

AUTORES DEL SIGLO XX



Carlos Gómez Amat
Manuel Balboa
Fernando Vizcaino Casas
Josep Lluís i Falcó
María Encina Cortizo/Ramón Sobrino
Pedro Navascués
Basilio Gassent
Antonio Gallego
Luis Sagi Vela

JACINTO GUERRERO

De la zarzuela a la revista







Jacinto Guerrero

JACINTO GUERRERO

De la zarzuela a la revista



Homenaje en el centenario de su nacimiento

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electróptico, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo, por escrito de la editorial.
No se deberá reproducir ninguna de estas ilustraciones sin contar con los permisos oportunos.

© **Sociedad General de Autores y Editores**

Fernando VI, 4 - 28004 Madrid

Edita: **Publicaciones y Ediciones SGAE**

Edición a cargo de:

Alberto González Lapuente

Autores:

Manuel Balboa

María Encina Cortizo / Ramón Sobrino

Josep Lluís i Falcó

Antonio Gallego

Basilio Gassent

Carlos Gómez Amat

Pedro Navascués

Luis Sagi Vela

Fernando Vizcaíno Casas

Ilustraciones:

Biblioteca de Música Española (Fundación Juan March)

Colección Antonio Furnó

Colección Antonio Gallego

Colección Juan González Guerrero

Colección Luis Sagi Vela

Colección Pedro Navascués

Filmoteca Española

Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero

Prensa Española, S.A.

Diseño gráfico y maquetación: **Leo García Navarro**

Imprime: **Marco gráfico**

ISBN: **84 - 8048 - 123 - 4**

D.L.: **M - 34031 - 1995**

Introducción

Carlos Gómez Amat	9
<i>Memoria de Jacinto Guerrero</i>	

Estudios

Manuel Balboa	19
<i>Breve semblanza de Jacinto Guerrero como autor lírico</i>	
Fernando Vizcaíno Casas	33
<i>Guerrero y la revista</i>	
Josep Lluís i Falcó	51
<i>Jacinto Guerrero, un compositor ante, de, y para el cine</i>	
María Encina Cortizo/Ramón Sobrino	71
<i>Jacinto Guerrero, hacia un estilo lírico musical en el siglo XX</i>	
Pedro Navascués	91
<i>El Coliseum, Palacio del Espectáculo</i>	
Basilio Gassent	105
<i>Género lírico: música y libro, una ecuación perfecta</i>	
Antonio Gallego	127
<i>Guerrero en el "Pianola", o La cresta de la ola</i>	
Luis Sagi Vela	153
<i>Jacinto Guerrero y Emilio Sagi-Barba. Memoria de una amistad</i>	

Apéndices

<i>Cronología</i>	169
<i>Álbum de prensa</i>	177
<i>Bibliografía</i>	203
<i>Índice onomástico</i>	205

JACINTO

El centenario del nacimiento de Jacinto Guerrero es una ocasión singular para recordar a quien fue uno de los grandes representantes de la última generación de autores dedicados al género lírico español. Hombre vital, extrovertido y emprendedor, afrontó proyectos y responsabilidades de muy distinto signo, desde la construcción de un teatro en la Gran Vía madrileña, el Coliseum, edificio para el que contó con la colaboración de uno de los arquitectos españoles más imaginativos del presente siglo, Casto Fernández-Shaw, hasta el desempeño de cargos públicos como una concejalía en el ayuntamiento madrileño o la presidencia de la Sociedad General de Autores, para la que adquirió el edificio que todavía es emblema y sede, el madrileño y modernista palacio de Longoria. Pero todo ello no puede ocultar su verdadera vocación y dedicación, la de músico, pues fue su profesión y la actividad a la que con entrega absoluta dedicó el grueso de sus fuerzas. De ella ha quedado un catálogo de obras abrumador y el recuerdo de un número nada despreciable de títulos que aún hoy se escuchan con regularidad, si lo comparamos con el

GUERRERO

legado de otros autores. Obras de su tiempo, que caminaron de la zarzuela a la revista, del empeño creativo a la ligereza, al hilo de las modas imperantes, y entre las que también se pueden encontrar realizaciones que en su momento fueron pioneras, como las hechas para la sonorización cinematográfica.

