



## El maestro Guerrero y la creación zarzuelística de su tiempo

El centenario del nacimiento de Jacinto Guerrero sirve al autor para indagar en la creación zarzuelística de la primera mitad del siglo XX. En ese momento, tanto los cambios sociales como razones económicas van a conducir a la crisis de la zarzuela, que sufre la contaminación con otros géneros: revista, música ligera... La zarzuela no pudo hacer frente a la competencia de espectáculos como el cine o el deporte. Los autores, sin embargo, captan parte del fenómeno y desarrollan esfuerzos, no siempre afortunados, de acercarse a él. Marco examina además las razones sociológicas de esta crisis, apuntando la consideración peyorativa de los músicos compositores de zarzuela de principios del XX. Los diversos ataques al género dan lugar a la estandarización del repertorio, que se limita a la producción de una época determinada (1925-1940), no precisamente la mejor.

Marco analiza, por otra parte, las características de la producción musical de Guerrero: más de cien obras llenas de inspiración popular y regionalista, con escasas novedades formales y estructurales, aunque sí de temática (cinematografía y deporte, por ejemplo), a las que se unen las derivadas de la influencia del género de moda: la revista.

Finalizan el artículo alusiones a vertientes poco estudiadas de la personalidad de Guerrero, y fundamentalmente a su consideración como representante de la última generación de zarzuelistas.

Hallándonos en el centenario del nacimiento del compositor Jacinto Guerrero es lógico que esta ponencia gire en su torno. Pero, al mismo tiempo, lo hace en relación a su tiempo, un tiempo sin duda crítico para la historia de la zarzuela que podría girar también en torno a otros compositores que se sitúan igualmente en el último tramo de la creación zarzuelística, aunque quizá la fecha de su muerte lo convierta en más referencial. Guerrero no se toma aquí como pretexto pero sí como símbolo de toda una época crepuscular, aunque probablemente ella misma no era consciente de serlo.

Hablamos de su época y habría que definir cuál

*The centenary of the birth of Jacinto Guerrero serves as the basis of the author's inquiry into the composition of zarzuela during the first half of the twentieth century. During this period, both social changes and economic factors would lead to a crisis in the composition of zarzuela, which was being contaminated by other genres: revue, popular music... Zarzuela couldn't compete against the spectacle of cinema or sport. However, composers captured part of these phenomena and tried to draw closer to them in their works, with varying degrees of success. Marco also examines the sociological reasons behind this crisis, noting the pejorative way in which early twentieth-century zarzuela composers were considered. Various attacks on the genre gave way to the standardization of the repertory, which was limited to the works of a specific period (1925-40) and not necessarily to the best works.*

*Marco analyses the characteristics of Guerrero's output, consisting of more than one hundred works, replete with popular and regional inspiration and few formal and structural novelties, although they were thematically innovative (plots based on cinematography or sport for example), in addition to those which were derived from the influence of genre in fashion at the time: the revue.*

*The article concludes with allusions to little-studied aspects of Guerrero's personality, considering him as representative of the last generation of zarzuela composers.*

es no sólo en el marco cronológico sino en el de los acontecimientos externos e internos que marcaron el proceso del género. En todo caso, por lo que respecta a la cronología, creo que Guerrero resulta arquetípico ya que su creatividad abarca desde el año 1921, fecha de estreno<sup>1</sup> de *La alsaciana*, que no es su primera obra pero sí es su primer éxito importante, hasta el año 1951 en el que, de manera póstuma, se estrena *El canastillo de fresas*.<sup>2</sup> Treinta años, casi día

<sup>1</sup> Teatro Albéniz de Madrid. 16-XI-1951.

<sup>2</sup> Teatro Albéniz de Madrid. 16-XI-1921.

por día, que marcan la evolución y desaparición, o más bien transformación de significado de un género. Y justo cien años después<sup>3</sup> del renacer de la zarzuela como género que más fue una creación que una restauración estricta.

Porque la zarzuela es imposible decir que ha desaparecido, pero sí hay que constatar que se ha transformado ya que, desde un género creativo vivo, se ha convertido en otro cristalizado en un repertorio sin nuevas aportaciones. Y por muchas circunstancias, tanto musicales como externas, Guerrero acaba siendo una parte importante de ese repertorio.

