



María
Nagore Ferrer

La vida zarzuelística en Bilbao (1850-1936)

Bilbao fue en el siglo XIX y principios del XX la ciudad más próspera del ámbito vasco desde el punto de vista económico y cultural, y por lo tanto idónea para estudiar la recepción de la zarzuela en la década de 1850 y su evolución posterior en cuanto a géneros, repertorio y medios empleados (compañías, orquestas, teatros...). Dentro de esta evolución se aborda el tema de la composición y representación de zarzuelas por parte de autores y compañías autóctonas, y sobre todo el surgimiento de un género autóctono, que toma fuerza en el País Vasco en los años noventa del siglo XIX, denominado de diversas maneras según los momentos y las obras: teatro lírico vasco, ópera vasca, zarzuela vasca o de ambiente vasco o sainete lírico vasco.

Uno de los acontecimientos más destacados de la vida musical española en la segunda mitad del siglo XIX fue el auge de la zarzuela. En este trabajo trataremos de realizar un acercamiento a la vida zarzuelística vasca en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, en concreto a través de Bilbao, la ciudad más próspera del ámbito vasco desde el punto de vista económico y cultural, y por lo tanto idónea para estudiar la recepción de la zarzuela. No pretendemos, ni mucho menos, ofrecer una exposición detallada de este tema. Nos limitaremos a ofrecer una panorámica general reseñando algunos aspectos que consideramos significativos de la evolución teatral de la vida bilbaína: en concreto, la recepción del nuevo género “restaurado” en la capital vizcaína, su evolución general a lo largo del siglo XIX y la aparición de un género autóctono a finales de siglo y, sobre todo, a principios del XX, el denominado “teatro lírico vasco”.

Throughout the nineteenth century and the beginning of the twentieth, Bilbao was the most prosperous of the Basque cities from an economic and cultural point of view, making it ideal for studying the reception of zarzuela during the 1850s and its later evolution in regard to genres, repertoires and means employed (companies, orchestras, theatres...). This article examines the composition and performance of zarzuelas by native composers and companies, and above all, the emergence of an autochthonous genre which grew in popularity in the Basque Country during the 1890s and was known under various names according to the time and work: Basque lyric theatre, Basque opera, Basque zarzuela or zarzuela set in a Basque setting, or Basque lyric sainete.

1. Recepción de la zarzuela en Bilbao

Como en otras ciudades españolas, la gran afición de las clases altas de Bilbao al teatro, sobre todo a la ópera italiana, crea en el siglo XIX un clima marcadamente italianizante que impregna tanto la música religiosa como el repertorio de los salones. A mediados de siglo, el dominio de la ópera italiana era absoluto, con predominio de Verdi, cuya música había irrumpido con gran fuerza en el repertorio de las compañías. Los estrenos llegaban con relativa rapidez al teatro de Bilbao,¹ que era visitado cada año por las compañías italianas normalmente en época de

¹ En 1799 se había construido el primer teatro de la villa, sustituido por otro provisional a finales de 1817 tras un incendio. En este segundo teatro se estrenó con gran éxito, en 1820, la ópera de Arriaga *Los esclavos felices*. En 1828 se derribó el teatro, quedando Bilbao sin coliseo hasta 1834; durante este periodo se utilizaban para conciertos y representaciones el trinquete de Iturrubide y los salones del Café Suizo, en la Plaza Nueva.

verano, aprovechando el cierre de los teatros de Madrid y la presencia de forasteros en la estación estival.

Sin embargo, otro acontecimiento musical —el que nos ocupa— llegó también con relativa rapidez al escenario de Bilbao: la zarzuela restaurada, o zarzuela grande, que fue desplazando progresivamente a la ópera durante la segunda mitad del siglo XIX. Concretamente, de 1853 a 1855 las temporadas de zarzuela sustituyeron a las de ópera, actuando dos compañías cada año (en época de verano y de invierno) que estrenaron, pocos meses después que en Madrid, algunas de las primeras obras del género renovado: *Jugar con fuego*, *El Valle de Andorra*, *El Dominó Azul*, *Los diamantes de la corona*, *El Grumete*, *Marina*, etc. La novedad hizo que creciera de tal modo la afluencia de público que fue preciso ampliar la sala del teatro en 1853 y nuevamente en 1854, y el crítico del momento, Manuel María de Gortázar,² llegó a temer la desaparición de la ópera en provincias:

“Desde que han principiado las zarzuelas han ido disolviéndose las compañías de ópera de las provincias, entrando en las de aquéllas los sujetos que las componían. Hoy se puede decir que no existe ninguna compañía de ópera italiana que pudiera venir a Bilbao. Generalmente, recordaréis que no se sostenía bien esa clase de compañías en las provincias porque requieren mucho personal, grandes sueldos y muchos gastos. La zarzuela ha dado a la ópera el cachetazo final, y no veo el día que en Bilbao podamos ver representada una.”³

Aunque esto no llegó a ocurrir —desde 1856 comenzaron de nuevo las temporadas de ópera, alternando con las de zarzuela—⁴ no andaba

descaminado Gortázar, a la vista de la posterior evolución de ambos géneros.

