

Del «cingarismo» al *swing*: Contexto, dramaturgia y semiótica del jazz en el teatro musical de Pablo Sorozábal (1897-1988)

Mario Lerena

Conservatorio Profesional J. C. Arriaga
Bilbao

mлерena@conservatoriobilbao.com

Resumo

Pablo Sorozábal (1897-1988) foi um dos compositores mais bem-sucedidos e mais inovadores da tradição espanhola de zarzuela e opereta. No contexto do seu rico e diversificado catálogo de obras teatrais, podemos nomeadamente encontrar inúmeras referências a traços musicais característicos do jazz do início do século XX. Na verdade, Sorozábal esteve em contacto directo com as novas tendências musicais americanas desde os primeiros anos da sua actividade enquanto músico na sua cidade natal, Donostia/San Sebastián – uma cosmopolita estância balnear durante a *Belle Époque*. Nos anos 20, estudou e trabalhou na Alemanha, onde a influência americana era particularmente sensível entre os jovens autores de *Zeitoper*. Nas décadas seguintes, Sorozábal desenvolveu estas experiências na sua produção para o palco de uma forma particularmente criativa e pessoal. Os sons jazzísticos apareceram nesse contexto como um recurso reflectido e pleno de significado, formando uma isotopia semiótica com atributos formais e expressivos bem definidos e consistentes com as convenções mais comuns na época. Assim, um estudo deste repertório permite-nos compreender melhor as origens, o contexto e o significado cultural da introdução da música de jazz em Espanha e na Europa.

Palavras-chave

Sorozábal; Jazz; Zarzuela; Teatro musical; Semiótica musical.

Abstract

Pablo Sorozábal (1897-1988) was one of the most successful and innovative stage composers in the contemporary Spanish tradition of zarzuela and operetta. Moreover, some conspicuous traits of the early jazz of the twentieth century are included in his rich theatrical catalogue. In fact, he had been in direct touch with the new American trends from his young years as a musician in his hometown, Donostia/San Sebastián – a cosmopolitan vacation spot of the *Belle Époque*. During the 1920s, he studied and worked in Germany, where American influence was particularly noticeable among the young authors of *Zeitoper*. All this experience would be developed on stage during the following decades, in a witty and personal way. Jazz sounds appear there as a considered and meaningful resource, forming a semiotic isotopy with well defined formal and expressive attributes, consistent with the broader conventions of the time. Thus, a study of this repertoire allows us to understand more about the origins, context and cultural significance of the introduction of jazz in Spain and Europe.

Keywords

Sorozábal; Jazz; Zarzuela; Musical theatre; Musical semiotics.

ES BIEN SABIDO QUE EL JAZZ PENETRÓ EN EUROPA de la mano de determinados usos y contextos funcionales bastante alejados de los que años más tarde tenderían a consagrar esta música como arte eminentemente intelectual y contemplativo, «de concierto». En concreto, el baile de salón y el teatro musical constituyeron las principales vías de difusión del nuevo estilo, siguiendo una trayectoria que, en contraste con lo ocurrido en su continente de origen, parece abrirse paso desde ambientes lúdicos pero sofisticados de la alta sociedad antes de generalizarse en espacios más democráticos y populares. En tales escenarios, ningún criterio de tipo «purista» tenía lugar ni razón de ser; antes bien, las circunstancias imponían ejercicios cotidianos de compromiso e hibridación musicales, al margen de cualquier consideración teórica.¹ En virtud de ello, el estudio de estas manifestaciones tempranas –y, con frecuencia, un tanto heterodoxas– resulta sumamente enriquecedor para comprender el pasado y el presente de lo que entendemos como música de jazz.

En el caso español –que apenas puede considerarse una excepción al respecto– ya ha sido señalado el destacado papel que el teatro lírico de las primeras décadas del siglo XX desempeñó a la hora de asimilar y propalar todo un imaginario sonoro y vital relacionado con las nuevas modas norteamericanas.² No obstante, siguen siendo escasas las investigaciones musicológicas sobre esta época y este terreno. De hecho, puede que aún sorprenda encontrar la figura y la obra de Pablo Sorozábal (Donostia/San Sebastián, 1897-Madrid, 1988) en un dossier dedicado al jazz, dado que su nombre ha quedado ligado, fundamentalmente, a los géneros de la opereta y la zarzuela, de marcada tradición decimonónica. Aun así, debemos recordar que Sorozábal fue reconocido como un gran renovador del teatro lírico de su tiempo y que, precisamente, dicha renovación incluía la introducción discreta y puntual de ritmos y sonoridades jazzísticas, en lo que constituye uno de los rasgos más llamativos y característicos de su producción.³ Merece la pena, por tanto, analizar de

Este trabajo se enmarca en las actuaciones del proyecto de I+D «Música en los márgenes. Diálogos y transferencias entre España y las Américas (siglos XIX y XX)» (HAR2015-64285-C2-2-P) de la Universidad Complutense de Madrid, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Una versión preliminar y parcial del mismo fue presentada de forma oral en el I Congreso Internacional «El jazz en España» (Universitat de València, 28-30 de noviembre de 2013).

¹ José María GARCÍA MARTÍNEZ, *Del fox-trot al jazz flamenco: El jazz en España (1919-1996)* (Madrid, Alianza, 1996), pp. 26-7.

² GARCÍA MARTÍNEZ, *Del fox-trot al jazz flamenco* (ver nota 1), pp. 17-43; Celsa ALONSO, «“Mujeres de fuego”: Ritmos “negros”, transgresión y modernidad en el teatro lírico de la Edad de Plata», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 18 (2009), pp. 135-66; Celsa ALONSO, «Aphrodite’s Necklace Was Not Only a Joke: Jazz, Parody and Feminism in Spanish Musical Theatre (1900-1939)», in *Made in Spain: Studies in Popular Music*, editado por Silvia Martínez y Héctor Fouce (New York, Routledge, 2013), pp. 78-89; Jorge GARCÍA, «El trazo del jazz en España», in *El ruido alegre: Jazz en la BNE* (Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2012), pp. 17-71, ver pp. 17-20, 23-4; Ignacio FAULÍN HIDALGO, *¡¡Bienvenido Mr. USA!! La música norteamericana en España antes del rock and roll (1865-1955)* (Barcelona, Milenio, 2015), pp. 86-7, 162-5.

³ Mario LERENA, *El teatro musical de Pablo Sorozábal (1897-1988): Música, contexto y significado* (Bilbao, Universidad del País Vasco, 2018), pp. 337-43.

forma contextualizada el origen, función y condición de estos ecos del jazz en su obra escénica; tarea a la que dedicamos el presente trabajo.

Los orígenes: La *Belle Époque* donostiarra

Ciertamente, la carrera teatral de nuestro compositor destaca como una de las más sólidas y representativas del panorama lírico hispano. En especial, varios de sus títulos estrenados a lo largo de la Segunda República y la posguerra han gozado de un duradero éxito de crítica y público. Además, Sorozábal es recordado como autor de obras corales, sinfónicas y de cámara, y fue celebrada su labor como director de orquesta.⁴ En cambio, existe otra faceta más olvidada y mucho menos reconocida: sus oficios de músico «práctico» como violinista y, en menor medida, intérprete de piano, desarrollados durante sus años de juventud en diversos locales de ocio. Se trata de una actividad de entidad aparentemente menor pero que resulta clave para comprender el posterior despliegue de sonoridades jazzísticas en su música teatral.