Guerrero representa así la última generación de compositores que regularmente estrenan zarzuelas, una promoción que más podría considerarse como un tiempo en el que se engloban varias, pues no se puede negar que hay algunos nombres de generaciones anteriores que se integran en este fenómeno y otros ligeramente posteriores, pero que acaban por confluír en el tiempo histórico de la Dictadura de Primo de Rivera y el inicio de la II República, el tiempo real de la crisis de la zarzuela. Entre el primer grupo podría darse el caso de Francisco Alonso, ocho años mayor que Guerrero, pero cuyo primer éxito rotundo —aunque componía zarzuelas desde bastante antes— es posterior a *La alsaciana*. Y en el segundo grupo estarían gentes de la edad aproximada de Guerrero, como Pablo Sorozábal, o ligeramente mayores, como Federico Moreno Torroba cuyos primeros éxitos grandes, en ambos casos, son un poco posteriores a los de las obras de Guerrero. En todo caso, estos cuatro autores representarían el estallido final en la creación del género. Y, a mi juicio, tienen muchos más puntos en común de lo que se suele decir y, desde luego, de lo que ellos mismos suponían ya que la dura competencia en un momento de disolución del género no hizo que sus relaciones fueran siempre, ni en general, ejemplares.

El tiempo del que estamos hablando es el que sucede no sólo a la generación más poderosa del

cambio de siglo, con Chapí a la cabeza, sino a la intermedia siguiente en la que se sitúan compositores como Serrano o Vives y que, realmente, aunque conviven un trecho con la generación final, son de otra promoción. Un tiempo en el que la zarzuela pierde la época del teatro por horas y se queda definitivamente sin el género chico, aunque incorpore algunos elementos del mismo a zarzuelas de otro formato. Un tiempo en el que se intenta una restauración parcial de la gran zarzuela, aunque con menos velos y medios que la de la mejor época. Un tiempo en el que desesperadamente se intenta la supervivencia por la vía de la contaminación con otros géneros.

Si algunos compositores de la generación inmediata anterior se habían sentido atraídos en ocasiones por un híbrido de zarzuela y opereta, esta generación se verá abocada hacia la revista como salida natural popular de un género en crisis. Incluso es el tiempo en que florece más aún un tipo de zarzuela que siempre existió marginalmente, pero que ahora se erige en la fórmula salvadora: la exaltación de una zarzuela regional, rural casi siempre, que pretende multiplicar los casticismos locales y exprimirles su cuota de éxito. Funciona, desde luego, pero creo que contribuye más a acelerar el fin del género en una sociedad en cambio que a consolidarlo.

Hemos repetido ya varias veces, y supongo que en ello hay un acuerdo general como hecho constatable que sin duda es, que esta generación representa el fin de la zarzuela. Lo que quizá quede por aclarar es por qué un género que resurge con tanta fuerza como para constituirse en algo nuevo y diferente de la tradición que pretende resucitar, como es la zarzuela de mediados del XIX, pierde toda su fuerza creativa en el momento inmediatamente posterior a su esplendor máximo y cuenta, a la postre, con sólo un siglo de existencia. Causas, las hay, claro está, y muchas pertenecen a la fuerza, de la historia misma y de las circunstancias sociales, pero otras me parece que hay que ponerlas a la cuenta de la propia zarzuela y del proceder, a mi juicio, equivocado de sus propios autores. Hay, pues, factores externos y otros que son internos a la zarzuela misma.

Los externos creo que obedecen al mismo orden

---

<sup>3</sup> La primera constitución de una sociedad para la zarzuela con Barbieri y otros autores fue precisamente en 1851.

de cosas que facilitó el advenimiento de la zarzuela: una situación social que, al cambiar, produce un fenómeno o, por el contrario, lo destruye. No perdamos de vista cuáles son los orígenes de la zarzuela decimonónica. En un momento en que la estrecha realidad social de la música española no permite la creación de una ópera nacional, la zarzuela nace con fuerza como una alternativa popular al teatro aristocrático y extranjerizante que representaban tanto el público escogido, aunque paleta, como instituciones del tipo del Teatro Real o el Liceo. Peña y Goñi lo vio claramente: no hacía falta ya crear una ópera nacional española, ésta era la zarzuela.<sup>4</sup> Ni que decir tiene que, aunque esa opinión no carezca de base, no todos la compartieron y muchos compositores, incluso los que hacían zarzuela, siguieron luchando con reducido éxito por la ópera nacional.