En cuanto al juicio que merecieron estas obras, destacamos varios hechos. En 1853 Gortázar ponía de relieve la falta de calidad en la interpretación:

“La compañía que actualmente tenemos está muy lejos de hacer que podamos apreciar debidamente esta clase de composiciones. Como es cosa muy nueva, no se ha creado aún una escuela de cantantes y actores que especialmente se dediquen a ejecutarlas. De aquí resulta que las zarzuelas van mejorando de día en día, formando ya una verdadera especialidad, pudiéndose calificar algunas de ellas de óperas nacionales, mientras que los artistas que las desempeñan no son todavía más que actores que siempre han estado formando parte de compañías de declamación (...).”⁵

En 1855, sólo dos años más tarde, el juicio era más favorable:

“Lo que en el género de zarzuela ha mejorado es el desempeño por parte de los actores. En un principio sólo eran actores de comedia que se ponían a cantar la zarzuela. Hoy se ven algunas partes regulares entre los ejecutantes que tienen más cualidades, y dentro de poco no será extraño que formen compañías que, por su personal, pudiérase cantar hasta óperas [sic].”⁶

Encontramos aquí la tan traída y llevada polémica sobre el concepto y denominación del género zarzuelístico, además de la anhelada aspiración a la “ópera nacional”.

Otro aspecto que nos interesa destacar es el juicio que merecieron las obras en sí mismas, desde el punto de vista musical. Era también Gortázar quien afirmaba en 1853:

“Hay zarzuelas muy lindas con piezas de buen efecto y que merecen ser tenidas por verdaderas óperas cómicas. (...) Sin embargo, no tienen todavía aquella originalidad que debe tener toda aquella escuela que quiera formarse en especialidad. Un crítico severo encontraría bastantes reminiscencias de ópera italiana, señaladamente de Verdi.”⁷

² Gran aficionado a la música, fundador de la Sociedad Filarmónica de Bilbao en 1852, y padre de Juan Carlos de Gortázar, más conocido como crítico musical por su seudónimo Ignacio de Zubialde.

³ Carta de D. Manuel Gortázar. En GORTÁZAR, J. C. *Bilbao a mediados del siglo XIX según un epistolario de la época*. Bilbao: “El Cofre del bilbaino”, 1966.

⁴ En la temporada de ópera de 1856, “...como los bilbainos se veían privados hacia tiempo de su espectáculo favorito”, la concurrencia fue tan numerosa que la compañía, que había empezado abriendo un abono de doce funciones, abrió otro de catorce al concluir el primero. Véase GORTÁZAR, J. C. op. cit. p. 310.

⁵ GORTÁZAR, J. C. op. cit. pp. 259-260.

⁶ Ibid. p. 298.

⁷ Ibid. pp. 259-260.

Y en 1855 Gortázar continuaba insistiendo en la vinculación de la zarzuela a la ópera italiana:

"Las zarzuelas, desde que os di mis últimas noticias, no han mejorado nada. Al contrario, después de *Jugar con fuego*, *El valle de Andorra* y *El Dominó Azul*, no han sabido componer una regular. Todo es plagio: unos se agarran a Bellini y Donizetti, otros a Rossini, pero todos acuden un poco, o mucho, a Verdi, que es el estilo más fácil de imitar, pues no hay más que meter mucha bulla. (...) Desde la aparición de *Jugar con fuego* hasta nuestros días, apenas hemos adelantado un paso en la ópera española."⁸

Podríamos traer al caso otras muchas citas, sólo añadimos una más, referida a la zarzuela *Jugar con fuego*, de Barbieri, "que merece ser considerada como la obra modelo del género a que pertenece, de ese género híbrido, especie indefinida que, permítasenos la expresión, no es carne ni pescado, en fin, que llamamos zarzuela".⁹ Se elogia su carácter propio del género, que ha imitado otros modelos pero ha imitado lo bueno; se pone de relieve su buena instrumentación, la amenidad de los cantos, la sencillez del estilo, etc.

Para poder calibrar estas opiniones hay que tener en cuenta que en Bilbao existía en esos momentos una burguesía mercantil muy potente y con una gran afición a la música que, no sólo conocía las óperas italianas representadas en su ciudad, sino que visitaba con frecuencia otras capitales europeas como Londres y sobre todo París, acudiendo allí a las representaciones operísticas de moda. Además, por testimonios que nos han dejado algunas cartas de estos años, algunas de las zarzuelas estrenadas en Bilbao se habían conocido en Madrid en el momento de su estreno.

Se criticaba también durante estos años la falta de adecuación de la música a la letra, la poca calidad de los libretos, la escasez de cantantes de zarzuela, el plagio de libretos franceses y también la imitación, en algunos casos, de la ópera cómica francesa: *Los diamantes de la corona* es calificada por el crítico del

diario local *Irurac-Bat* como "pieza muy buena, sin embargo sin distar mucho ¡ay! de la original de Mr. Auber". El juicio que le merecía *El diablo en el poder* era muy positivo: "para nosotros, lo diremos sin rebozo, es esta obra una de las mejores que ha producido la pluma del Sr. Barbieri."¹⁰ Sin embargo, se señalaba al mismo tiempo que el coro de alguaciles del acto primero "no es original, y el Sr. Barbieri al componerle [sic] tuvo en la mente aquella lindísima canción francesa *Oui, c'est toi que j'aime cuyo corte, expresión, fraseado y hasta periodos enteros han sido incrustados*."¹¹ Y, como era habitual en esta época en cualquier ciudad de provincia, la orquesta del teatro presentaba graves deficiencias:

