuel de Góngora. T. Lara (Madrid, 14-IX-1932)
127. Guillermo Cases: *Mosaicos mexicanos*. Libreto de Ernesto Tranco, José Mena López y Francisco G. Loygorri. T. Fuencarral (Madrid, 16-IX-1932)
128. Francisco Alonso: *¡Canta, Gayarre!*, 1 acto. Libreto de Francisco Lozano, E. Arroyo y Estanislao Guiró. T. Maravillas (Madrid, 20-IX-1932)
129. Pablo Luna: *Puerta Cerrada*, 1 acto. Libreto de Antonio Paso y Francisco de Torres. T. Martín (Madrid, 22-IX-1932)
130. Guillermo Cases: *Las trompeteras*, 2 actos. Libreto de Francisco G. Loygorri y A. González Álvarez. T. Fuencarral (Madrid, 29-IX-1932)
131. Pablo Luna: *¡Toma del frasco!*, Humorada vodevilésca en 2 actos. Libreto de José Silva Aramburu y Enrique Paso. T. Martín (Madrid, 29-IX-1932)
132. Reveriano Soutullo y José María Tena: *5º piso, letra C*, 3 actos. Libreto de Adolfo Torrado y Miguel Ibáñez. T. Lara (Madrid, 7-X-1932)
133. Francisco Alonso: *Mi costilla es un hueso*, Historieta en 3 actos. Libreto de Joaquín Vela Galino y Enrique Sierra. T. Maravillas (Madrid, 14-X-1932)
134. Manuel Penella: *Don Gil de Alcalá*, *Ópera cómica en 3 actos*. T. Novedades (Barcelona, 27-X-1932)
135. Fernando Díaz Giles: *La moza que yo quería*, Zarzuela en 2 actos. Libreto de José de Lucio Pérez. T. Nuevo (Barcelona, 4-XI-1932)
136. Pablo Luna: *La piscina*, 1 acto. Libreto de José Silva Aramburu y Enrique Paso. T. Martín (Madrid, 4-XI-1932)
137. Leopoldo Magenti: *La barbiana*, Zarzuela en 2 actos. Libreto de Rafael Fernández Shaw. T. Victoria (Barcelona, 16-XI-1932)
138. Luis Espinosa: *Café con leche*, 2 actos. Libreto de Julián Moyrón. T. Martín (Madrid, 17-XI-1932)
139. Josep M<sup>a</sup> Torrents: *Dauville, port de París*, Comedia vodevil en 3 actos. Libreto de Gastón A. Mantua. Gran Teatro Español (25-XI-1932)
140. Pablo Luna: *Los moscones*, 2 actos. Libreto de Anselmo Cuadrado Carreño y Pedro Llabrés. T. Ideal (Madrid, 25-XI-1932)
141. Ernesto Pérez Rosillo: *Las faldas*, Pasatiempo en 2 actos. Libreto de Emilio González del Castillo y José Muñoz Román. T. Eslava (Madrid, 30-XI-1932)
142. José M<sup>a</sup> Legaza Puchol: *La canción del minero*, 2 actos. Libreto de Octavio Castrillo Santos. T. María Guerrero (Madrid, 1-XII-1932)
143. Amadeo Vives: *El talismán*, 2 actos. Libreto de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw. T. Calderón (Madrid, 6-XII-1932)
144. Manuel Izquierdo: *Tra-ca-trac*, Revista en 1 acto. Libreto de Fausto Hernández-Casajuana. Salón Novedades (Valencia, 6-XII-1932)
145. Vicent Gallego: *El parlador de San Chuán*. Libreto de Francisco Barchino. T. Rufa (Valencia, 12-XII-1932)
146. José Baylac: *La del pañuelo rojo*, 2 actos. Libreto de Luis Fernández de Sevilla y Anselmo Cuadrado Carreño. T. Progreso (Madrid, 15-XII-1932)