De todo ello se habla en este libro, pues su objetivo no ha sido otro que el de configurar una imagen de Guerrero a través de sus inquietudes y realizaciones. Así, en cada estudio se trata un aspecto singular de su vida y obra, trazado por quienes en la distancia han estudiado su legado, pero también por quienes le conocieron y colaboraron con él. Es una colección de escritos que, sin embargo, se unen por un sutil hilo conductor, el rasgo más sobresaliente de su personalidad: su inquebrantable simpatía, cordialidad y generosidad. Es el recuerdo y homenaje a quien fue muy querido; de quien si es difícil encontrar una obra que no contenga, al menos un número de éxito, más difícil, casi imposible, resulta encontrar una foto que no muestre su más sincera expresión: una sonrisa abierta y espontánea.

INTRODUCCION

Carlos Gómez Amat

Memoria de Jacinto Guerrero



Jacinto Guerrero dirigiendo en el teatro de la Zarzuela, de Madrid.

Carlos Gómez Amat

Memoria de Jacinto Guerrero

Es necesario considerar la zarzuela como lo que es realmente, un teatro musical popular que cumplió su misión social durante un buen número de años, y que la sigue cumpliendo aunque sea sólo con un repertorio histórico. Si vemos así al género lírico peculiar y nuestro, estaremos muy cerca de encontrar el secreto que señala la producción de Jacinto Guerrero. Decía Juan de Mairena –el apasionante personaje que Antonio Machado creó para exponer su propio pensamiento y hasta sus íntimas contradicciones– que el siglo XIX, al menos en España, bien pudiera durar siglo y medio. No he sido el único en afirmar que la verdadera zarzuela, tal como hoy la entendemos, nació en el primer tercio del siglo XIX y mantuvo su real impulso, con vitalidad, hasta los años posteriores a la guerra civil. Lo que se había llamado zarzuela en los siglos XVII y XVIII, tenía más que ver con la ópera italiana y sus temas mitológicos que con ese género cuya raíz española no se puede poner en duda, porque procede de la tonadilla, aunque se reconozcan las influencias que continuamente se produjeron. En la historia de la zarzuela nos encontramos, pues, con el siglo y medio del heterónimo machadiano. La zarzuela pervive por su valor real, aunque tenga difícil continuación.



Foto de la banda de Ajofrín que dirigía su padre Avelino Guerrero. El joven Jacinto Guerrero, sentado sobre el muro, se inicia en el arte musical tocando los platillos.

En esta centuria que ya está a punto de terminar, ese teatro musical recogió técnicas, ambientes y esencias. Fue capaz de renacimiento en el género grande, al que habían dado algunos por muerto, sin que se olvidase por ello al género chico, de íntima relación con el sainete de costumbres. La síntesis de ambos géneros, que permitió unir la ambición argumental, más o menos lograda, con la gracia del detalle, resultó fecunda, y todos recordamos los mejores logros de los zarzuelistas del siglo XX, que se consiguieron gracias a ese enfoque. Un capítulo con singulares principios es el de la zarzuela de ambiente rural, en la que Guerrero creó algunas de sus obras mejores. En la zarzuela de inspiración campesina estaba especialmente indicado el uso del documento folclórico auténtico.

Guerrero manejó el folclore de forma personal. Su propia fuente de inspiración era popular cien por cien, y a veces resulta difícil distinguir las melodías debidas a la musa original, de aquellas otras que bien pudieran encontrarse en algún cancionero. En ocasiones, no se empeñó en localizar la acción con temas típicos regionales, sino más bien en buscar un amplio nacionalismo español de carácter general.