"La orquesta, tal cual se halla hoy en nuestro teatro, no está nada bien, y eso que cuenta con un refuerzo de tres o cuatro nuevos músicos: flaquea en su parte de caña, y lo que es peor, ésta no existe o existe a medias, desde el momento en que se presenta un paso dificultoso, un solo, una cadencia sencilla. (...) Toda obra lírica, para ser bien interpretada, necesita de buenos profesores, lo mismo una simple zarzuela como una ópera difícil; si pues hoy vemos que ésta se halla bastante floja, ¿no contratará el empresario músicos que refuercen la banda con que contamos para que se interpreten debidamente las obras que se preparan desde julio? Así lo creemos."¹²

2. Evolución de la zarzuela en el siglo XIX

Durante los años sesenta, el Ayuntamiento de Bilbao imponía a la empresa arrendataria del teatro la condición de organizar cada año una temporada de zarzuela y otra de ópera italiana de por lo menos treinta funciones, además de la dramática o de verso; esto explica la duración de las temporadas, en ocasiones de cuatro o cinco meses.¹³ La empresa intentaba que las compañías fueran buenas, aunque

¹⁰ *Irurac-Bat*, 24-V-1859.

¹¹ *Irurac-Bat*, 3-V-1859.

¹² *Irurac-Bat*, 24-V-1859.

¹³ La temporada de invierno, de ópera o zarzuela, solía durar desde primeros de octubre hasta el martes de Carnaval del año siguiente.

⁸ *Ibid.* p. 298.

⁹ *Irurac-Bat*, 31-V-1859.

era difícil que fuesen de primer orden —*primissimo cartello*, según la terminología de la época— ya que el teatro de Bilbao, como casi todos los de “provincias”, era de segundo orden: como ya hemos visto, la orquesta era deficiente y había que contratar profesores para reforzarla, las instalaciones eran defectuosas y el número de localidades menor que en los teatros de Madrid, resultando así caro contratar buenos artistas.

Además, la necesidad de variar el repertorio repercutía negativamente en las representaciones:

“Nosotros hemos notado en las representaciones muy graves defectos, pero muchas cosas buenas también; y los defectos no han provenidos de la ignorancia, sino de la falta de tiempo para poner en escena las diversas obras cuya ejecución hemos presenciado. Muchas veces no sabíamos qué admirar más, si la variedad de las piezas que se ponían en escena o el ardor con que trabajaban los artistas que en ellas tomaban parte. De estas dos circunstancias, muy malas para el buen éxito de las representaciones, dimanaban lastimosos efectos, que de seguro no hubiéramos notado si las funciones hubiesen sido menos repetidas, si los artistas hubieran descansado más; pero en teatros como el nuestro, caros de suyo y donde el concurso no pasa de cierto límite, los autores se ven obligados a recurrir a estos estrenos si han de asegurar su negocio, y pasan por encima de las circunstancias indispensables a la buena, exacta, severa interpretación de las obras que ponen en escena.”¹⁴

Este comentario se refiere a la temporada de zarzuela que comenzó en Bilbao el domingo de Pascua de 1859, 24 de abril, y terminó el 27 de junio. La compañía, dirigida por Napoleón Bonoris, representó 23 zarzuelas distintas, algunas de ellas estrenos. El precio de la entrada general era de 3 reales y en las funciones de estreno 4 reales, precios caros: diez años más tarde, en la temporada 1869-70, el precio era el mismo, y el público organizó manifestaciones e incluso llegó a contratar a la banda de música para que hiciera competencia a la compañía como forma de protesta por la carestía de los precios.¹⁵ La temporada de 1860 fue todavía más

larga: comenzó a principios de mayo y continuaba a principios de septiembre. A estas temporadas hay que añadir las de ópera, de dimensiones similares.

Esta tónica continuará en los años setenta y ochenta: la compañía lírico-dramática española dirigida por Rosendo Dalmau debuta el 16 de octubre de 1883 y finaliza el 26 de febrero, martes de Carnaval. Al finalizar la temporada, la propia compañía hace el recuento: 55 obras y 178 representaciones.

A finales de los años sesenta irrumpe el género bufo junto a las zarzuelas grandes anteriores. Este tipo de obras provocan una mayor afluencia de público al teatro, a pesar de la crisis o, más aún, a causa de la crisis política y social: “cada día es mayor la concurrencia al teatro”, se dice en 1869. Tienen especial éxito *Los infiernos de Madrid*,¹⁶ de Larra y Rogel, estrenada en 1869, y por supuesto *Los sobrinos del Capitán Grant*,¹⁷ estrenada en 1881, para la cual se construyen decorados y vestuario,¹⁸ y que se convierte en una zarzuela obligada en época de Navidad hasta bien entrado el siglo XX. En esta temporada, que comienza el 6 de octubre de 1881 y termina el 21 de febrero de 1882, martes de Carnaval, se abren tres abonos seguidos de 20 funciones. Como dato interesante, hay que destacar la actuación del “célebre pianista Isaac Albéniz”¹⁹ en los entreactos de las funciones del 12 y 26 de enero: un aliciente añadido para el público.

La demolición del teatro en 1886 no frenó las representaciones de ópera y zarzuela, que continuaron en dos teatros provisionales, el Gayarre y el Teatro-Circo de la Gran Vía. La inauguración en 1890 del Nuevo Teatro —que pronto cambiaría su nombre por el de Teatro Arriaga— en el mismo lugar que el anterior, permitió ofrecer representaciones operísticas en mejores condiciones. Sin embargo,

¹⁴ *Irurac-Bat*, 28-VI-1859.