147. Fernando Díaz Giles: *Manos arriba*, Humorada (Revista) en 2 actos. Libreto de Carlos Jaquotot. T. Martín (Madrid, 16-XII-1932)
148. Jacinto Guerrero: *Los polvos de la madre Celestina*. Libreto de Antonio Asenjo, Ángel Torres del Álamo y Hartzzenbusch. T. Ideal (Madrid, 23-XII-1932)
149. Jacinto Guerrero: *Las tentaciones*, Humorada en 2 actos. Libreto de Antonio Paso, Ángel Torres del Álamo y Antonio Asenjo. T. Pavón (Madrid, 23-XII-1932)
150. Jacinto Guerrero: *Barrios bajos*, 3 actos. Libreto de Luis Fernández Ardavin. T. Avenida (Madrid, 29-XII-1932)
151. Francisco Alonso y Eduardo Fuertes: *Ahí va la liebre*. Libreto de C. de Larra y Francisco Loano. T. Maravillas (Madrid, 31-XII-1932)
- 1933
152. José Sama: *Las ondas tercianas*. Libreto de A. Estremera, V. Lhotellerie y R. Calleja. T. Ideal (Madrid, 20-I-1933)
153. Fernando Díaz Giles: *Quién fuera ella*. Libreto de C. Jaquotot. T. Martín (Madrid, 23-I-1933)
154. Leopoldo Magenti: *La barbiana*. Libreto de Rafael Fernández Shaw. T. Ideal (Madrid, 24-I-1933)
155. Jacinto Guerrero: *¡Gol!*, Aventura deportiva en 3 actos. Libreto de Francisco Ramos de Castro y Gerardo Ribas. T. Romea (Madrid, 25-I-1933)
156. Fernando Díaz Giles: *Las meninas*. Revista. Libreto de Jacinto Capella y José de Lucio. T. Cómico (Barcelona, 28-I-1933)
157. Eduardo Torner, Guillermo Cases Casañ y Guillermo Cases Cases: *La maragata*. Libreto de Enrique López Álvarez y Alfredo Escosura. T. Victoria (Barcelona, 1-II-1933)
158. Eliseo Grenet: *La Virgen Morena*. Libreto de Aurelio Riancho. T. Fuencarral (Madrid, 1-II-1933)
159. Fernando Díaz Giles: *La moza que yo quería*, Zarzuela en 2 actos. Libreto de José de Lucio Pérez. T. Ideal (Madrid, 3-II-1933)
160. José Ruiz de Azagra: *Niñas, a votar*. Libreto de F. Soriano, A. Paso (hijo), Vicente Pardo y Enrique Paso. T. Cómico (Barcelona, 8-II-1933)
161. José Franco Pumarega: *El regalito*, Sainete en 1 acto. Libreto de Luis Manzano Mancebo y Manuel de Góngora. T. Comedia (Madrid, 8-II-1933)
162. Francisco Alonso: *Los jardines del pecado*. Libreto de A. Paso Cano. T. Maravillas (Madrid, 18-II-1933)
163. Pablo Luna: *Piezas de recambio*, Humorada en 2 actos. Libreto de Pedro Neyra y Sandoval. T. Martín (Madrid, 21-II-1933)
164. José Ruiz de Azagra: *Bonitas y peligrosas*. Libreto de Sebastián Franco Padilla, Vicente Pardo y Vicente Soriano. T. Cómico (Barcelona, 22-II-1933)
165. Daniel Montorio: *Los pantalones*. Libreto de Fernando Dicenta Alonso, A. Paso Díaz y Jaime Uyá. T. Eslava (Madrid, 24-II-1933)
166. Federico Moreno Torroba: *Xuanón*. Comedia en 2 actos. Libreto de José Ramos Martín. T. Calderón (Madrid, 2-III-1933)