Sorozábal comenzó a desempeñar este tipo de trabajos en su ciudad natal desde la segunda década del siglo XX, empujado por los escasos recursos económicos de su familia, según sus memorias.⁵ San Sebastián, ubicado en una idílica bahía del Golfo de Vizcaya, a escasos kilómetros de las localidades francesas de San Juan de Luz y Biarritz, era entonces un destacado centro de veraneo de la alta sociedad (incluida la familia real española), lo que favorecía la proliferación de escenarios de ocio de corte escapista, donde la demanda musical era continua y variada. Gracias a ello, Sorozábal tocó regularmente en algunos de los principales establecimientos de la ciudad, como el neurálgico Gran Casino, fundado en 1887, el balneario *La Perla del Océano*, construido sobre la playa de la Concha en 1912, o el pionero cabaré *Maxim's*, inaugurado en 1916;⁶ además de en cines, cafés, representaciones teatrales y todo tipo de saraos festivos. De ese modo pudo impregnarse de las efervescentes modas de consumo musical del momento, que precisamente estaban experimentando una transformación crucial durante aquellos años.⁷ Fue en esa época cuando la vida social y cultural donostiarra experimentó su mayor auge, gracias a la neutralidad española durante la Gran Guerra. Así, la prensa local y nacional constataba en 1915 la privilegiada situación del municipio como estación estival:

⁴ Para una visión de conjunto de su trayectoria, ver Mario LERENA, «Pablo Sorozábal Mariezkurrena», *Auñamendi Eusko Entziklopedia*, Eusko Ikaskuntza (2010), <<http://www.euskomedia.org/aunamendi/109600>>.

⁵ Pablo SOROZÁBAL, *Mi vida y mi obra* (Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986), pp. 13-61.

⁶ «El restaurante Maxim's», *La Voz de Guipúzcoa* (2 de julio de 1916), p. 1.

⁷ Mario LERENA, «Nacionalismo vs. Cosmopolitismo: Modas foráneas y jazz en la música popular urbana del País Vasco durante las primeras décadas del siglo XX», in *Musicología global, musicología local*, editado por Javier Marín López, Germán Gan Quesada et al. (Madrid, SEdeM, 2013), pp. 899-920.

Hoy en Europa no tiene igual [...] podrá haber en el extranjero playas de moda, pero sin superar en bellezas a nuestro San Sebastián. Cerradas aquéllas por dolorosas circunstancias, no queda más que una: ésta.⁸

Este año, por el *aquel* de la guerra, la animación, el entusiasmo y la alegría de la ciudad son mayores que nunca; los hoteles, las fondas, los más modestos hospedajes están llenos, y hay quien duerme sobre una mesa de billar o recostado sobre el marqués de Lema [ministro de Estado] un ratito.⁹

Semejante coyuntura favoreció el tránsito de personalidades y artistas internacionales en la ciudad, con la consiguiente entrada de ideas y tendencias foráneas. Entre ellas, algunas novedades del otro lado del Atlántico, incluidos los primeros ecos del jazz, fueron adquiriendo un progresivo predicamento en los pujantes centros de ocio de la costa vasca.¹⁰

Centrándonos en la música y en los establecimientos en los que el propio Sorozábal estuvo activo durante estos años, podemos recordar que ya en 1915 el sexteto musical de *La Perla del Océano* alternaba diariamente *one-steps*, *two-steps*, *cake-walks*, machichas y tangos entre diversos fragmentos de zarzuela y opereta.¹¹ Ese mismo verano la prestigiosa orquestina de «violines cingáros» o *tziganes* del maestro Boldi aprovecharía su paso por la ciudad para introducir la novedad del ritmo y baile del *foxtrot*, inmediatamente después de haberlo presentado «en los salones más aristocráticos de la corte» madrileña.¹² En consecuencia, al inicio de la siguiente temporada se nos informa ya de la animada presencia de jóvenes «devotos del fox-trot» entre la selecta concurrencia de los cotillones del Gran Casino.¹³ A comienzos de 1917, incluso la orquesta «clásica» del Casino —donde Sorozábal actuaba como violinista— incluía en sus programaciones algunas danzas de tipo norteamericano, como el humorístico *foxtrot* japonés *Ni-kita, Ni-pone*,¹⁴ compuesto por quien fuera pianista del propio establecimiento Francisco Cotarelo (1884-1943).¹⁵ Ahora bien, todo apunta a que el lugar donde este tipo de aires se prodigó principalmente fueron en las sesiones más informales de los *thès dansants*, *souper-tangos* y cotillones nocturnos, cuya amenización musical resulta complicado documentar con precisión.

⁸ «Gran Casino», *La Voz de Guipúzcoa* (26 de julio de 1915), p. 1.

⁹ «Domingos de Gedeón», *Abc* (2 de agosto de 1915), p. 22.

¹⁰ Mario LERENA, «‘No me olvides’: Fuentes y apuntes para una memoria del jazz en la Costa Vasca (c. 1917-1927)», *Jazz-hit*, 1 (2018), pp. 73-93, <<http://jazz-hit.musikene.eus/index.php/jazz-hit/article/view/14/9>> (accedido el 5 de abril de 2019); GARCÍA, «El trazo del jazz en España» (ver nota 2), p. 21.

¹¹ «Espectáculos», *La Voz de Guipúzcoa* (4 de agosto de 1915), p. 3; (5 de agosto de 1915), p. 3; y (18 de agosto de 1915), p. 3.

¹² MONTE-CRISTO, «Crónicas madrileñas: El “fox-trot”», *El Imparcial* (14 de julio de 1915), p. 3.

¹³ CYRANO, «El día en San Sebastián», *ABC* (16 de agosto de 1916), p. 10.

¹⁴ «Gran Casino», *La Voz de Guipúzcoa* (5 de enero de 1917), p. 2.

¹⁵ Pello Leñena MENDIZÁBAL, «Cotarelo, Francisco», in *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio (Madrid, SGAE, 2001), vol. 3, p. 45.

En general, las fuentes se limitan a referir la presencia de «sextetos» o grupos *tziganes*, aludiendo a su repertorio de forma ocasional y genérica. La crónica de un cotillón del verano de 1917 en el Gran Casino asegura que «la orquesta de costumbre [...] derrochó todos los fox-trots, one-steps y rag-times de su repertorio».¹⁶ Un año más tarde se destacan los «one-steps, valeses y “fox-trots”» que bailaron sin descanso «las más lindas muchachas y los más correctos “pollos” veraneantes e indígenas» en el mismo escenario.¹⁷ En la temporada siguiente, sabemos que otra orquesta «tzigane» ambientaba los *thés dansants* del Casino con «los últimos bailables de moda»¹⁸ de su «modernísimo repertorio».¹⁹ A comienzos de 1920, los nuevos ritmos habían sido asimilados con tal familiaridad en aquellos círculos que llegó a llamarse la atención al público del Casino por su irritante costumbre de imitar el baile de una «danza norteamericana» taconeando en sus bises instrumentales,²⁰ en lo que quizá debamos considerar un temprano émulo del *tap dance* o claqué.