¹⁵ Hay que tener en cuenta también las difíciles circunstancias por las que atravesaba el país en ese momento: revolución de 1868, sexenio revolucionario.

¹⁶ Zarzuela fantástica en tres cuadros y once viñetas, de Larra y Rogel, estrenada en el Teatro de los Bufos Madrileños el 19 de diciembre de 1867.

¹⁷ Zarzuela de Ramos Carrión y Fernández Caballero, estrenada en el Teatro Príncipe Alfonso el 25 de agosto de 1877.

¹⁸ *La Unión Vasco-Navarra*, 29-IX-1881.

¹⁹ *La Unión Vasco-Navarra*, 12-I-1882.

durante los años ochenta y noventa la ópera entró en una fase de declive, a la vez que crecía el gusto por la música instrumental.²⁰ Las temporadas eran más cortas, y a pesar de que los arrendatarios del Nuevo Teatro tenían obligación de ofrecer todos los años veinte representaciones de ópera *de primmo cartello* veían disminuir el público y aumentar los gastos, y hubo años en los que sólo pudieron ofrecerse representaciones aisladas, como en 1895.

En estas circunstancias, las temporadas de zarzuela atraían a mayor cantidad de público de todos los niveles sociales, y se sucedían con más continuidad que las de ópera, aunque las compañías eran generalmente mediocres. Era habitual que cada año visitaran Bilbao dos o tres compañías distintas —las de género chico alternaban con las de zarzuela grande—, que actuaban en los nuevos teatros. En estos momentos el género chico, debido a su popularidad y consiguiente rentabilidad, desplaza casi definitivamente a la ópera, a pesar de las quejas de los aficionados: "*Hora es ya de que la junta de administración del teatro de esta villa haya pensado en poner término a la serie de 'género chico' que hemos soportado uno y otro en invierno con el aditamento de la continuación del mismo género en las temporadas en que de la zarzuela 'grande' era costumbre cambiar a la ópera, de altos o medianos vuelos.*"²¹

Estos mismos aficionados intentan incluso organizar por cuenta propia, a través de suscripciones, algunas temporadas de ópera que no consiguen revitalizar el género. En una crónica aparecida en un diario local en 1909 continuaban las quejas:

"Siempre que actúa una compañía de ópera en Bilbao, hay que hacer las mismas consideraciones sobre la falta de afición a la música. Sabiendo las empresas de los teatros que la temporada de ópera es una ruina, hace años desistieron de formar compañías de este género, y si hemos oído óperas estos últimos años, ha sido por el desprendimiento de unos cuantos aficionados que, aun sabiendo que iban a perder

dinero, no dudaron en constituirse en empresa; y ya sabemos todos cómo ha terminado el negocio, un desastre verdadero. Actuando en uno u otro coliseo compañías como las de María Guerrero, Rosario Pina, Larra y Balaguer y la Vitaliani, hemos visto el teatro desierto; pues, exceptuando los cuatro días de corridas, en que asisten por tradición y exhibición, las demás noches trabajaban los artistas en la soledad más espantosa, tanto, que este verano, Thuiller no terminó el abono, y se marchó aburrido.

Se abren los dos teatros con género chico, y con motivo de la campaña sicalíptica, que hace uno de ellos, se protesta con razón, y resulta que la empresa tiene unos llenos rebosantes y hace un bonito negocio.

Después de siete meses de género chico, unos cuantos aficionados, a sabiendas de que van a perder unos miles de pesetas, se asocian al señor Vivancos, y forman compañía de ópera.

Paso por alto los contratiempos que ha tenido la empresa hasta debutar, y nos encontramos con que la compañía ha tenido un éxito grande y merecido. Todas son alabanzas, y elogios justos (...).

Se da la segunda representación de *Aida*, ópera tan celebrada, y causa verdadera pena ver la entrada que hubo anoche en los Campos (...).²²

En 1892, tras unos años difíciles, de escaso público, se comienza a poner en práctica el teatro por horas. Este sistema lo inauguró en el Teatro-Circo de la Gran Vía la compañía de zarzuela dirigida por Emilio Carreras, que debutó el 15 de octubre de 1892. El teatro había sido restaurado y el pintor escenógrafo Arturo D'Almonte había elaborado una buena colección de decorados escénicos. El repertorio de funciones fue muy abundante, ya que se optó por el sistema de representar tres obras seguidas, una cada hora, desde las siete y media de la tarde hasta las nueve y media de la noche (función por secciones). Los precios por función eran de 1 peseta la butaca, 30 céntimos el paraíso. Así, la duración de las temporadas disminuyó, pero aumentó su número. En 1895, por ejemplo, actuaron cuatro compañías distintas; una de ellas estrenó *La Dolores* de Bretón, poco después que en Madrid, dirigida por el mismo compositor.

La popularización del género chico se extendió

²⁰ Especial importancia tuvo la creación de la Sociedad Filarmónica de Bilbao en 1896.

²¹ *El Nervión*, 12-III-1898.