167. Pablo Sorozábal: *La isla de las perlas*. 2 actos. Libreto de Emilio González del Castillo y Manuel Martí Alonso T. Coliseum (Madrid 7-III-1933)
168. José Ruiz de Azagra y Francisco Soriano: *La noche de las kurdas*. Libreto de A. Paso Díaz, E. Paso Díaz y Salvador Valverde. T. Cómico (Barcelona, 15-III-1933)
169. Jacinto Guerrero: *El ama*, Comedia en 3 actos. Libreto de Luis Fernández Ardavin. T. Ideal (Madrid, 24-III-1933)
170. José Ruiz de Azagra y Francisco Soriano: *Modista a domicilio*. Libreto de Salvador Franco Padilla y Mariano Ozores. T. Cómico (Barcelona, 24-III-1933)
171. José Parera: A. C. Y. T. Libreto de Ramón Peña. T. Fuencarral (Madrid, 24-III-1933)
172. José Ruiz de Azagra y Francisco Soriano: *Si te he visto, no me acuerdo*. Libreto de Antonio Estremera. T. Cómico (Barcelona, 6-IV-1933)
173. Francisco Balaguer: *El juglar de Castilla*. Libreto de Luis Castro y María del Sagrario Benito (viuda de Anselmo Alarcón). T. Apolo (Valencia, 15-IV-1933)
174. Francisco Alonso y José Cabas Quiles: *Las mujeres bonitas*. Libreto de Antonio Paso Cano y Antonio Paso Díaz. T. Maravillas (Madrid, 15-IV-1933)
175. Manuel Penella: *Jazz-Band*. Libreto de Manuel Penella. T. Novedades (Barcelona, 15-IV-1933)
176. Guillermo Cases y Fernando J. Obradors: *Los verbeneros*, Sainete en 2 actos. Libreto de Francisco Ramos de Castro y Gerardo Rivas. Teatro Nuevo (Barcelona, 16-IV-1933)
177. Guillermo Cases y Fernando J. Obradors: *Mi baby*. Libreto de José Montero, José Amichi ("Amichatis") y Manuel Sugrañes. Teatro Nuevo (Barcelona, 16-IV-1933)
178. Gustavo Pittaluga: *El loro*. Libreto de Manuel Abril. Unión Radio (Madrid, 1-IV-1933)
179. Vicente Gallego Colom y Ramón Larzoso Aguilar: *El enchufe de la N.A.S.I.A.* Libreto de Vicente Marcos Rivas y Vicente Marco Badenes. Novedades (Valencia, 25-IV-1933)
180. Pablo Luna: *Socorro en Sierra Morena*. Libreto de Francisco Ramos de Castro y Gerardo Rivas. T. Cervantes (Madrid, 28-IV-1933)
181. Leopoldo Magenti: *La labradora*, Zarzuela en 1 acto. Libreto de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw. T. Zarzuela (Madrid, mayo de 1933)
182. Víctor de Zubizarreta: *Melania*, Opereta en 3 actos. Libreto de Ignacio Cortázar y Luis Urquijo Landecho. T. Coliseum (Madrid, 8-V-1933)
183. Francisco Alonso y José Lucio Mediavilla: *Mary*, Opereta en 2 actos. Libreto de Carlos Jaquotot. T. Tivoli (Barcelona, 11-V-1933)
184. Francisco Alonso: *Las de Villadiego*, Pasatiempo en 2 actos. Libreto de Emilio G. del Castillo y José Muñoz Román. T. Pavón (Madrid, 12-V-1933)
185. Cayo Vela: *El espanto de Triana*. Libreto