Fue, no obstante, trabajando en el cabaré *Maxim's* donde Sorozábal recordaba haber adquirido conciencia, hacia el final de la Gran Guerra, del nuevo estilo «estridente y sincopado» que empezaba a triunfar en el extranjero. Para intentar adaptarse a la nueva moda, los músicos de ese local incorporaron sonoridades estrepitosas a su repertorio (en imitación de la icónica batería o *jazz band*) y una bandurria (probablemente, como un émulo del sonido del banjo). Poco más tarde llegaría lo que el autor consideraba «verdadero jazz», desplazando a los «románticos violines» de aquellas orquestinas en favor de trompetas y saxofones, de acuerdo con sus propias memorias.²¹ De este modo, Sorozábal conoció de primera mano las primicias del incipiente jazz desde su peculiar microcosmos donostiarra.

Conservamos un excepcional documento inédito que atestigua este tempranísimo contacto y permite verificar el grado de penetración real de la nueva música en el entorno del joven músico. Se trata del manuscrito autógrafo de un *one-step* para piano, *The Odoro*, fechado por nuestro autor el 9 de enero de 1917.²² A falta de registros sonoros contemporáneos al respecto, la partitura evoca de forma clara y efectiva algunos estilemas muy característicos de lo que pronto comenzaría a conocerse como jazz, con sus continuos síncopas y acentos a contratiempo en la melodía, el gracioso portamento inicial, los tresillos de aspecto improvisado en la voz intermedia, los frecuentes cromatismos de paso y acordes de quinta aumentada, o la imitación de bruscos golpes de batería en

¹⁶ «Gran Casino», *La Voz de Guipúzcoa* (30 de julio de 1917), p. 2.

¹⁷ «Gran Casino», *La Voz de Guipúzcoa* (12 de agosto de 1918), p. 2.

¹⁸ «Gran Casino», *La Voz de Guipúzcoa* (6 de agosto de 1919), p. 5.

¹⁹ «Gran Casino», *La Voz de Guipúzcoa* (3 de agosto de 1919), p. 15.

²⁰ «Gran Casino», *La Voz de Guipúzcoa* (2 de enero de 1920), p. 2.

²¹ SOROZÁBAL, *Mi vida y mi obra* (ver nota 4), pp. 56-7.

²² Se conserva una copia de la partitura autógrafa en el Archivo Vasco de la Música ERESBIL de Rentarí (Guipúzcoa), con signatura E/SOR-05/C-02.

el bajo (Ejemplos 1.a y 1.b). En su brevedad, la pieza sigue de cerca la forma canónica de los clásicos *ragtimes* de St. Louis, con una estructura de frases cuadradas que incluye una sección de «trío» en el tono de la subdominante, según un esquema AABA' CC'.²³ Estamos, sin duda, ante una pieza concebida para ser interpretada en un ambiente desenfadado, muy posiblemente en cumplimiento de sus quehaceres profesionales. Podría tratarse, por ejemplo, de alguna de las «vulgares improvisaciones» pianísticas con las que durante un tiempo ambientó las sesiones cinematográficas del Café del Norte de su ciudad:²⁴ significativamente, la partitura aparece ilustrada con la figura de un dandi de la época, con sombrero de hongo, bastón, polainas y cierto aire de Charlot (Figura 1).



Ejemplos 1a y b. Dos fragmentos de *The Odoro, one-step* para piano op. 1 de Pablo Sorozábal (1917)



Figura 1. Portada autógrafa de *The Odoro* (Pablo Sorozábal, 9 de septiembre de 1917)

²³ Patricio GOIALDE PALACIOS, *Historia de la música de jazz: De los orígenes a la era del swing* (Donostia - San Sebastián, Musikene, 2009), vol. 1, pp. 24-5.

²⁴ SOROZÁBAL, *Mi vida y mi obra* (ver nota 4), p. 56.

Se constata, en suma, una muy rápida recepción y asimilación de los bailes norteamericanos en torno a los cuales ya se estaba fraguando el jazz en su país de origen. Dichas novedades aparecen camufladas en la parafernalia de usos y costumbres de la alta sociedad como una expresión más de sofisticación y exotismo cosmopolita, en la estela aún del Modernismo decadentista de entresiglos. Junto a ellas, mantenían plena vigencia otras formas artísticas y musicales como la opereta, el género chico y todo tipo de espectáculos de variedades: figuras como Raquel Meller, Pastora Imperio o «La Argentina» fueron imprescindibles en la cartelera donostiarra durante esos mismos años y en los mismos escenarios, donde también actuaron el joven pianista Arthur Rubinstein o los afamados Ballets Rusos de Diaghilev, por citar sólo algunos nombres dispares (Figura 2). De este modo, aunque el jazz pronto se iría configurando y extendiendo con perfiles singulares, todavía en 1920 triunfaba una amalgama mixtificada de corrientes musicales variopintas, como evidencia el anuncio de una «orquesta tzigana y Yazz Bans» [sic] en los *souper-tango* de «La Perla».²⁵



Figura 2. Programa de actividades del Gran Casino de San Sebastián en uno de sus momentos de mayor apogeo (*La Voz de Guipúzcoa*, 3 de septiembre de 1922) Biblioteca Municipal de Donostia/San Sebastián - Hemeroteca Digital

²⁵ *La Voz de Guipúzcoa* (1 de agosto de 1920), p. 6.

Sorozábal en la República de Weimar

En realidad, este fenómeno de mixtificación e hibridación era común a todos los centros cosmopolitas de la Europa del momento: por ejemplo, en la pieza teatral *Souper-tango*, del catalán Santiago Rusiñol, los músicos «cingaros» de un local nocturno barcelonés interpretan un tango y un *foxtrot* en un ambiente en el que alternan cupletistas, bohemios de diversas nacionalidades y crápulas de la alta sociedad.²⁶ Con cierta ironía, su paisano Amadeo Vives, aplaudido compositor teatral, denominó «cingarismo» a este fenómeno de «globalización» del gusto musical y de las formas de socialización: «un vals y un *foxtrot* son la más elevada expresión de la gente cingarizada, y una intriga de opereta que nos parece tan absurda, es perfectamente real y lógica dentro del *Hotel*, donde la *cocotte* tutea al príncipe o al ministro».²⁷ Desde Berlín, también el periodista gallego Julio Camba ironizaba sobre este emergente cosmopolitismo globalizado que encontraba su máxima expresión, ya en 1914, en el «*bar* americano», donde «la orquesta es, generalmente húngara [...] Los músicos húngaros le dan mucho carácter americano a los bares. Son todos ellos más o menos negros y más o menos irresistibles».²⁸ Una década más tarde el mismo Camba reconocía que «el *bar* [americano] es en todas partes una institución exótica para un público exótico [...] La música parece negra; pero los negros que la ejecutan aseguran que es una música para blancos, ya que en sus países se cultiva otra suerte de melodías».²⁹

Curiosamente, encontramos un eco del panorama descrito hasta aquí en una opereta posterior del propio Sorozábal, *No me olvides* (1935). En ella, los libretistas Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw elaboraron un libreto adaptado ex profeso a las habilidades y preferencias del músico, incluyendo evidentes paralelismos autobiográficos en la trama. La obra está protagonizada por un diáfano *alter ego* del autor: un joven compositor, Pablo Newsky, enamorado de una cantante –Sorozábal contrajo matrimonio en 1933 con la actriz y cantante Enriqueta Serrano. Newsky compone románticos vales vieneses en vísperas del estallido de la Gran Guerra, pero, al finalizar la contienda, se ve obligado a subsistir tocando en la orquestina de un elegante casino de Ginebra –otro enclave beneficiado de su neutralidad bélica, como San Sebastián–, donde tiene que adaptarse a los exóticos repertorios norteamericanos y suramericanos en boga («Estoy de fox y machichas hasta aquí [...] ¿Más tangos? ¿Más fox?»). Desmoralizado, descubre que sus antiguos compañeros tienen que disfrazar sus auténticos orígenes por imposición de las nuevas modas: dos bailarines transilvanos se anuncian como *The Two Morrison* para poder rivalizar con la pareja brasileña de *Los*

²⁶ Santiago RUSIÑOL, «*Souper-tango*» (Barcelona, Antoni López, [1918]).