²² *El Nervión*, 15-IV-1909.

también a los cafés-concierto que surgieron por doquier en los últimos años del siglo, y que instalaban teatrillos en sus locales: el de La Amistad fue inaugurado el 6 de agosto de 1896 por una compañía de zarzuela. También ofrecían representaciones zarzuelísticas el teatro del Café Colmado, el Eden Concert y el café El Diván.

La llegada del cine, especialmente del sonoro (1925) contribuyó a que muchos espectáculos musicales decayeran. Gran parte de los teatros se convirtieron en "cinematógrafos" y muchos músicos vieron peligrar su medio de subsistencia. Incluso el Teatro Arriaga, que mantenía una latente afición operística en breves y esporádicas temporadas, ofrecía sesiones de cine durante los meses de junio y julio. Ésta es la razón de que el 25 de julio de 1925 se constituyera en Bilbao la Asociación de Autores Lírico Dramáticos del Norte de España, "*cuyos fines son los de favorecer y facilitar la puesta en escena de las producciones líricas y dramáticas de sus asociados, como también velar y defender los intereses de los mismos.*"²³ A pesar de todo se siguieron ofreciendo espectáculos musicales, y a las temporadas de zarzuela, impulsadas por el auge del género chico, se añadieron las representaciones de opereta y el ballet.

3. El teatro lírico vasco

Hemos visto hasta aquí únicamente lo referente a la zarzuela como género representado por compañías foráneas. Se hace ahora necesario tratar de la composición y representación del género por parte de autores y compañías autóctonas.

El auge de la zarzuela en la segunda mitad del siglo XIX propició el acercamiento al género por parte de autores locales, que compusieron una serie de obras hoy desconocidas. Podríamos citar la zarzuela en un acto *María*, de José María de Ugarte y el compositor bilbaino Avelino de Aguirre (1860); *Xeniska*, zarzuela en tres actos con música de Oscar

Camps y Soler (residente en Bilbao, 1869); *El empresario*, letra de Valentín Repáraz y música de Pedro Martínez (1893); *Avisos útiles*, letra de Florentino Llorente (redactor del *Diario de Bilbao*) y música de Cipriano Rosaenz (1896); *La escrupulosa*, "obrita cómico-lírica en un acto", letra de José Sainz Celma (de la redacción del diario *El Nervión*) y música de Federico Corto (1899); *La Noche*, letra de Tomás Camacho (director de *El Nervión*) y música de Julián Martínez Villar (1900); etc.

Mayor interés tiene, desde nuestro punto de vista, el surgimiento de un género autóctono, que toma fuerza en el País Vasco en los años noventa del siglo XIX, denominado de diversas maneras según los momentos y las obras: teatro lírico vasco, ópera vasca, zarzuela vasca o zarzuela de ambiente vasco, sainete lírico vasco, etc.

No vamos a entrar aquí en cuestiones polémicas, que requerirían un estudio detallado de estas obras y nos llevarían a una confusión similar a la que existe en torno al género zarzuelístico y la ópera nacional española: ¿dónde hay que fijar los límites para definir si una obra es ópera, zarzuela, ópera cómica, drama lírico con partes habladas, etc.? ¿Qué relación existe entre el teatro lírico vasco y la zarzuela española? Los necesarios límites de este trabajo hacen difícil contestar a estas preguntas, por lo que nos limitaremos a ofrecer algunos datos.

Los trabajos encaminados a la creación de un teatro lírico vasco comienzan a finales del siglo XIX en varios lugares, y coinciden con el surgimiento del nacionalismo vasco en el ámbito cultural y político, potenciado sobre todo por la abolición de los fueros vascos en 1876. En Vizcaya el pionero fue Resurrección María de Azkue: en 1895 se estrenó en Bilbao, en el Patronato de obreros de Iturrubide, su obra *Vizcaytik Bizkaira* (Vizcaya antigua y moderna), denominada "zarzuela euskara en tres actos". Se trata de una obra de carácter claramente nacionalista (o "fuerista", según la terminología de la época). El argumento trata del servicio militar impuesto a los vascos desde la abolición de los fueros, y de la pérdida de cariño hacia sus hogares que sienten los jóvenes licenciados que vuelven del servicio. Se

²³ *El Nervión*, 25-VII-1925.

refiere también a los maestros de escuela de estas aldeas, que castigan a sus alumnos por hablar vascuense. Desde el punto de vista musical, abundan los cantos populares vascos que alternan con los diálogos: "*La nota vascongada y el amor hacia las patriarcales costumbres de este noble solar resaltan en todos los números de la zarzuela. Al finalizar ésta, todos los concurrentes cantaron, acompañados de la orquesta, el Guernicaco-arbola.*"²⁴ La "sinfonía" era de Aureliano Valle, director entonces de la Sociedad Coral de Bilbao, y también la dirección musical y la representación corrió a su cargo, tomando parte aficionados pertenecientes en su mayoría a la Sociedad Coral.

Los siguientes estrenos tuvieron lugar en el centro *Euskaldun Biltokia* (centro recreativo de teatro vasco e ideología fuerista, dependiente de la Sociedad Euskalerría y dirigido por Azkue), donde también un grupo de aficionados puso en escena a finales de 1896 la zarzuela *Eguzkia Nora*, el 2 de marzo de 1897 *Sasi escola*, zarzuelita en un acto, y el 21 de febrero de 1898 la zarzuela en dos actos *Pasa de chimbos*, todas de Azkue. Los argumentos y la música presentan un carácter similar a la obra anterior.