La zarzuela se inserta naturalmente en la tradición teatral de las ciudades españolas —no sólo como se suele suponer en Madrid— y, aunque produce obras maestras no es un producto que primariamente pertenezca al ámbito cultural, entendiendo por tal la cultura creativa absoluta, sino a través del mundo del espectáculo que evidentemente puede ser cultural pero está enclavado más dentro del ámbito de la diversión y el mero entretenimiento. Para una buena mayoría de los espectadores que acudieron a la zarzuela durante el periodo de vigencia de la misma, el género era primordialmente un espectáculo de diversión. La carga cultural, y no digamos la histórica, que ahora tiene es un añadido moderno.

Y sucede que el espectáculo, que había permanecido inmutable con su natural pero pausada evolución a lo largo de los últimos siglos, se multiplica en nuevas y dispares ramas a partir de principio del nuestro. La zarzuela se ve tocada gravemente en su aspecto espectáculo como también le ocurrirá al teatro no musical, el llamado *de verso* aunque sea en prosa. Lo que pasa es que éste no perdió nunca un

sector minoritario culturalista que le hizo mantenerse por encima de una crisis de la que aún se sigue hablando.

No deja de ser curioso constatar que a la zarzuela no sólo no le hicieron mella los espectáculos ya existentes en la época en que renace sino que llega a establecer una buena simbiosis con ellos, al menos con aquellos que se suponen de honda raigambre española. Es el caso, por ejemplo, de la tauromaquia, cuyas relaciones con la zarzuela han sido referidas por algunos tratadistas, —extensamente por Gómez Labad—<sup>5</sup> y realmente existen incluso en los cultivadores de la crítica, pues como sabemos el ya mencionado Peña y Goñi simultaneaba la crítica musical con la taurina y no es el único caso aunque sí el más ilustre. De todas formas, pienso que es peligroso identificar espectáculos diversos y más aún hacerlo a través de sus presuntos valores comunes como ya tendremos ocasión de ver más adelante.

Pero si a la zarzuela no le afectaron los antiguos espectáculos entre los que se abrió sitio, le dieron un golpe mortal los nuevos espectáculos que proliferaron desde la entrada de nuestro siglo y se afianzaron después de la I Guerra Mundial, es decir, en el momento en que se inicia la época que comentamos. Y entre ellos hay dos que juegan un papel importante: la cinematografía y el deporte. No parece que explicar el papel que juega la cinematografía, el cine, en la competencia con la zarzuela sea difícil porque todos convienen en que afectó gravemente al teatro, y la zarzuela, al fin y al cabo, es una rama teatral tanto como musical. Por otro lado, hoy el cine, o por lo menos una parte de él, se ha integrado de lleno dentro de la creación artística o cuando menos cultural. Por eso resulta menos aparente el papel jugado por el deporte que, sin embargo, es a la larga mayor todavía puesto que el cine hoy día ya está también en un tipo de crisis mientras que el deporte se sigue expandiendo. Simplemente pensamos que el deporte no es considerado aún como parte de la cultura y el arte —aunque no me cabe la menor duda de que

<sup>4</sup> La edición más fácil de consultar es el resumen *España de la ópera a la zarzuela* publicado por Alianza Editorial.

<sup>5</sup> GÓMEZ LABAD, José María. *El Madrid de la zarzuela* (Editorial Tres)

acabará siendo integrado de esa manera como coartada para muchas cosas— sin pararnos a pensar que al cine, especialmente durante su gran auge, le pasaba lo mismo y que para muchísimos de sus seguidores con la zarzuela pasaba igual. Cine y deporte han sido los grandes espectáculos de masas de nuestro siglo y la zarzuela no ha podido competir con ellos en su calidad de espectáculo que además se ha empobrecido como tal, por motivos económicos, precisamente en la época en que hubiera tenido que competir.