²⁷ Amadeo VIVES, *Sofía* (Madrid, Espasa-Calpe, 1973 [1923]), p. 126.

²⁸ Julio CAMBA, «El bar americano», *Blanco y Negro* (25 de enero de 1914). Recogido en Julio CAMBA, *Tangos, jazz-bands y cupletistas*, editado por Pedro Ignacio López (Madrid, Fórcola, 2016), p. 156.

²⁹ Julio CAMBA, «El bar», *El Sol* (17 de mayo de 1924). Recogido en CAMBA, *Tangos, jazz-bands y cupletistas* (ver nota 28), p. 216.

Chirimoyos, e incluso su amada canta ahora en un coro de falsos rusos –Enriqueta, de hecho, había triunfado interpretando la opereta *Katiuska, la mujer rusa*, de su futuro marido. Un camarero del casino resume así la crisis cultural, política e identitaria que el nuevo orden global suscitaría en la Europa de entreguerras: «¡Cosas chico! Americanos los de Transilvania que eran austro-húngaros y ahora son rumanos. Tú que eras del imperio de los Habsburgos eres como buen polaco el rey del fox-trot. ¿Creemos que estamos en Ginebra? Pues ¡quién sabe si estaremos en Chinchón!»³⁰

Lo cierto es que el bagaje sonoro y profesional aprehendido por Sorozábal en el microcosmos turístico de San Sebastián le aportó importantes provechos y ventajas profesionales en sucesivas circunstancias, dentro y fuera de nuestras fronteras. Nuestro compositor continuó en contacto directo con el devenir de estas tendencias también durante los convulsos años veinte, pero fuera ya de su entorno local. Tras una breve etapa madrileña, Sorozábal trasladó su residencia habitual a Alemania entre 1920 y 1932, instalándose en Leipzig y, más pasajeramente, también en Berlín. Aunque en un principio se centró en completar sus estudios académicos con vistas a desarrollar una carrera de músico «clásico», las drásticas reformas monetarias de 1923 le obligaron a retomar allí sus ocupaciones de subsistencia en locales de ocio.³¹ Al parecer, el músico nunca tuvo permiso oficial para trabajar en dicho país; sin embargo, pudo beneficiarse de la política exterior de puertas abiertas impuesta por el Tratado de Versalles y de la nula regulación de la profesión musical durante aquel período. Dicha coyuntura, sumada a un fuerte incremento de la demanda de música ligera de baile al calor de una efímera bonanza económica, propició una especial afluencia de músicos extranjeros en Alemania a partir de 1924, antes del empeoramiento de la situación general a finales de la década.³²

Gracias a ello, Sorozábal pudo integrarse en la vida musical de Leipzig tocando el violín en un cine de barrio, hasta acabar dirigiendo como *Kapellmeister* la orquestina de un céntrico café, siempre según sus memorias. Para entonces, el repertorio de tales formaciones ya estaba impregnado de los aires americanizantes del jazz y sus sucedáneos, con los que el músico estaba familiarizado. Precisamente, el compositor recordaba que su facilidad para repentizar e improvisar era especialmente valorada en aquellos ambientes, debido a la falta generalizada de dichas facultades entre la mayoría de músicos germanos de formación tradicional.³³ Además, tal y como ha señalado Michel Kater, la moda del tango, todavía inextricablemente ligada a la del jazz, favorecía la contratación de músicos españoles y suramericanos.³⁴ sólo a comienzos de la década siguiente se

³⁰ Archivo General de la Administración, España, Alcalá de Henares, Fondo (3-36), caja 21/5808, Federico FERNÁNDEZ-SHAW y Federico ROMERO, *No me olvides* [inédito].

³¹ SOROZÁBAL, *Mi vida y mi obra* (ver nota 4), pp. 103-6.

³² Michael H. KATER, *Different Drummers: Jazz in the Culture of Nazi Germany* (New York, Oxford University Press, 1992), p. 2.

³³ SOROZÁBAL, *Mi vida y mi obra* (ver nota 4), p. 106.

³⁴ KATER, *Different Drummers* (ver nota 32), p. 27.

experimentaría un cierto *revival* del vals autóctono, como reacción nostálgica y xenófoba frente a las corrientes extranjeras en boga.³⁵

En realidad, Alemania vivió con especial intensidad esta expansión pan-europea de la cultura y las costumbres americanas. De este modo, el jazz, o lo que se entendía como tal, acabó convirtiéndose en un elemento icónico de la propia República de Weimar, siendo tomado por muchos artistas e intelectuales como un símbolo de los anhelos de progreso y democracia que marcaron aquella etapa.³⁶ Sin lugar a dudas, la nueva música había pasado de ser una mera curiosidad *snob* a integrar, junto al cine y la radio, toda una nueva cultura de masas que se extendió entre amplias capas del proletariado urbano, y que Sorozábal conoció como agente protagonista y también como espectador, por ejemplo, en su visita a sendos cabarés de Leipzig y Frankfurt.³⁷ Estas experiencias, a su vez, pudieron ser trasplantadas en su tierra natal durante sus intermitentes visitas de vuelta: así, en el verano de 1927 lo encontramos tocando el violín en el recién inaugurado Café París (hoy, Barandiarán) de su localidad natal,³⁸ un céntrico establecimiento de moderno gusto *art déco*.³⁹

En esos contextos, es muy probable que el compositor continuase escribiendo música ligera en la línea de su primer *one-step*; bien con fines profesionales o simplemente lúdicos. Sin embargo, apenas han llegado rastros de tal actividad, ya que Sorozábal estaba más interesado en apuntalar su incipiente prestigio como compositor y director de música clásica reivindicando, ante todo, la formación técnica adquirida en tierras germánicas. Aun así, conservamos al menos una de aquellas páginas, gracias a que acabaría reconvertida en número estrella de una de sus primeras obras teatrales, *La guitarra de Fígaro* (1932), de corte arrevistado. Se trata de un *foxtrot* compuesto originalmente en Leipzig con letra en alemán,⁴⁰ cuya traducción española conserva expresiones anglófonas características (*kiss me, baby...*) junto a otras francesas. Su música, con sus continuos síncopas y cromatismos, muestra una perfecta asimilación del más moderno jazz del momento (Ejemplo 2).

En realidad, todo apunta a que otros números de la misma «comedia lírica» —incluidos un vals Boston y el único tango de tipo argentino de todo el repertorio sorozabaliano— tengan un origen similar.⁴¹ Este hecho nos obliga a plantearnos la posibilidad de que otras de las partituras teatrales

³⁵ KATER, *Different Drummers* (ver nota 32), p. 28.

³⁶ KATER, *Different Drummers* (ver nota 32), p. 17.