Aureliano Valle contribuyó a aumentar este género con la zarzuela en tres actos de carácter vasco *Bide Onera (Al buen camino)*, con libreto de Alfredo de Echave, que se estrenó el 1 de abril de 1907 con carácter público en el Teatro Arriaga, en una representación organizada por el Centro Vasco. Para entonces se había estrenado ya en San Sebastián y Bilbao (en 1899) una obra de mayores pretensiones, la denominada "ópera bascongada" *Chanton Piperrri*,²⁵ de Toribio Alzaga y el compositor lequeitiano Buenaventura Zapiain, con la colaboración del Orfeón Euskaria, orfeón de claro carácter nacionalista. Este estreno sería el preludio de una

serie de encargos y estrenos de óperas vascas entre 1909 y 1911, la mayor parte de ellas montadas y representadas por la Sociedad Coral de Bilbao.²⁶

Al mismo tiempo, el orfeón y el cuadro dramático de la Juventud Vasca de Bilbao, que habían comenzado a organizar veladas teatrales a partir de 1907, estrenan algunas otras obras líricas de carácter menor: en 1910 la opereta vasca *Itxasondo*, de Miguel Cortés y Santos de Inchausti;²⁷ en 1911 la obra en dos actos *Jauntxuba* (El cacique), letra de José Intxaurbe y Pedro Leizaola y música de Alejandro Valdés. Además, el 17 de marzo de 1913, la Juventud Vasca de Baracaldo puso en escena en el teatro Campos Eliseos *La buena semilla*, letra de P. de Landaburu y música de Urteaga y Alberdi.

A la vista de estos datos, hay que destacar la gran importancia de las sociedades corales y orfeones en el desarrollo y difusión del teatro lírico vasco, tema que merecería un amplio estudio, ya que su papel fue primordial en la primera década del siglo XX. No pensemos, sin embargo, que la orientación teatral fue privativa de los orfeones citados. Detectamos una orientación similar en casi todos los coros de la misma época, quizá como un medio de popularización en un momento difícil para los espectáculos puramente musicales. La orientación teatral del Chorus Cantorum²⁸ era comentada con horror por Zubialde en el número de la *Revista Musical* correspondiente a abril de 1911: "*No hace*

²⁴ *El Nervión*, 3-II-1895.

²⁵ *Chanton Piperrri*, de Toribio Alzaga y Buenaventura Zapiain es denominada "ópera bascongada". Todos los números son cantados, y el argumento es histórico, tomando pie de las antiguas luchas vascas entre oñacinos y gamboinos en el siglo XV. Se inspira en cantos populares. La obra completa se estrena el 6 de enero de 1899 en San Sebastián, y en Bilbao el 27 de mayo del mismo año.

²⁶ El 20 de mayo el Orfeón Euskaria estrenó en el teatro Arriaga *Anboto*, de Zapiain (que se había dado a conocer en San Sebastián en 1906), y el 29 del mismo mes la Sociedad Coral ponía en escena *Maitena*, pastoral lírica de Charles Colin. El éxito que obtuvo esta obra animó a los organizadores de la Coral a organizar una campaña de teatro lírico en 1910 en la que se representaron varias obras nuevas: *Mendi-Mendiyan* de Usandizaga (21 de mayo), *Lide ta Ixidur* de Inchausti (24 de mayo), *Mirentxu* de Guridi (31 de mayo) y poco después *Itxasondo* de Inchausti (30 de octubre). Las representaciones tuvieron lugar en el teatro de los Campos Eliseos. En 1911, en el marco de otra temporada de ópera vasca en el Arriaga, se estrenó el primer acto de *Ortzuri*, de Azkue, con el nombre de *Itsasora*.

²⁷ Se estrenó en el Teatro Arriaga el 30 de octubre de 1910, y el segundo acto se dio a conocer el 1 de febrero del año siguiente.

²⁸ Esta Sociedad se había presentado por primera vez en una velada celebrada el 9 de febrero de 1908 por la Juventud Carlista, interpretando la zarzuela en un acto *Banda de trompetas (El Nervión, 4-II-1908)*.

mucho se formó una nueva entidad, cuyo nombre no podía ser más significativo: Chorus Cantorum. Los aficionados nos relajábamos de gusto esperando oír todo el repertorio palestriniano; pero cuando tras muchos meses de graves deliberaciones y prolijos estudios los del Chorus nos anunciaron el fruto de su esfuerzo, vimos que era... ¡MARINA!²⁹ Efectivamente, el 19 de febrero de 1911 la Sociedad Chorus Cantorum, formada por más de cien voces masculinas, femeninas e infantiles, representó *Marina* en el Teatro de los Campos Elíseos.