- de Antonio Quintero y Pascual Guillén. T. de la Zarzuela (Madrid, 17-V-1933)
186. Francisco Alonso: *Los camelitos*. Libreto de Joaquín Vela y Enrique Martínez Sierra. T. Maravillas (Madrid, 19-V-1933)
187. Cayo Vela: *La manga ancha*, Entremés. Libreto de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. T. Pavón (Madrid, 12-VI-1933)
188. Leopoldo Magenti: *La labradora*. Libreto de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw. T. de la Zarzuela (Madrid, 26-V-1933)
189. Jacinto Guerrero: *Yo quiero ser vedette*. Libreto de Ángel Torres del Álamo y Antonio Asenjo. T. Ideal (Madrid, 27-V-1933)
190. José Ruiz de Azagra: *Niñas a votar*. Libreto de Antonio Paso (hijo), Francisco Soriano, Vicente Pardo y Enrique Paso. T. Latina (Madrid, 5-VI-1933)
191. Francisco Balaguer: *El juglar de Castilla*. Libreto de Anselmo Alarcón y Luis Castro Gutiérrez. T. Ideal (Madrid, 23-VI-1933)
192. Fernando Díaz Giles: *Una morena y una rubia*. Película sonora. Guión de Concepción Geijo, Francisco Prada y Luis Calvo. T. Novedades (Barcelona, 10-VIII-1933)
193. Federico Moreno Torroba: *Azabache*, Sainete en 3 actos. Libreto de Pascual Guillén y Antonio Quintero. T. Calderón (Madrid, 19-VIII-1933)
194. Jacinto Guerrero: *Las rayas d'ela mano*. Libreto de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. T. Tivoli (Barcelona, 1-IX-1933)
195. Eduardo Toldrà: *Un idil·li prop del cel o Pel juny Carabasses*. Comedia en 1 acto. Libreto de Luis Masriera. T. Studium (Barcelona, 8-X-1933)
196. Cayo Vela y Cándido Flores: *Los paraos*. Libreto de José Manzano Sánchez y Alfonso Vila Beltrán. T. Fuencarral (Madrid, 21-X-1933)
197. Tomás F. Iruretagoyena: *Echaide*. Zarzuela en 2 actos. Libreto de José Eizaga y Otañes. T. Bretón de los Herreros (Logroño, 24-X-1933)
198. Jacinto Guerrero: *La camisa de la Pompadour*, Historieta cómico-vodvillesca en 3 actos. Libreto de Enrique Martínez Sierra y Joaquín Vela. T. Maravillas (Madrid, 26-X-1933)
199. Pablo Sorozábal: *El alguacil Rebollado*, Tonadilla en 1 acto. Libreto de Pablo Sorozábal y Arturo Cuyás de la Vega. T. Calderón (Madrid, 3-XI-1933)
200. Pablo Sorozábal: *Adiós a la bohemia*, Ópera chica en 1 acto. Libreto de Pío Baroja. T. Calderón (Madrid, 21-XI-1933)
201. Manuel Penella: *Hermano lobo*. Libreto de Federico Oliver. T. Novedades (Barcelona, 22-XI-1933)
202. José Padilla: *Con el pelo suelto*, Humorada en 3 actos. Libreto de José Silva Aramburu. T. Zarzuela (Madrid, 29-XI-1933)
203. Francisco Alonso: *La llave*. Libreto de Joaquín Vela y Enrique Sierra. T. Pavón (Madrid, 7-XII-1933)
204. José María Legaza: *Un ensayo borrascoso*. Libreto de Octavio Castillo. T. Benavente (Madrid, 5-XII-1933)
205. José María Legaza y Andrés Moltó: *Flirtear*. Libreto de Octavio Castillo. T. Benavente (Madrid, 5-XII-1933)
206. M<sup>a</sup> Teresa Alsina de Barasoain: *La tía d'Antilles / La tía de América*, Comedia bilingüe en prosa en 3 actos. Libreto de María Anfruns de Gelabert. Patronato Obrero Cornellá (Llobregat, 8-XII-1933)
207. Víctor de Zubizarreta: *Como a un chino*. Libreto de José Luis de Sertucha. T. Campos Eliseos (Bilbao, 8-XII-1933)
208. Ernesto Pérez Rosillo: *¡Al pueblo!*, Fantasía en 3 actos. Libreto de Enrique Paradas y Joaquín Jiménez. T. Romea (Madrid, 21-XII-1933)
209. Fernando Gravina: *En un lugar de Aragón*, Zarzuela en 2 actos. Libreto de César García Iniesta. T. Fuencarral (Madrid, 29-XII-1933)