Hablaba Felipe Pedrell de una música “natural”, no reglamentada por lo circunstancial y erudito, opuesta a los convencionalismos de otra música “artificial”, reducida a las leyes de un arte libre. De ésta se sigue que la música natural es la folclórica, y la artificial aquella que va firmada por un autor. Sin embargo, el mismo Pedrell no hablaba del “pueblo” como creador colectivo, sino de anónimo artista, padre de la canción que otros, humildes y oscuros, hacen suya, sintiéndola como propia. El gran Pedrell se pasaba un poquito, porque el arte es artificio, y la música popular, imaginada por un hombre o una mujer, es siempre, en cierto modo, artificial. No hay más música natural que la de los pájaros, los arroyos o el viento en los árboles.

Viene esto a cuento porque Jacinto Guerrero fue músico, en lo que cabe, natural. En otros siglos hubiera sido el anónimo juglar, hacedor de melodías que, en seguida, empezaban a correr de boca en boca, como corre un río. Como dijo Quevedo, lo fugitivo permanece y dura. Nació Guerrero al fin de siglo, y se hizo dueño de otro, cautivando a las gentes. La firma está en las partituras, pero muchos habrán cantado sus motivos sin saber que eran suyos, como las coplas del otro Machado, Manuel, que el pueblo acepta como tradicionales.

Comunicación y participación son conceptos delicados, de imprecisos límites. La participación del público, del conjunto de espectadores, se quiere resolver a menudo, por algunos directores escénicos, complicando las cosas, trastocando los lugares o desbaratando los viejos principios. Pocas veces se dice algo muy sencillo: el espectador participa como tal espectador, y probablemente no necesita más. La comunicación se establece cuando el público capta el mensaje que se le envía, y ese público representa su papel, mientras la gente del escenario trabaja en lo suyo. Cuando el gran público, el extenso, el popular en el más amplio sentido de la palabra, se siente identificado con la representación, ríe o llora como las antiguas máscaras

del teatro clásico, se puede hablar de un arte escénico hecho realmente para el pueblo. Respetando como se debe a las inmensas minorías y a lo que no sale de las élites –donde muchas veces se encuentra el germen de lo que luego es para todo el mundo–, resulta necesario señalar la necesidad cultural del arte popular, que puede no tener nada que ver con el verdadero folclore. Es un folclore de autor, valga la paradoja. En las grandes culturas siempre se encuentra algún fenómeno artístico en el que todos participan. Gran parte del teatro occidental que luego ha sido pasto de los eruditos, fue en su época alimento directo para las gentes sencillas.