Por otra parte, y volviendo al tema del teatro lírico vasco, parece claro que las obras anteriores, denominadas "zarzuelas", estaban dirigidas a fomentar e impulsar la creación de la llamada "ópera vasca", y no es casualidad que coincidieran con el auge del sentimiento regionalista tras la abolición de los fueros vascos, el resurgir del folklore y el nacimiento del nacionalismo vasco. El esfuerzo por crear una "ópera nacional" está vinculado al problema de la identidad nacional, y el sentido de identidad nacional vasca se estaba gestando desde los últimos años del siglo XIX. Es muy significativo el comentario de Gortázar (Ignacio de Zubialde) tras el estreno en 1910 de las óperas *Mirentxu*, de Guridi, y *Mendi-Mendiyan*, de Usandizaga:

"El paso dado en esta temporada es decisivo. Ya tenemos teatro lírico vasco, cuyo porvenir está seguro, pues se halla en manos de compositores jóvenes en su mayoría y expertos, de quienes es dable esperar todo y que proporcionarán a la Sociedad Coral de Bilbao nuevas ocasiones de cubrirse de gloria. Sólo hace falta perseverar y afianzarse en esta vía de progreso, dejando a un lado todo lo que no sea poner los ojos en un ideal alto y único; el de la conquista definitiva de su personalidad para el arte de nuestra región y el de su ingreso después en las grandes corrientes del arte universal."³⁰

Esto es una auténtica manifestación nacionalista.

²⁹ *Revista Musical*, año III, n° 4. Bilbao, abril de 1911, pp. 87-88.

³⁰ *Revista Musical*, año II. Bilbao, junio 1910, pp. 140-142.

Presentan un gran interés también las reflexiones publicadas en la Memoria anual de la Sociedad Coral de Bilbao sobre el carácter de las obras interpretadas hasta ese momento, ya que nos hacen pensar inmediatamente en la larga polémica sobre la ópera española que tuvo lugar en el ámbito nacional durante el siglo XIX y parte del XX, en este caso aplicada a la ópera vasca:

"Lo hecho hasta ahora por vosotros en esta obra, con ser tanto y tan bueno, considerado debe ser, sin embargo, como un favorable comienzo de algo mucho más importante todavía, que queda por realizar. *Maitena*, *Lide ta Ixidór*, *Mendi-Mendiyan*, *Mirentxu* y *Ortzuri* constituyen, por el valor artístico de las mismas, los más preciosos modelos de lo que en el género lírico teatral vasco corresponde a la llamada ópera cómica (...). Pero para que el triunfo definitivo de nuestro teatro lírico tenga lugar y sea un hecho el término de vuestros propósitos, tal como los enunciasteis al inaugurar estas representaciones líricas, preciso es que busquéis el más digno y grandioso coronamiento de vuestra nunca bien ponderada obra, en la creación del drama y la comedia musicales, propiamente dichas. Material propicio ofrece para ello la riqueza incomparable de nuestras leyendas populares."³¹

Efectivamente, la solución para poder representar estas obras en Bilbao había sido recurrir al bilingüismo, adoptando transitoriamente la forma de "ópera cómica francesa", con la parte cantada en euskera y cortas escenas habladas en castellano, muchas de ellas acompañadas por comentarios sinfónicos. Esta forma sería abandonada más tarde. Sin embargo, encontramos aquí la tan repetida idea de considerar esta estructura formal como de menor categoría, anhelando el "gran drama". Éste llegaría en 1920 con *Amaya*, la ópera cumbre de Guridi,³² pero

³¹ Memoria de la Sociedad Coral de Bilbao correspondiente al ejercicio de 1910-11, p. 14.

³² *Amaya*, de Alfredo de Echave y Jesús Guridi, considerada como una de las principales óperas españolas del siglo XX, se puso en escena el 22 de mayo de 1920 en el Coliseo Albia de Bilbao. En el estreno intervinieron la Orquesta Sinfónica de Barcelona dirigida por Lamote de Grignon, la Sociedad Coral de Bilbao y los solistas Ofelia Nieto, Aga Lahowska, Isidoro Fagoaga, Celestino Aguirresarobe y Gabriel Olaizola. El debut y cinco representaciones más constituyeron un éxito. Esta ópera sería estrenada en Madrid en 1923.

llegó tardíamente: Guridi abandonó un género que no le permitía vivir, pasando a cultivar la zarzuela, y el afán por crear la gran ópera vasca se diluyó. La razón principal parece ser económica, como señalaba el mismo Guridi:³³ tras diez años de trabajo, *Amaya* le había proporcionado muy pocos ingresos, mientras que *El Caserío* le permitía educar a sus hijos convenientemente.

A esto podemos añadir que el momento de la ópera había pasado. No deja de ser significativo el proceso evolutivo del teatro lírico vasco: las óperas de principios de siglo estaban enraizadas en un nacionalismo de cuño romántico, que empleaba las melodías tradicionales en su forma primitiva, pero con un gran encanto y sencillez; cuando llega la verdadera "ópera vasca", liberada ya de la cita literal, que había sido sustituida por la esencia del espíritu popular vasco, esta ópera estaba impregnada de germanismo.

A partir de este momento, el esfuerzo por promover la ópera vasca decae. En la década de los años treinta la Sociedad Coral recuperó la orientación teatral creando una agrupación lírica, pero estos esfuerzos ya no se dirigían a la ópera, sino a la zarzuela, y aunque hubo algunos intentos por revitalizar el teatro lírico vasco, éstos no dieron resultado. A finales de 1930 un grupo de orfeonistas representó la zarzuela *Música Clásica*. En la campaña teatral organizada en 1932 puso en escena la pastoral lírica *Maitena*, pero junto a otras obras de carácter menor: los sainetes líricos en dos actos de ambiente vasco *Naste Borraste* y *Kaitarrak*, de José Luis Sertucha, con poesías euskéricas de Lauaxeta, música de Juan de Orúe y decorado de Eloy Garay. Poco después ponía en escena las zarzuelas *El Grumete* y *Molinos de Viento*. El hecho de unir en sus programas zarzuelas con obras de ambiente vasco dice mucho del cambio de orientación. En cuanto a las obras estrenadas, *Naste Borraste* difería bastante de las obras de teatro lírico anteriores; se trataba de un "sainete

lírico" de ambiente bilbaino sin demasiadas pretensiones: "*Más que sainete es una estampa bilbaina. Es bilbaino todo lo que allí sucede, pues no obstante desarrollarse el asunto en una pequeña e ignorada aldea, dulcemente recogida y recostada sobre nuestras montañas, le da aquel carácter el grupo de simpáticos excursionistas que tanto entran y salen y se revuelven en escena (...).*"³⁴