## Lista alfabética de compositores

- Acevedo, Emilio: *La castaña* (63)
- Alonso, Francisco: *La picarona* (1), *El gallo* (5), *La bomba* (11), *Las guapas* (33), *¡Me acuesto a las ocho!* (53), *La castaña* (63), *La sierra brava* (64), *La caracola* (79), *La princesa Tarambana* (84), *Campanas al vuelo* (94), *Las Leandras* (106), *¿Qué pasa en Cádiz?* (116), *Pitos y palmas* (119), *¡Canta, Gayarre!* (128), *Mi costilla es un hueso* (133), *Ahí va la liebre* (151), *Los jardines del pecado* (162), *Las mujeres bonitas* (174), *Mary* (183), *Las de Villadiego* (184), *Los camelitos* (186), *La llave* (203)
- Alsina de Barasoain, M<sup>a</sup> Teresa: *La tía d'Antillas* (206)
- Arquelladas, F. y M.: *Las frenéticas* (58), *¡Sintéticas!* (67)
- Balaguer, Francisco: *Los Naranjales* (12), *El juglar de Castilla* (173), *El juglar de Castilla* (191)
- Barrera, Tomás: *La sierra brava* (64)
- Barta, Luis: *Cocktail* (59)
- Baudot, Gregorio: *Mari-Lorenza* (45)
- Baylac, José G.: *La musa gitana* (74), *La musa gitana* (104), *La del pañuelo rojo* (146)
- Belda Pastor, J.: *Las guapas* (33), *La venus Thedes* (98)
- Benlloch, Julián: *Los besos* (25), *Cock-tail de amor* (65)
- Bódalo, Agustín: *Cocktail* (59)
- Brú, Apolinar: *La ley seca* (26)
- Cabas Quiles, José: *Las mujeres bonitas* (174)
- Campo, Conrado del: *El retablo de los remedios* (52)
- Capo, Francisco: *La bolera* (90)
- Cases, Guillermo: *La maragata* (73), *Mosaicos mexicanos* (127), *Las trompeteras* (130), *Los verbeneros* (176), *Mi baby* (177)
- Daniel, Enrique: *Paca la telefonista* (14), *El corzo* (99)
- Díaz Giles, Fernando: *El cantar del arriero* (50), *El renegado* (109), *La moza que yo quería* (135), *La moza que yo quería* (159), *Las meninas* (156), *Manos arriba* (147), *Paloma de Embajadores* (85), *Quién fuera ella* (153), *Una morena y una rubia* (192)
- Espinosa, Luis: *Café con leche* (138)
- Esquemre, Quintín: *Si vas a Calatayud* (115)
- Estela, Enrique: *La mujer bandera* (42), *Que amarga es la vida* (95), *Las del Pichi* (124)
- Faixa, Manuel M.: *El gordo* (2), *Las dictadoras* (112)
- Flores, Cándido: *Los paraos* (196)
- Font de Anta, Manuel: *La cama* (15), *¡Caray, que noche!* (34)
- Forns, José: *Flores de lujo* (80)
- Franco Pumarega, José: *El regalito* (161)
- Fuertes, Eduardo: *La cursilona* (37), *Ahí va la liebre* (151)