No cabe tampoco duda de que los autores de zarzuela, compositores y libretistas, detectaron por lo menos una parte del fenómeno como lo prueban algunos esfuerzos, más bien tristes, de acercarse a él pues si la aparición del juego de pelota en Guridi<sup>6</sup> puede ser una derivación del tema regionalista, la presencia del deporte espectáculo por excelencia, el fútbol, en la obra de Sorozábal resulta simplemente patética.<sup>7</sup> Menos conocida, pero existente, por pertenecer a obras que no han perdurado, es la dedicación futbolística de Guerrero.<sup>8</sup>

Pero entre los cambios externos no sólo están los nuevos espectáculos sino también un cambio en la sociedad y en la vida musical. Y ello acaba produciendo transformaciones internas, en los propios compositores y la propia música. La lenta pero inexorable mayor democratización de la vida española acabó posibilitando que lo que las clases dirigentes no habían permitido a los compositores en el siglo XIX —simplemente acercarse a los modelos musicales europeos— sí fuera posible poco a poco en el XX. Bien es cierto que el sinfonismo y la música de cámara españolas arrancan de titánicos, y a menudo infructuosos, intentos decimonónicos, pero no lo es menos que el triunfo de una normalización musical es un hecho del siglo XX. Los compositores del siglo

anterior ni tenían la posibilidad ni sentían la necesidad de despreciar la zarzuela. Un Barbieri, un Bretón o un Chapí son lo mejor, en cuanto a talento y formación, de sus respectivos momentos y hacen zarzuela sin ningún desdoro, y zarzuela genial, mientras intentan el sinfonismo y la música de cámara. Los grandes sinfonistas del XX, en cambio, se alejan de la zarzuela y hasta la desprecian cargándole todos los males de la cultura musical del país. Ello tiene un doble efecto. El primero, que los mayores talentos compositivos se alejan de la zarzuela con el consiguiente empobrecimiento del género. El segundo, que los que quedan haciendo zarzuela, independientemente de su talento, acaban por ser mirados por sus colegas como unos simples ganapanes del oficio sonoro sin relación con el arte —ahora preferentemente con mayúsculas— musical. Y sin necesidad de profundizar en ello, creo que otro tanto pasa con los autores teatrales que van dejando, los mejores, de interesarse por el libreto de zarzuela hasta llegar a una situación como la actual, donde mucho más difícil que encontrar un músico que quiera intentar de nuevo la zarzuela sería hallar un libretista, no ya dispuesto a hacerlo, sino simplemente con el oficio suficiente para hilvanarlo.

Para agravar más las cosas, si los músicos empiezan a dividirse, y quizá inconscientemente también los públicos, entre los que hacen una música culta y los que son, o se creen, más populares por hacer zarzuela, el resultado será que los músicos de zarzuela empezarán a tomar un aspecto de músicos que hacen una creación ligera. Pero eso llega en un momento en que la llamada música ligera o de entretenimiento sufre un auge desconocido antes gracias a los medios de comunicación modernos, al propio tiempo que una codificación simplificada y muy repetida. Los zarzuelistas acaban así por quedar en una tierra de nadie que, pese a los esfuerzos por pasarse a la revista o al cuplet, acabará por no interesar a nadie. Unas y otras causas, unos y otros efectos, producen en los años cincuenta —seguramente antes— el desplome súbito e irreversible del género.

Habría que añadir que la zarzuela había sido un género muy dinámico capaz de adaptarse a todas las

<sup>6</sup> Incluso puede hablarse de que *El caserío* utiliza el tema de la pelota vasca casi como un tópico puesto de moda por la novela *Ramuntcho* de Pierre Loti que fue también objeto de una ópera, anterior a la pieza de Guridi, por parte de Gabriel Pierné.

<sup>7</sup> Su mayor expresión está en *Don Manolito*.