³⁷ SOROZÁBAL, *Mi vida y mi obra* (ver nota 4), pp. 92-3.

³⁸ Jesús María de AROZAMENA, *San Sebastián: Biografía sentimental de una ciudad* (Madrid, Samarán, 1963), p. 277.

³⁹ Juan José FERNÁNDEZ BEOBIDE et al., *Comercios donostiarros (1813-2013): Historias de cafés y cafeterías* (Donostia - San Sebastián, Gráficas Lizarra, 2010), pp. 219-26.

⁴⁰ SOROZÁBAL, *Mi vida y mi obra* (ver nota 4), p. 201.

⁴¹ Mario LERENA, «De Berlín a Madrid, o la huella del teatro musical germánico en la obra temprana de Pablo Sorozábal Mariezkurrena», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 18 (2009), pp. 49-52.

que comentaremos a continuación también incluyan piezas de baile reales, compuestas previamente en su etapa alemana. De hecho, el mencionado *foxtrot* de *La guitarra e Fígaro* aún reaparecería más de una década más tarde, con leves modificaciones, en el sainete *Don Manolito* (1943), y un segundo *foxtrot* insertado originalmente en la misma comedia sería suprimido para ser reaprovechado en *La Isla de las Perlas* (1933). Incluso en el sainete *La eterna canción* (1945) encontramos un nuevo e irónico autorretrato alusivo a esta faceta de Sorozábal, encarnado en la figura de Don Aníbal, compositor castizo de altas aspiraciones operísticas que se ve obligado a subsistir escribiendo e interpretando aires de moda (a ritmo de *fox* y *danzón*) en un mundano Café Versailles.⁴²



Ejemplo 2. Foxtrot de *La guitarra de Fígaro*, de Pablo Sorozábal (1931), compuesto en Alemania

El jazz en escena: Aspectos formales

Todas las circunstancias descritas justifican la naturalidad con la que Sorozábal introdujo algunas sonoridades jazzísticas en buena parte de su repertorio escénico. Precisamente, sus primeros tanteos en el terreno teatral comenzaron en una época (1927-8) en la que el empleo de aires americanos también se generalizó entre jóvenes compositores centroeuropeos de opereta y ópera contemporánea o *Zeitoper*. Tal y como se ha defendido en otro lugar, es probable que el éxito de obras como *Jonny spielt auf*, de Ernst Krenek (estrenada en Leipzig en 1927); *Die Dreigroschenoper*, de Kurt Weill y Bertolt Brecht (1928); *Die Herzogin von Chicago*, de Emmeric Kálman (1928); o la más tardía *Die Blume von Hawaii*, de Paul Abraham (1931), presentada también en Leipzig, le animasen a crear un teatro lírico de corte contemporáneo, con inclusión de ciertas novedades musicales propias del

⁴² Mario LERENA: «“Es la eterna canción”: Un Teatro Lírico Nacional para dos Españas (y media), ca. 1925-1975», in *Dimensiones y desafíos de la zarzuela*, editado por Tobias Brandenberger (Berlin - Münster, 2014), pp. 173-98, ver pp. 177-80.

jazz.⁴³ A estas influencias se sumarían más tarde las de la comedia musical americana, como sugieren algunas referencias bastante directas al estilo de George Gershwin o Cole Porter (Ejemplo 3), conocidas, probablemente, a través del cine.

Lo cierto es que su primer estreno teatral, la opereta *Katiuska* (1931), incluía dos números de cabaré con una fuerte impronta jazzística. Este tipo de escenas proliferarían en sus siguientes creaciones –en *La guitarra de Fígaro* (1932) y, en especial, en *La Isla de las Perlas* (1933)–, reapareciendo con cierta regularidad en sus composiciones teatrales hasta la década de 1950. En todas ellas, la influencia del jazz se sustancia y articula a través de los siguientes recursos:

- Danzas y ritmos de origen norteamericano: el *foxtrot*, fundamentalmente, el *blues* y, ya en la década de 1940, el *fox* lento (Tabla 1). También se detectan trazos de escritura jazzística en sus vals Boston; una danza conocida en España desde finales del siglo XIX⁴⁴ y muy popularizada en Alemania cuando Sorozábal llegó a aquel país.⁴⁵

- Instrumentación característica: saxofones (tenor y dos altos), batería, piano y trompetas con sordina (simple o *wah-wah*). En sus dos primeras obras, *Katiuska* y *La guitarra de Fígaro*, la orquestación incluye también un banjo. En general, tiende a minimizarse la tradicional preponderancia de los instrumentos de cuerda sobre los de viento.

- Ritmos incisivos, cruzados y sincopados, sobre bajos de tipo *stride*, con frecuentes desplazamientos de acentos a contratiempo, destacados, en ocasiones, con golpes de batería o *jazz band* (Ejemplo 4). En la década de 1940 aparecen giros de *walking bass* y ritmos de *swing* marcados por escobillas.

- Diseños melódicos y rítmicos de aspecto improvisatorio y libre, junto a otros que se repiten de forma obstinada, a modo de *riffs*.

- Escalas cromáticas (con presencia de notas *blue*), de tonos enteros y, en menor medida, pentatónicas.

- Acordes disonantes de quinta aumentada, séptima o novena; en ocasiones, enlazados en progresión paralela.

- Melodías de perfil ocasionalmente abrupto y de difícil entonación, emulando la vocalidad de los cantores de jazz. Como curiosidad, hay que señalar que la propia Enriqueta Serrano, junto al tenor cómico Luis Bori, improvisaba ingenuos *scats* en una grabación histórica del *foxtrot* de *Katiuska*, dirigida por Sorozábal para Odeón en 1932.⁴⁶

⁴³ LERENA, «De Berlín a Madrid, o la huella del teatro musical» (ver nota 41).

⁴⁴ FAULÍN HIDALGO, *¡¡Bienvenido Mr. USA!!* (ver nota 2), pp. 45-9.

⁴⁵ KATER, *Different Drummers* (ver nota 32), p. 5.

⁴⁶ Pablo SOROZÁBAL, *Katiuska: Rusita, rusa divina / A París me voy* (disco 78 r.p.m. Odeón 183.472, 1932); remasterizado en Pablo SOROZÁBAL, *Katiuska, la mujer rusa* (CD BMCD 7516, 1998).

– En el caso específico de los *foxtrots*, es muy característico su diseño tonal abierto, que tras varias modulaciones no retorna a la tonalidad inicial, en contra de lo que era norma en el resto de los números musicales.

Todos estos elementos (presentados, por lo general, de forma muy marcada y saliente) conforman un conjunto de rasgos cerrado, recurrente y perfectamente identificable dentro del variopinto *corpus* de música teatral creado por Sorozábal. Sus ocurrencias concretas resultan, además, bastante estables y homogéneas a lo largo del tiempo, a pesar de las dos décadas transcurridas, y al margen de singularidades poco reseñables. Ya hemos mencionado la reutilización del *foxtrot* de *La guitarra de Fígaro* en *Don Manolito*, más de una década después de ser compuesto, mientras que el vals Boston de *No me olvidas* (1935) es musicalmente idéntico al de *¡Brindis!* (1951). Como único rasgo evolutivo, puede apreciarse un mayor influjo del *swing* del momento en los *fox* lentos de los años cuarenta y en el segundo *fox* de *¡Brindis!* (n.º 16 de la partitura), cuyos audaces *riffs*, excepcionalmente breves e incisivos, acusan una mayor modernidad.