Cuando en mayo de 1933 la Coral convocó un concurso de libretos vascos (que quedó desierto), pretendía crear "zarzuelas", como consta en el anuncio que publicó: "*La Sociedad Coral de Bilbao abre un concurso de libros teatrales musicables (zarzuelas) en dos o tres actos, suficientes para llenar un programa completo, de tema y ambiente vascos, con arreglo a las bases que se hallan en la Secretaría de la Sociedad y que se facilitarán a quien las solicite, marcando un plazo de admisión comprendido entre los días 1 a 31 de julio del presente año. Bilbao, 12 de mayo de 1933.*"³⁵

Ante la imposibilidad de estrenar una obra nueva, en febrero de 1934 la Coral organizó una nueva temporada de arte lírico vasco en el Arriaga, en la que puso en escena *El Caserío* (5 representaciones) y *Mirentxu* (7 representaciones), ambas obras dirigidas por Guridi. Un detalle significativo de la evolución que había sufrido el teatro lírico en pocos años: la versión que se ofreció de *Mirentxu* fue la refundición realizada por Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw, arreglada por Guridi. A la luz de esta nueva versión, se decía:

"¿Cuál era la impresión general, el ambiente en que dejaba al espectador la primera versión de *Mirentxu*? El libro, cierto decaimiento de acción, y la música —no analizando el detalle y elementos sonoros, sino el conjunto—, un parecido tono de languidez. Además, la música estaba representada con un atuendo poco teatral en el coro. Existió en la época del estreno una preocupación hiperbólica por lo "orfeónico", que contribuyó grandemente a la falta de teatralidad de la obra (...)." ³⁶

³³ AROZAMENA, Jesús María. *Jesús Guridi. Inventario de su vida y de su música*. Madrid: Ed. Nacional, 1967.

³⁴ *El Nervión*, 2-XII-1930.

³⁵ *El Nervión*, 15-V-1933.

³⁶ AROZAMENA, Jesús María. *Jesús Guridi...*; pp. 27-28.

Esta última afirmación es clave. Efectivamente, el mismo Guridi había tenido que arreglar la obra, y encomendar la "modernización" del libreto a Romero y Fernández Shaw. ¿Lo hizo para salvar las deficiencias reales de la obra, o para adaptarse a la evolución del gusto teatral, más proclive a la zarzuela? Probablemente influyeron ambas cosas.

La Agrupación Lírica de la Sociedad Coral de Bilbao continuó sus representaciones zarzuelísticas: en 1935 puso en escena *Bohemios*.³⁷ La guerra civil imposibilitó la reanudación del teatro lírico vasco; la ópera *Amatxi*, de Colin y Decrept, que había sido programada entre los festejos de las bodas de oro de la Coral, no pudo ser estrenada a causa del estallido de la guerra.

En 1938 encontramos a la Agrupación Lírica de la Sociedad Coral de Bilbao adherida al Teatro Nacional de la Falange, ofreciendo en una gira por diversas ciudades españolas representaciones de diversas zarzuelas: *Marina*, *Luisa Fernanda*, *Doña Francisquita*

y *Bohemios*. La prensa de Burgos destacaba:

"Es un acierto concertar las masas corales en espectáculo completo; además de suponer una técnica superior en los directores y coralistas, gana enormemente el conjunto estético de las obras al plasmar en ellas toda la gama de las bellas artes: sonido, poesía, color, escena mínima, etc. Y así, el desarrollo del arte, no en faceta local, sino en su más amplia manifestación, nos conduce y culmina en la obra de belleza por excelencia, es decir, resurge el arte en toda su grandeza, como se propuso el genial Wagner (...). A esto tienden los nuevos modos. (...) De ello nos han dado ejemplo en España las corales de San Sebastián, La Coruña y ahora la de Bilbao, desdoblada con visión moderna y genial en su espectáculo de primera magnitud. (...) Consiguen estas masas corales el efecto grandioso de los coros en escena que es triste, en las compañías de zarzuela, oír esos coros constituidos por seis u ocho famélicas voces de comparsas (...)." ³⁸

La cita es suficientemente explícita. La zarzuela está en decadencia, y deberán transcurrir unos cuantos años para que cambie la situación.

³⁷ Representada el 25 de febrero en el Arriaga en la función teatral extraordinaria organizada en beneficio de la lucha antituberculosa de Vizcaya; y el 27 de abril en el teatro de los Campos Elíseos en beneficio de la Semana Hospitalaria. Actuaron como solistas M^a Luz Berástegui en el papel de *Cosette* y Paco Larracochea en el de *Roberto*.

³⁸ *Diario de Burgos*, 12-VI-1938.