<sup>8</sup> En obras como la revista *Goal* (1933) o el entremés *Todo el mundo futbolista* (1925).

circunstancias, lo que provocó una gran variedad de evolución lo largo de su siglo de existencia creativa. Sin embargo, los asaltos internos y externos producen a partir de los años veinte una estereotipación de las fórmulas zarzuelísticas que acaban por cristalizar en un modelo casi único. No hay que perder de vista la influencia que en ello tienen también los libretistas dominantes que, bien por sí mismos, bien por sus imitadores, acaban por imponer un esquema prácticamente unitario. La figura de libretistas dominantes no es rara según las épocas. Ramos Carrión y Vital Aza en un momento, Perrín y Palacios en otro, Arniches y García Álvarez en el sainete fueron libretistas punteros y buscados. Pero lo eran en un ambiente en el que cualquier autor teatral de campanillas estaba dispuesto a hacer un libreto de zarzuela y la proliferación de estrenos hacía imposible un monopolio real. En cambio, en la etapa final de la zarzuela, e independientemente de sus méritos propios, Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw imponen a la zarzuela un esquema teatral prácticamente único. Cañamazo teatral que, quiérase o no, acabará por afectar a un tipo de música que va adquiriendo también perfiles muy parecidos desde un punto de vista de la estructura e independientemente del talento que cada autor exhiba.

Así pues, en un momento en que la zarzuela cambia de signo, de significación y de espacio donde manifestarse, se produce un colapso creativo que hace que el estreno de nuevas zarzuelas sea esporádico y problemático, y en todo caso no produzca ninguna capaz de incorporarse al repertorio.<sup>9</sup> Pero la zarzuela no muere como cultivo de un género ya cerrado. En unos casos por nostalgia, en otros por imperativo cultural, la zarzuela se sigue haciendo —muchas veces en condiciones precarias— hasta nuestros días. Ocurre entonces que la zarzuela debe establecer un repertorio y que ese repertorio se realiza empíricamente sobre la realidad conocida como algo inmediato y no por ningún estudio que afecte a los

valores artísticos o patrimoniales. Se crea un corpus de obras que se basa precisamente en la última etapa de la zarzuela que, como sabemos, no es precisamente la mejor. Tanto que se puede decir que, de lo que es el repertorio habitual actualmente del género, al menos de treinta a cuarenta títulos proceden de la margen estrecha de años, una quincena más o menos, que van de 1925 a 1940. Luego vienen otros títulos de la generación anterior también abundantes, menos de la de Chapí, algunos del sainete y género chico, pocos de la de Bretón y Giménez y prácticamente ninguna, salvo un Arrieta y un par de Barbieri, de la primera época. Nada en absoluto de Gaztambide, de Hernando y de tantos otros un día célebres.

Si el repertorio acaba por ser totalmente arbitrario y no demasiado representativo de la realidad creativa y artística de la zarzuela, no lo es menos la imagen que la zarzuela acaba dando de su ideología. Decía al hablar de las relaciones entre zarzuela y tauromaquia que esas identificaciones son peligrosas porque acaban perjudicando más que beneficiando. Por hacer de abogado del diablo y resumiéndola de una manera ciertamente grosera, la imagen que para algunos da la zarzuela considerada desde su repertorio estricto es la de un espectáculo casticista en un sentido peyorativo del término, henchido de patriotismo barato, religiosidad pedestre y un conservadurismo político, y sobre todo social, rayano en la aberración.

Ciertamente muchos no estamos dispuestos a creer que la zarzuela sea así, o sólo así, pero en ocasiones los propios defensores de la zarzuela son los que más daño le han hecho anclados en posiciones ultramontanas. A ello han contribuido eficazmente los espectáculos montados de manera vergonzante, pero con el éxito fácil de una coletilla o un número pegadizo, y las antologías plagadas de honestos e inexistentes labriegos de las más diversas regiones, de vírgenes milagrosas pero excluyentes y de chuletas madrileñas a los que sin duda afectaría la vieja ley de vagos y maleantes.