[Moderato] rit..... a tempo

Es lae-ter - na can - ción

Piano

8va

Cls., Saxes. Vnes.

rit..... a tempo

Cda. Tbones. Batería

Ejemplo 3a. Pablo Sorozábal: *fox* de *La eterna canción* (1945)

[Moderately] Refrain

"You, you, you." Night and day you are the one

3

3

Ejemplo 3b. «Night and Day», de Cole Porter (de la comedia musical *Gay Divorce*, © Warner Bros. Inc., 1932)



Ejemplo 4. Pablo Sorozábal: *La Isla de las Perlas*, n.º 11 (1932)

Título	Año	Género	Ritmo
<i>Katuska</i>	1931	Opereta	Vals Boston, <i>Foxtrot</i>
<i>La guitarra de Fígaro</i>	1932	Comedia lírica	Boston, <i>Foxtrot</i> (2)
<i>La Isla de las Perlas</i>	1933	Opereta	<i>Blues</i> , Boston, <i>Foxtrot</i> (2)
<i>La del manojo de rosas</i>	1934	Sainete lírico	<i>Foxtrot</i>
<i>No me olvides</i>	1935	Opereta	<i>Foxtrot</i> , Boston
<i>Black, el payaso</i>	1942	Opereta	<i>Fox lento</i> , <i>Foxtrot</i>
<i>Don Manolito</i>	1943	Sainete lírico	<i>Foxtrot</i>
<i>La eterna canción</i>	1945	Sainete lírico	<i>Fox lento</i> (2)
<i>¡Brindis!</i>	1951	Revista	<i>Foxtrot</i> (2), Boston

Tabla 1. Principales ocurrencias jazzísticas en la obra teatral de Pablo Sorozábal. Se señala entre paréntesis la reiteración del mismo ritmo en diferentes números de una obra⁴⁷

En cualquier caso, no cabe duda de que el compositor tenía plena conciencia de la especificidad del jazz como estilo musical novedoso y de actualidad, con rasgos y orígenes singulares, ya desde el inicio de su actividad teatral. Así lo explicitaba uno de los protagonistas de su primera obra escénica, *Katuska*: «ahora lo que se lleva es el jazz... Fox... La música negra».⁴⁸ En consecuencia, solo encontramos este registro sonoro en obras de argumento contemporáneo, respetándose escrupulosamente su verosimilitud histórica y decoro ambiental. Por otro lado, es claramente en el género de opereta –considerado moderno y cosmopolita en aquella época– y, en su caso, en la revista, donde Sorozábal se muestra más proclive a insertar estas notas jazzísticas. De allí se extienden, en ocasiones, al popular sainete (convenientemente actualizado por el autor), pero no a la zarzuela grande de tipo tradicional ni a sus dos únicas producciones operísticas; al menos, no de un modo evidente.

⁴⁷ Listado basado en el análisis de los materiales manuscritos conservados en el Centro de Documentación y Archivo de la SGAE (LERENA, *El teatro musical de Pablo Sorozábal* (ver nota 3), pp. 407-97).

⁴⁸ Pablo SOROZÁBAL, Emilio GONZÁLEZ DEL CASTILLO y Manuel MARTÍ ALONSO, *Katuska*, editado por Pablo Sorozábal Gómez (Madrid, ICCMU, 2008), p. XVII.

Hacia una interpretación semiótica

En definitiva, es interesante recalcar que esta suerte de «estilo jazzístico» solo es empleado en situaciones dramáticas puntuales con fines expresivos concretos y muy significativos, acordes con connotaciones semánticas más o menos convencionales; por más que ciertos ecos sonoros del jazz impregnen también algunos otros pasajes, de forma menos saliente. Este hecho nos permite acercarnos de forma inductiva, mediante un examen de los contextos escénicos de tales músicas, a los significados concretos que el compositor, sus colaboradores y su público asociaban con el jazz. De hecho, cabe considerar, en términos semióticos, que los rasgos enumerados anteriormente constituyen una particular «isotopía musical» dentro del universo de diferentes tópicos y registros musicales que el mismo autor conjuga en todo este repertorio. En efecto, los estilemas jazzísticos que hemos descrito conforman un «conjunto redundante de categorías semánticas que permiten una lectura uniforme del discurso»⁴⁹ —en este caso, musical o músico-dramático—, según el concepto greimasiano de isotopía que diversos autores han desarrollado desde el terreno de la semiótica musical.⁵⁰

Desde luego, el jazz se asocia claramente al bullicio de la vida moderna y a su bienestar material, un mundo cosmopolita y trepidante colmado de «joyas, autos, whisky y champán», como se insiste en el *foxtrot* de *Katiuska*. En el caso de *La Isla de las Perlas*, la música funciona incluso como referente emblemático de su tiempo, la «época del Charlestón (1924)», según explicita la redacción definitiva del libreto.⁵¹ Ahora bien, pese a su indudable atractivo, la valoración de esta modernidad también puede resultar algo ambigua en determinados casos como el citado *No me olvidas*, donde el jazz se asocia a cierta corrupción espiritual y moral.⁵² No en vano estas expresiones tienen como marco recurrente el mundo brillante pero engañoso del cabaré (*Katiuska, ¡Brindis!*), el café cantante (*La eterna canción*) o la farándula de revista y variedades (*La guitarra de Fígaro, Black, el payaso*).

Junto a estas coordenadas generales de espacio y tiempo, existen otras connotaciones semánticas más específicas, que se pueden agrupar en torno a dos ejes principales, no antagónicos ni excluyentes.

⁴⁹ « Un ensemble redondant de catégories sémantiques que rend possible la lecture uniforme du récit ». Algirdas Julien GREIMAS, *Sémantique structurale: recherche et méthode* (Paris, Larousse, 1966) p. 139, cit. in Juan Miguel GONZÁLEZ MARTÍNEZ, «La dinámica isotópica como fundamento del discurso artístico-literario», *Imafronte*, 12-3 (1998), p. 152.

⁵⁰ Eero TARAŠT, *Sémiotique musicale* (Limoges, PULIM, 1996), pp. 18-23; Juan Miguel GONZÁLEZ MARTÍNEZ, *Semiótica de la música vocal* (Murcia, Universidad de Murcia, 2007).

⁵¹ Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, España, Madrid, TLM/MMO/5869, Pablo SOROZÁBAL, Emilio GONZÁLEZ DEL CASTILLO y Manuel MARTÍ ALONSO, *La Isla de las Perlas* (1933).

⁵² Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, España, Madrid, TLM/MMO/6189, Pablo SOROZÁBAL, Guillermo FERNÁNDEZ-SHAW y Federico ROMERO, *No me olvidas* (1935).