- Gallego Colom, Vicente: *El parlador de San Chuán* (145), *El enchufe de la N.A.S.I.A.* (179)
- González, Aurelio: *Sevilla, 1929* (3)
- Gravina, Fernando: *En un lugar de Aragón* (209)
- Grenet, Eliseo: *La Virgen Morena* (158)
- Guerrero, Jacinto: *Campanela* (7), *La rosa del azafrán* (10), *La camisa de la Pompadour* (17), *El país de los tontos* (21), *Duro con ellas* (30), *Pelé y Melé* (78), *El nuevo régimen* (83), *Cocktail* (86), *Campanela* (91), *La loca juventud* (93), *Miss Guindalera* (96), *La fama del tartanero* (100), *Tolón, tolón* (105), *Los caracoles* (114), *Sole, la peletera* (125), *Los polvos de la madre Celestina* (148), *Las tentaciones* (149), *Barrios bajos* (150), *¡Gol!* (155), *El ama* (169), *Yo quiero ser vedette* (189), *Las rayas d'ela mano* (194), *La camisa de la Pompadour* (198)
- Guridi, Jesús: *La cautiva* (69)
- Iruretagoyena, Tomás F.: *Echaide* (197)
- Izquierdo, J. Manuel: *Tra-ca-trac* (144)
- Lapuerta, Arturo: *Fiebre* (20)
- Larzoso Aguilar, Ramón: *El enchufe de la N.A.S.I.A.* (179)
- Legaza Puchol, José María: *Un ensayo borrascoso* (87), *La canción del minero* (142), *Un ensayo borrascoso* (204), *Flirtcar* (205)
- Lleó, Juan: *Mundo Gráfico* (41)
- Lucio Mediavilla, José: *Los picaros estudiantes* (68), *Mary* (183)
- Luna, Pablo: *¡Morena y sevillana!* (27), *La playa de ola, ola* (28), *La moza vieja* (81), *La sal por arrobos* (101), *Tolón, tolón* (105), *¿Cómo están las mujeres!* (117), *Puerta Cerrada* (129), *¡Toma del frasco!* (131), *La piscina* (136), *Los moscos* (140), *Piezas de recambio* (163), *Socorro en Sierra Morena* (180)
- Magenti, Leopoldo: *La barbiana* (137), *La labradora* (181)
- Malla, Manuel M.: *Las dictadoras* (112)
- Mariani, Emigdio: *Solcares trianeras* (4)
- Martin Domingo, J.: *La pantera del canalillo* (23)
- Moltó, Andrés: *Flirtcar* (205)
- Monterde y Ortells, B. B.: *¿Le gusta a V.?* (72)
- Montorio, Daniel: *Los pantalones* (165)
- Morató, Benito: *La mar y sus peces* (43), *Los pelaos* (62)
- Moreno Torroba, Federico: *Maria la Tempranica* (29), *Baturra de temple* (46), *Una de caballería* (76), *La mujer de aquella noche* (126), *Luisa Fernanda* (118), *Xuanón* (166), *Azabache* (193)
- Moyá, José M.: *El gordo* (2)
- Navarro Tadeo, E.: *La cursilona* (37)
- Novi, Maximino: *Ketty* (31),
- Obradors, Fernando J.: *Los verbeneros* (176), *Mi baby* (177)