Evidentemente hay que acabar con esos tópicos, y la única manera es sustituir las antologías por es-

<sup>9</sup> El que ocasionalmente se hayan estrenado zarzuelas hasta nuestros días no invalida este hecho y no sólo porque sean pocas sino porque no han dejado huella.

pectáculos dignamente montados, sanear el repertorio con obras diferentes de las que hoy lo abruma y tener para la zarzuela la consideración de lo que realmente hoy es: una parte del patrimonio teatral y musical español tan creativo como cualquier otro procedente de países que simplemente han sabido cuidarlo mejor. Y así se acabaría también con el alejamiento que muchos grandes músicos españoles, y no digamos intelectuales de otras especialidades, siguen teniendo para con la zarzuela a la que se sigue considerando como una de las fuentes de todos los males del país.

El que en este congreso haya compositores como Ramón Barce o yo mismo que no sólo nos interesamos por la zarzuela sino que lo hemos hecho siempre, prueba que no todos los compositores tenemos ya un concepto peyorativo de la zarzuela. Pero aún hay compositores muy notables que continúan tronando contra ella y la siguen considerando un enemigo, como ocurre con muchos pronunciamientos, por ejemplo, de Cristóbal Halffter o Luis de Pablo. Desde luego, no es cosa de ponerse a evangelizar a nadie, pero el problema, creo yo, se suavizará mucho en sólo una generación, cuando las cosas sean otras, se hagan mejor y la zarzuela purgue los muchos males que su última etapa produjo, y no por culpa de sus cultivadores sino de las circunstancias y de los seguidores posteriores.

En este sentido, creo que hay que romper una lanza por la labor que la SGAE viene realizando a través del ICCMU, no sólo porque restaura la zarzuela sino porque ello se está haciendo con musicólogos y también con importantes compositores que creen en ella o que, al aceptar hacerlo, acaban por creer.

Pudiera parecer que en mi exposición me he alejado del sujeto principal, que es el maestro Jacinto Guerrero. No lo he hecho pues lo que antecede no es otra cosa que la circunstancia en que la música y la vida de este autor se producen. Y no es que Guerrero sea en absoluto culpable de la situación, más bien es uno de los que la sufre y probablemente su estimable obra hubiera podido tener mayor vuelo en circunstancias más favorables dentro del mismo mundo de la zarzuela. Sin ir más lejos, en la propia generación

anterior. Lo que no empece para que nos hallemos ante un músico de singular vena popular que acaba por tener un perfil absolutamente propio en el panorama en que se inserta. Lo que no es poco. -

La historia personal de Guerrero tiene mucho que ver con la de tantos buenos músicos españoles: extracción popular, conexiones paternas con la música, medio rural inicial, formación precoz y práctica... Como es sabido nace en Ajofrín el 16 de agosto de 1895. Su padre ejercía de sacristán y director de la banda local y con él empezó su formación musical práctica. De todas formas, Ajofrín está a una veintena de kilómetros de Toledo y las conexiones existen con una fluidez notable para las condiciones de la época. Y, al quedar huérfano, el ingreso en el Colegio de Infantes toledano le aseguraba una formación musical, una actividad de niño de coro, e incluso una posible carrera de seminario que él rechazaría de plano. Así las cosas, la necesidad de una formación mayor y, al mismo tiempo, la de ganarse la vida le impulsan a Madrid, también cercana a Toledo.

En Madrid estudia violín y armonía en el Conservatorio, mientras se gana la vida tocando en bodas y componiendo cuplets hasta que consigue ingresar como segundo violín en la orquesta del Teatro Apolo. Como puede verse, la carrera teatral de Guerrero se estaba planteando como algo inexorable. Ya en 1919 llega su primer estreno teatral en el Teatro Martín,<sup>10</sup> todavía en colaboración con un autor algo menos novel aunque hoy olvidado, Eduardo Fuentes, que era director de la orquesta del Teatro Apolo. Dos años después, y tras varias obras de éxito desigual, el estreno de *La alsaciana* en Barcelona va a lanzarle al estrellato zarzuelero.

Desde ese momento, la vida de Guerrero quedará ligada a los avatares del teatro lírico nacional. Poco después, obras como *La montería*<sup>11</sup> o *Los gavilanes*<sup>12</sup> aseguran su fama y sus ingresos.

<sup>10</sup> *El camino de Santiago*. Estreno en el Teatro Martín de Madrid el 19 de Febrero de 1919.

<sup>11</sup> Teatro Circo de Zaragoza. 24-XI-1922.