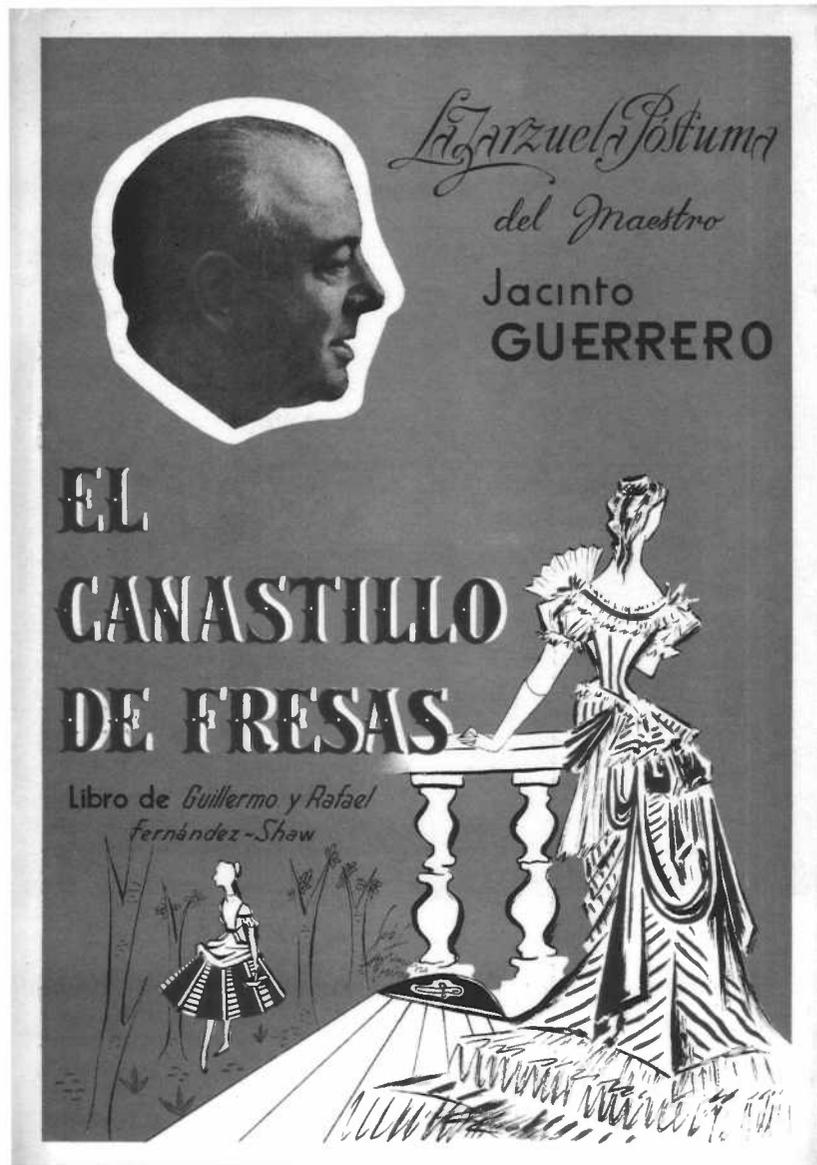
Especiales características tiene el teatro con música, en el transcurso de la escena popular. Es el teatro musical una mágica convención que todos aceptamos, y uno de los más admirables frutos del ingenio humano. No es fácil establecer lo que la música añade al texto en la escena. El hecho simple de que un espectador pueda salir tarareando una melodía, como tantas veces ha ocurrido en los grandes éxitos de Guerrero, tiene su correspondencia en el que salía recitando los versos de un drama romántico, que inmediatamente pasaban como frases hechas a la conversación corriente. La música puede acercar, pero también distanciar, y sobre todo, puede imponerse de tal manera a la palabra, que ésta llegue a perder no su significado, pero sí su preponderancia.

Un excepcional comunicador fue Jacinto Guerrero, hombre simpatiquísimo, de continua sonrisa, al que conocí en la puerta de su edificio Coliseum, yendo yo por la Gran Vía con mi viejo maestro Julio Gómez, que sentía franca admiración por el astro fácil de su colega. Comunicador y avisado empresario, una especie de rey Midas, que convertía en oro lo que tocaba. Pero eso es un fruto del entusiasmo. Como ha escrito Francisco Nieva: “Lo que ocurre es que sin entusiasmos de todo tipo no se puede conquistar el dinero. El entusiasmo es generoso y el dinero corre por sus manos. El pesimismo nos hace rácanos y manicortos.”



La zarzuela tiene un significado específico. Se puede asegurar que hay una “música de zarzuela”, desde Hernando y Gaztambide hasta Guerrero, Alonso, Torroba o Sorozábal. Las especiales características de ese arte popular serían muy largas de analizar. Se puede empezar distinguiendo épocas, géneros y estilos, pues resulta conveniente evitar la confusión. Guerrero tiene sus puntos de referencia, reconocibles para un entendido en la materia. Lo que es indudable es que la zarzuela del siglo XX tiene en el músico toledano no ya un servidor, sino un impulsor de ímpetu particular.

Jacinto Guerrero amenizando desde el piano una reunión en la que no han de faltar admiradores.