De un lado, el jazz funciona, en casi todos los casos, como vehículo de erotismo y sensualidad femeninos; a menudo, con cierto matiz transgresor de las convenciones «de género» tradicionales. Tales connotaciones, que también serían muy habituales en medios cinematográficos,⁵³ eran, de hecho, las más comúnmente asociadas al jazz en el teatro lírico hispano del momento.⁵⁴ En efecto, en las obras que nos ocupan son frecuentes las escenas de *flirt* donde la mujer toma la iniciativa amorosa, a veces de modo frívolo o desenfadado y siempre dominando en su relación de pareja. Ejemplo de ello son los *foxtrots* de *La guitarra de Fígaro*, *La Isla de las Perlas*, *La del manojo de rosas*, *Black*, *el payaso* y *¡Brindis!*, todos ellos con un aire cómico y ligero. En un caso, incluso, el jazz sirve para retratar un perfecto arquetipo de moderna *femme fatale*, seductora, frívola y sin sentimientos. Esto ocurría en la versión original de *La guitarra de Fígaro* (Bilbao, 1932), en la que la protagonista Mary rechazaba a sus pretendientes cantando a ritmo de *foxtrot* y vals Boston: «[...] yo me río del amor, / que es para mí cual un blasón / desdeñar a todo admirador. // Vivir mi vida siempre muy alegre / y no desdeñar jamás la libertad, / vivir gozando toda nuestra vida con un perfume de frivolidad.»⁵⁵ Aun así, el erotismo de estas escenas resultaba bastante comedido en comparación con la desinhibición que exhibían otros autores en obras análogas, debido, probablemente, a cierto sentido del decoro (o incluso pudor personal) del compositor. En cualquier caso, queda patente el matiz de «género» inherente a la isotopía musical que estudiamos, desde el momento en que casi todas sus ocurrencias tienen a una mujer como protagonista.

Por otro lado, el jazz también puede entenderse, en algunos casos, como una vía de escape liberadora frente a realidades opresoras. Se trata de una connotación más novedosa en el contexto cultural del compositor, aunque también haya sido recurrente en distintas coyunturas de la historia de este estilo musical. Este deslizamiento semántico se constata ya en la transformación operada entre la primera y la segunda versión *Katiuska*. En su estreno barcelonés de 1931, la música del *foxtrot* aparecía como un auténtico número de cabaré, en el que la *vedette* y sus vicetiples entonaban una letra de insinuación ambiguamente picaresca.⁵⁶ En cambio, la revisión presentada en Madrid en 1932 descontextualizó este número, alejándolo de su primitivo marco lúdico para ponerlo en boca de unos personajes que sueñan con alcanzar una vida mejor en el exilio, lejos de los horrores y miserias de la guerra civil.

⁵³ Kathryn KALINAK, *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film* (Madison, The University of Wisconsin Press, 1992), pp. 120-1.

⁵⁴ ALONSO, «“Mujeres de fuego”» (ver nota 2).

⁵⁵ Pablo SOROZÁBAL, Ezequiel ENDÉRIZ y Joaquín F. ROA, *La guitarra de Fígaro* (España, Madrid, CEDOA, 1932-33), TLM/MMO/5698, n.º 2. De la versión original (1932) tan sólo se han conservado las partes manuscritas de orquesta y voz, mezcladas con las de la versión definitiva de 1933.

⁵⁶ Pablo SOROZÁBAL, *Katiuska, la mujer rusa* (CD, 1998, BMCD 7516).

En realidad, algunos de los ejemplos mencionados en el punto anterior ya llevan implícito cierto aspecto reivindicativo y emancipador, como se comprueba en el *foxtrot* de *La del manojito de rosas*, donde una joven moderna y «feminista» defiende sus «libertades» frente a los «atavismos agarenos» de su celoso novio y a su concepto de «matrimonio castrense». ⁵⁷ En otro sentido, la protagonista del *foxtrot* de *Don Manolito* invita a su pareja (y al público) a «soñar» para evadirse de las frustraciones de una realidad que se intuye alienante y dominada por un orden que exalta los valores de la fuerza bruta. ⁵⁸

Precisamente, no parece casual que sea en dos títulos de posguerra donde este valor simbólico del jazz adquiere mayor desarrollo, siendo el compositor un conocido disidente del régimen franquista. En el prólogo de *Black, el payaso* (1942), los aires de *swing* se impregnan de sonoridades vanguardistas en un espectáculo cosmopolita y sofisticado que esboza un mordaz paralelismo entre la farsa circense y los tejemanejes de la política, culminando, al final de la obra, en un alegato pacifista de ribetes libertarios apenas disimulados. ⁵⁹ Por su parte, el *fox* lento que articula y da nombre al sainete *La eterna canción* (1945) parece, en palabras del director de escena Ignacio García, una «metáfora profunda de la libertad o su ausencia en aquellos años difíciles», ⁶⁰ en donde los músicos protagonistas aspiran a un futuro mejor a despecho de la intransigencia de allegados, vecinos y autoridades (Figura 3). ⁶¹

En todo ello se percibe una tendencia a dignificar simbólicamente la presencia del jazz. En efecto, esta música no se limita ya a cumplir una función meramente decorativa en números ligeros de tono menor y arrevistado, según era más habitual en el teatro lírico de la época, sino que, además, puede adquirir un desarrollo y un peso argumental inusitados, tal y como comprobamos en *La Isla de las Perlas*, *Black, el payaso* o *La eterna canción*. De hecho, algunos pasajes alcanzan cotas de extraordinario vuelo sinfónico, incluso en contextos aparentemente banales (caso del primer *fox* de la revista *¡Brindis!* (n.º 2), excepcional por ser el único puramente instrumental del repertorio estudiado). Dentro de esta enriquecida dimensión artística y expresiva, el jazz también puede interactuar con otras isotopías o registros propios de la paleta musical de Sorozábal, ensanchando así su horizonte sonoro y temático. En concreto, merece la pena destacar dos casos recurrentes y especialmente significativos.

⁵⁷ Francisco RAMOS DE CASTRO y Anselmo C. CARREÑO, *La del manojito de rosas* (Madrid, SGAE, 1968 [1934]), pp. 35-7.

⁵⁸ Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, España, Madrid, TLM/MMO/6706-6708, Pablo SOROZÁBAL, Luis FERNÁNDEZ DE SEVILLA y Anselmo C. CARREÑO (1943)

⁵⁹ Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, España, Madrid, TLM/MMO/ 6632, Pablo SOROZÁBAL y Francisco SERRANO ANGUITA, *Black, el payaso* (1942).

⁶⁰ VV.AA., *La eterna canción* (Madrid, Teatro Español, 2004), p. 7.

⁶¹ Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, España, Madrid, TLM/MMO/6828, Pablo SOROZÁBAL y Luis FERNÁNDEZ DE SEVILLA, *La eterna canción* (1945).



Figura 3. Una imagen de la producción original de *La eterna canción* (Teatro Principal, Barcelona, 1945). Archivo familiar de Pablo Sorozábal (Madrid)

En primer lugar, determinados pasajes sugieren una cierta afinidad entre el jazz y las músicas de corte antillano, afrocubano o, si se quiere, latino. Por ejemplo, ambas influencias se combinan en la partitura de *La Isla de las Perlas* para evocar una atmósfera de difuso y sensual exotismo, en los «mares del Sur».⁶² Este sincretismo asoma también en la romanza «Despierta, negro» que el viejo lobo de mar Simpson dedica a unos marines afroamericanos en la zarzuela *La tabernera del puerto*; una página con ritmo de tango o habanera, pero cuya melodía y progresión melódica presenta inflexiones de *blues*⁶³ (como curiosidad, el compositor recuerda que los libretistas habían previsto incluir un número de claqué en su lugar, rechazado por el compositor en aras de un mayor realismo).⁶⁴ En *La eterna canción*, por su parte, la melodía del *fox* lento se superpone a una amorosa habanera hacia el final del primer acto, y una fanfarria jazzística sirve de introducción a un dulcísimo danzón cubano, al comienzo del segundo. Caso aparte es el del dúo «Canta la Creación» de *Las de Caín* (1958), un número muy alejado del sonido del jazz, pero que presenta ecos caribeños de rumba o *beguine* tamizados, muy probablemente, a través del *musical* estadounidense.⁶⁵

Por otro lado, existe, en varios ejemplos, una clara oposición dialéctica entre el jazz y los tópicos más convencionales de la música española (el compositor llegó a barajar la composición de

⁶² LERENA, *El teatro musical de Pablo Sorozábal* (ver nota 3), p. 337.