<sup>12</sup> Teatro de la Zarzuela de Madrid. 7-XII-1923.

La vida de Guerrero tiene muchos puntos en común con tantos compositores de zarzuela de su época y anteriores: éxitos que se entremezclan con fracasos, composiciones teatrales escritas a veces en tiempo récord y montadas en condiciones precarias, otras con mucho más sosiego y medios, ingresos rápidos que se suelen emplear en fundar compañías y en aventuras no siempre con buen resultado. El compositor de zarzuela Guerrero no sólo no es una excepción sino un arquetipo, se convierte necesariamente en un empresario. Guerrero lo fue, con empresas en España y en América, y con un sueño que fue su ruina pero también su gloria: la construcción del Teatro Coliseum.

Aunque no nos vamos a detener a historiar un episodio que está suficientemente tratado por muchos, sí hay que señalar que la aventura del Coliseum demuestra una lucidez por parte de Guerrero en cuanto al momento por el que atraviesa la música lírica en España ya antes de la guerra civil. El incendio del Teatro Novedades viene a abundar sobre una crisis que ya se evidenciaba con el cierre del Teatro Apolo, práctica catedral de la zarzuela, en 1929.<sup>13</sup> El propio Guerrero ya había iniciado el camino de la revista entreverada aún con la zarzuela, y la crisis se acelera de tal forma que el estreno del Teatro Coliseum en 1932 se hace ya como cine, aunque alterne como teatro. Si estos signos no eran evidentes es que todos estaban ciegos. Después de la guerra, los acontecimientos se precipitan, porque si Guerrero deja al morir prematuramente un inacabado zarzuelístico como es *El canastillo de fresas*, sus grandes éxitos de la época son revistas como *La blanca doble*<sup>14</sup> o *Cinco minutos nada menos*<sup>15</sup> entre otras no tan conocidas.

Guerrero fue un hombre de gran popularidad y muy cercano a un pueblo del que procedía, pero también un personaje que acaba por cobrar, tal vez por esa popularidad, tintes políticos. Llegó a ser con-

cejal del Ayuntamiento de Madrid y no deja de ser curioso que sus biógrafos pasen sobre ascuas sobre ese periodo que se inicia en 1946, así como por los años de guerra civil que se silencian por completo. Uno empieza a sospechar que pueden ser periodos interesantes de historiar y que faltan incluso en las biografías que se consideran completas y definitivas, de manera que hay ahí un buen tema para los futuros historiadores de este músico aparentemente bien conocido. Mucho más diáfano está su paso por la Sociedad General de Autores, de la que es presidente en 1949 sucediendo a Francisco Alonso. Un zarzuelista sucediendo a otro sin desmentir así que la Sociedad se creó precisamente por los autores de zarzuela para defenderse del monopolio de los editores. Guerrero fallece en Madrid el 15 de septiembre de 1951 a una edad muy prematura si se compara con otros zarzuelistas de su propia generación, la última del género. Pero realmente, por muchos años que le sobrevivan Moreno Torroba y Sorozábal, a la muerte de Guerrero la zarzuela como creación ya ha acabado y está cristalizando rápidamente el repertorio con las características que hemos apuntado anteriormente.

La obra de Guerrero se distingue por una vena melódica fácil y de impacto popular, una armonía tradicional clara y una orquestación aseada, todo ello al servicio de un infalible instinto teatral. Son características que pueden convenir a casi todos los zarzuelistas de su época pero que en él cobran un valor especial tal vez porque su evolución puede considerarse arquetípica. Su producción asciende a más de un centenar y cuarto de obras de teatro musical en treinta años de vida activa, con una media de unas cuatro obras por año, lo que es mucho pero no excepcional en el género. Naturalmente, muchas de esas obras están olvidadas e incluso es muy posible que merezcan estarlo, pero forman junto a las célebres un arco evolutivo bastante claro y coherente.

Con sus dos primeros éxitos, *La alsaciana* y *La montería*, Guerrero apuesta por lo que era la ilusión de los zarzuelistas en los primeros años veinte: el regreso de la gran zarzuela de carácter más internacional luego derivado hacia un anclaje en el teatro clásico del que resulta arquetípico el intento

<sup>13</sup> El cierre oficial fue el 30-VI-1929.