Padilla, José: *Las noches del Cabaret* (111),  
*Con el pelo suelto* (202)

Pantrón, Antonio: *Los cabezorros* (8)

Parera, José: *El pájaro rojo* (70), A. C. Y. T.  
(171)

Patiño, Luis: *Este no es mi Juan* (40)

Penella, Manuel: *Los Pirandones* (6), *Aquí  
hacen falta tres hombres* (13), *La Reina Jamón*  
(19), *¡Me caso en la mar!* (48), *La pandilla*  
(51), *Ku-Kux-Klán* (61), *¡Viva la República!*  
(97), *El huevo de Colón* (103), *Don Gil de*  
*Alcalá* (134), *El 1403* (110), *Jazz-Band* (175),  
*Hermano lobo* (201)

Pérez Rosillo, Ernesto: *¡Colibrí!* (16),  
*¡Adelante, señores; pasen ustedes!* (38), *La niña  
de la Mancha* (71), *La pipa de oro* (120), *Las  
faldas* (141), *Las mimosas* (113), *Las pavas*  
(88), *¡Al pueblo!* (208)

Pittaluga, Gustavo: *El loro* (178)

Rebollo, Modesto: *La dulzaina del charro*  
(121)

Roig, Celestino: *¡Adelante, señores; pasen  
ustedes!* (38), *Las del Pichi* (124)

Roselló, Isidro: *Cleopatra y Julio César* (47)

Ruiz Arquelladas, Manuel: *El cine sonoro* (49),  
*El as de copas* (102), *Consuelo la del Portillo*  
(122)

Ruiz de Arquelladas, F.: *El as de copas* (102)

Ruiz de Azagra, José: *Te espero en el 4* (57),  
*Mitad y mitad* (60), *La semana del amor* (123),  
*Niñas, a votar* (160), *Bonitas y peligrosas*  
(164), *La noche de las kurdas* (168), *Modista a  
domicilio* (170), *Si te he visto, no me acuerdo*  
(172), *Niñas a votar* (190)

Sama, José: *El mesón de la Florida* (22), *Los  
cuatro jinetes de la poca lacha* (32), *Los  
hombres cabales* (35), *Gutiérrez* (92), *El  
conejo de Indias* (108), *Las ondas terciadas*  
(152)

San José, Teodoro: *El abanico de S. M.* (36)

Sanna, Francisco: *Este no es mi Juan* (40)

Serrano, José: *La dolorosa* (24)

Simóns, Moisés: *La niña "Mersé"* (77)

Soriano, Francisco: *Los besos* (25), *Te espero  
en el 4* (57), *Cock-tail de amor* (65), *Mitad y  
mitad* (60), *La semana del amor* (123), *La  
noche de las kurdas* (168), *Modista a  
domicilio* (170), *Si te he visto, no me acuerdo*  
(172)

Soriano, Francisco: *Te espero en el 4* (57),  
*Mitad y mitad* (60), *La semana del amor*  
(123), *Niñas, a votar* (160), *Bonitas y  
peligrosas* (164), *La noche de las kurdas*  
(168), *Modista a domicilio* (170), *Si te he  
visto, no me acuerdo* (172), *Niñas a votar*  
(190)

Sorozábal, Pablo: *La guitarra de Figaro* (56),  
*Katuska* (66), *La isla de las perlas* (167), *El  
alguacil Rebolledo* (199), *Adiós a la bohemia*  
(200)

Soutullo, Reveriano: *Las pantorrillas* (18),  
*La Virgen de Bronce* (54), *Marcha de honor*  
(82), *5º piso, letra C* (132)

Tellería, Juan: *Los blasones* (55), *Las gatas  
republicanas* (89)

Tena, José María: *5º piso, letra C* (132)

Tena, José M<sup>a</sup>: *¡Qué tiene la jota, madre!* (44)  
Toldrá, Eduardo: *Un idil-li prop del cel o Pel  
juny Carabasses* (195)

Torner, Eduardo: *La maragata* (73)

Torrents, Josep M<sup>a</sup>: *Dauville, port de Paris*  
(139)

Ulierte, Enrique: *Mundo Gráfico* (41)

Vela, Cayo: *La ley seca* (26), *El cine sonoro*  
(49), *La ley seca* (39), *Las gatas republicanas*  
(89), *Consuelo la del Portillo* (122), *El espanto  
de Triana* (185), *La manga ancha* (187), *Los  
paraos* (196)

Vert, Juan: *Las pantorrillas* (18), *La Virgen de  
Bronce* (54), *Marcha de honor* (82)

Villa, Ricardo: *La nazarita* (9)

Villacañas, M.: *Las frenéticas* (58), *¡Sintéticas!*  
(67)

Vives, Amadeo: *El bautizo de Figaro* (107), *El  
talismán* (143)

Zubizarreta, Víctor de: *Kardín o ¿cuál de los  
tres?* (75), *Melania* (182), *Como a un chino*  
(207)