⁶³ Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, España, Madrid, TLM/MMO6280, Pablo SOROZÁBAL, Guillermo FERNÁNDEZ-SHAW y Federico ROMERO, *La tabernera del puerto* (1936-40).

⁶⁴ Pablo SOROZÁBAL, *Mi vida y mi obra* (ver nota 4), p. 235.

⁶⁵ Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, España, Madrid, TLM/MMO6280, Pablo SOROZÁBAL, Serafín ÁLVAREZ QUINTERO y Joaquín ÁLVAREZ QUINTERO, *Las de Caín* (1958).

una revista a base de «flamenco» y «jazz», hacia el comienzo de su carrera).⁶⁶ En la versión original de *La guitarra de Fígaro*, los apasionados cantos en ritmo de seguidilla y malagueña del protagonista masculino chocan con la indiferencia frívola del Boston y los *foxtrots* de su amada. En *La del manojo de rosas* este dualismo se evidencia en las relaciones de la pareja cómica: ambos bailan al son del *foxtrot* cuando ella reivindica su autonomía e impone sus condiciones a su enamorado, pero este la reconquista y subyuga adoptando afectadas poses machistas en una farruca gitana. Semejante antagonismo adquiere un cariz más político en *La eterna canción*, que opone los aires ultramarinos del café donde trabajan los protagonistas al pasodoble, la farruca y el zapateado que resuenan en la comisaría franquista adonde son conducidos tras ser violentamente interrumpidos y detenidos por «escándalo público».

En definitiva, se constata la efectiva impronta del jazz sobre este importante repertorio lírico. Su presencia constituye una isotopía característica que se combina con naturalidad con otros estilos o registros musicales manejados por su autor, formando parte de un rico entramado de connotaciones signílicas y expresivas. De este modo, el análisis músico-teatral de las diversas manifestaciones jazzísticas dentro de este repertorio nos revela su directa vinculación a un campo semántico amplio y diverso pero coherente y acorde con los valores idiosincráticos comúnmente asociados al nuevo estilo.⁶⁷ Sería interesante, de hecho, profundizar en la comparación de las connotaciones semánticas que semejantes sonoridades presentan en otras obras contemporáneas y afines de otros autores.⁶⁸

Ahora bien, es interesante resaltar que el sentido de tales manifestaciones no presenta una univocidad mecánica, sino que puede concretarse con matices diferenciados en cada obra, en función de las características particulares de su contexto escénico y dramático. Se confirma así que el verdadero significado de una obra de tipo *multimedia*, donde confluyen diversos medios de expresión (música, palabra, acción), emerge de una combinación simbiótica de sus elementos, y no de la mera suma o yuxtaposición de los mismos, tal y como ya han teorizado Nicholas Cook y, en el campo audiovisual, Michel Chion.⁶⁹ Además, la detección de determinadas marcas o claves ambientales, ideológicas y hasta autobiográficas, según los casos, nos permite interpretar estos

⁶⁶ Archivo de la Fundación Juan March, España, Madrid, AE 15-182, Carta de Sorozábal a Guillermo Fernández-Shaw, Barcelona, 7-IX-1933.

⁶⁷ Patricio GOIALDE PALACIOS, «La urbe cosmopolita a ritmo de swing. La música de jazz en la literatura de las primeras vanguardias y de la Generación del 27», *Musiker*, 18 (2011), pp. 497-520 <<http://www.eusko-ikaskuntza.eus/es/publicaciones/la-urbe-cosmopolita-a-ritmo-de-swing-la-musica-de-jazz-en-la-literatura-de-las-primeras-vanguardias-y-de-la-generacion-del-27/art-20637/>> (accedido el 7 de abril de 2019).

⁶⁸ Para el caso concreto de la ingente obra escénica del compositor granadino Francisco Alonso (1887-1948), Celsa ALONSO GONZÁLEZ, *Francisco Alonso: Otra cara de la modernidad* (Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2014), pp. 239-44; y Mario LERENA, «Exoticism and Censorship in Post-War Spain: *Luna de miel en el Cairo* (1943), Operetta by “Maestro” Alonso and José Muñoz Román», in *Musical Theatre in Europe (1830-1945)*, editado por Michela Niccolai y Clair Rowden (Turnhout, Brepols, 2017), pp. 427-50.

⁶⁹ Nicholas COOK, *Analysing Musical Multimedia* (Oxford, Oxford University Press, 1998); Michel CHION, *La audiovisión: Introducción a un análisis de conjunto de la imagen y el sonido* (Barcelona, Paidós, 1993).

textos complejos dentro de un amplio marco discursivo de relaciones socio-semióticas,⁷⁰ donde el sonido del jazz constituía un fundamental referente significativo para el autor y su público.

Todo ello es reflejo de la relevancia cultural que la recepción de la nueva música americana tuvo en la Península Ibérica, como en el resto del continente europeo, desde las primeras décadas del siglo XX. De hecho, el estudio de la trayectoria y la obra de Pablo Sorozábal supone también un ilustrativo repaso de las vicisitudes y evolución del jazz en los inicios de su expansión internacional. Su temprano y fluido contacto profesional con el nuevo estilo permite incluso vislumbrar una ignorada faceta de músico de jazz en ciernes (entendido el término en su acepción más amplia y corriente en aquel momento); por más que raramente se le relacione hoy con dicha música. Con todo, dicha influencia desapareció prácticamente en sus composiciones a partir de la década de 1950; justamente cuando las referencias sonoras aprendidas en su juventud quedaron definitivamente desfasadas ante el avance de nuevas modas musicales que nuestro autor nunca llegaría a asimilar. Para entonces, todo un capítulo de la historia del jazz en España había tocado ya a su fin.⁷¹

Mario Lerena, pianista y musicólogo, ha participado en publicaciones académicas y congresos promovidos en España (ICCMU, SEdeM, Eusko Ikaskuntza, etc.), Alemania (Universidad de Göttingen) e Italia (Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini); centrando sus investigaciones en asuntos de música teatral, música vasca y Semiótica musical. Su trabajo doctoral sobre la obra de Sorozábal fue distinguido con el premio «Orfeón Donostiarra-UPV/EHU» de 2016, y publicado por la Universidad del País Vasco (2018).

Recebido em | Received 16/04/2019

Aceite em | Accepted 13/08/2020

⁷⁰ Eliseo VERÓN, *La semiosis social: Fragmentos de una teoría de la discursividad* (Barcelona, Gedisa, 1987).

⁷¹ Para el estudio de esta etapa de transición durante las décadas centrales del siglo XX en España, puede acudir, como referencia ineludible, a Iván IGLESIAS, *La modernidad elusiva: Jazz, baile y política en la Guerra Civil española y el franquismo (1936-1968)* (Madrid, CSIC, 2017).