<sup>14</sup> Teatro de La Latina de Madrid. 5-V-1947.

<sup>15</sup> Teatro Martín de Madrid. 21-I-1944.

de Vives,<sup>16</sup> y en el caso de Guerrero tiene su máxima expresión en *El huésped del Sevillano*.<sup>17</sup> Pero creo que es *Los gavilanes* la obra que da en mayor medida la dimensión de sus logros y sus carencias por asumir ya una cierta zarzuela rural, algo más popular, sin renunciar a un formato relativamente amplio. Está claro que esto, como en tantos otros autores, acabará rindiendo tributo a la zarzuela regional que, como ocurre en muchas de las obras de aquéllos, no se refiere sólo a su propia región, aunque para ser justos hay que reconocer que el mayor éxito de Guerrero en ese terreno es una zarzuela plenamente manchega como es *La rosa del azafrán*.<sup>18</sup> Guerrero retomará el tema manchego en otras obras menos conocidas hoy como *La fama del tartanero*,<sup>19</sup> *El ama*,<sup>20</sup> *La tonta de Ocaña*<sup>21</sup> o *Loza lozana*,<sup>22</sup> pero, como tantos otros, se adentra por temas regionales que no le son propios aunque en su caso con obras hoy tan escasamente conocidas como *La canción del Ebro*<sup>23</sup> o *La canción de la huerta*.<sup>24</sup>

Como los tiempos en que Guerrero vive no están para grandes novedades, el esquema formal de sus zarzuelas, como ocurre con las de sus contemporáneos, no es distinto del de los tiempos anteriores. Las novedades que él y sus compañeros generacionales introducen se refieren a la incorporación en los libretos de algunos temas conectados con los cambios

sociales, especialmente oficios, fiestas y entretenimientos populares —el fútbol entre ellos— y desde el punto de vista musical una pugna entre los elementos populares folklóricos y los nuevos tipos musicales urbanos introducidos por la música ligera que inexorablemente derivarán hacia la revista.

La aportación de Guerrero se completará por la vía familiar y será más original y duradera que la de otros zarzuelistas. Para él, la familia inmediata tuvo una gran importancia y desde muy joven tuvo que hacerse cargo de su madre viuda y de sus hermanos menores. Singularmente, las relaciones con Inocencio fueron siempre las más estrechas y durante largos años las actividades empresariales fueron reposando sobre él. A la muerte de Jacinto, Inocencio lleva adelante sus empresas y sus obras y tiene la feliz idea, puesto que ambos fueron solteros y no tuvieron hijos, de trascender su patrimonio con una fundación. La creación de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero ha otorgado al compositor una dimensión diversa pues, además del cuidado de su obra y su memoria y las aportaciones actuales al género zarzuelístico, la fundación ha incidido notablemente sobre la música española en general, uniendo el nombre de Jacinto Guerrero a una mayor amplitud que etapa de cierre de la zarzuela como género creativo.

<sup>16</sup> *La Villana*, de Amadeo Vives, basada en *Peribáñez o el comendador de Ocaña* de Lope de Vega fue una especie de arquetipo del zarzuelón de prestigio basado en los clásicos. La propia *Doña Francisquita* del mismo Vives se basa en *La discreta enamorada*, también de Lope de Vega.

<sup>17</sup> Se basa en *La ilustre fregona* de Cervantes que aparece él mismo como personaje en un libreto que hoy nos parece casi involuntariamente surrealista. Teatro Apolo de Madrid. 3 de Diciembre de 1926.

<sup>18</sup> Teatro Calderón de Madrid. 14 -III-1930.

<sup>19</sup> Teatro Lope de Vega de Valladolid. 2-X-1931.

<sup>20</sup> Teatro Ideal de Madrid. 24-III-1933.

<sup>21</sup> Estreno no localizado.

<sup>22</sup> Teatro Coliseum de Madrid. 1-IX-1942.

<sup>23</sup> Teatro Coliseum de Madrid. 12-IV-1931.

<sup>24</sup> Teatro Apolo de Valencia. 16-IV-1949.