Portada de la edición, para canto y piano, de la zarzuela en siete cuadros y una evocación, distribuidos en dos actos, *El canastillo de fresas*, SGAE, Madrid 1952.

Se suelen citar como obras maestras de Guerrero las más “serias”: *Los gavilanes*, *El huésped del sevillano* y *La rosa del azafrán*. No puede faltar el acuerdo, porque en esas obras de más alta ambición se encuentra

buena parte de la esencia guerreriana. Sin embargo, lo mismo que en Donizetti me gusta más *Don Pasquale* que *Lucia di Lammermoor*, tengo especial predilección por algunas páginas más ligeras que se encuentran, por ejemplo, en *Don Quintín el amargao*, llenas de humorismo de la mejor ley. Por ejemplo, el castizo chotis o la parodia de tango argentino. Una de las propiedades de Guerrero es el adaptarse a cada tiempo. No debemos olvidar que, con clara intención y fuera del mundo típico de la revista, *El canastillo de fresas* se denominó “zarzuela moderna”.

Fue Jacinto Guerrero, en muchas cosas, más o menos trascendente, un precursor, un adelantado. Según nos relata Víctor Ruiz Albéniz “Chispero”, resultó ser el primer autor que en el teatro de Apolo, la “catedral del género chico”, ante el éxito enorme de *El sobre verde* en 1927, tuvo que dar las gracias al público al final de la obra, con emocionadas palabras. También fue pionero en volverse de espaldas a la escena, para dirigir al público, con los cantables impresos en un telón. La cosa sucedió en 1923 con *La montería*, y naturalmente en el archifamoso “Hay que ver mi abuelita la pobre”, donde se adaptaban letras de actualidad.

Todos son signos de popularidad, un aura popular que no se adquiere porque sí. Terminaré con una experiencia propia. En mis tiempos militares en Marruecos, fui con unos amigos a un local donde, según decían, se hacía música “andalusí”. Nos preparamos con nuestro té con yerbabuena y al empezar a sonar aquello, nos miramos asombrados. Lo que tocaban los típicos músicos con sus primitivos instrumentos eran melodías de *La blanca doble*. En Tetuán, como en Madrid, reinaba la cordialidad de Jacinto Guerrero.

ESTUDIOS

Manuel Balboa

Breve semblanza de Jacinto Guerrero como autor lírico

Fernando Vizcaíno Casas

Guerrero y la revista

Josep Lluís i Falcó

Jacinto Guerrero, un compositor ante, de, y para el cine

María Encina Cortizo/Ramón Sobrino

Jacinto Guerrero, hacia un estilo lírico musical en el siglo XX

Pedro Navascués

El Coliseum, Palacio del Espectáculo

Basilio Gassent

Género lírico: música y libro, una ecuación perfecta

Antonio Gallego

Guerrero en el "Pianola", o La cresta de la ola

Luis Sagi Vela

Jacinto Guerrero y Emilio Sagi-Barba. Memoria de una amistad

-6-

Muy Modto (Casi lento)

Ma

Hay que ver miá lue li ta ta
 re se co meu ton cê las

po bre, que so sad u sa la!
 mo ras an da bau cou pra cia.

Hay que ver es tor. pa nos se
 dor que lai pa seu amur

nô res, que vor es tas man pas!
 tion pa ta pla ra ele na ban tu e. Con tem plad este vue lo tan
 Pa raba cer na fal da co

Manuscrito, para canto y piano, del "Hay que ver..." de *La montería*.

Soprano
Primer Tenor
Vozes

gran de que ue ne la jal da... San to Dios y que tra fes mas
 mos ta... ri au va ras!... La mu jer que ochi cie ra elot

vor vos en ton ces pas ta bay! Hay que ver,
 tra fes, su ca daa trui na bay! etc

hay que ver, hay que ver, las ro pas que haerun si plo de va ba la mu

Manuel Balboa

Breve semblanza de Jacinto Guerrero como autor lírico

El auge indiscutible que en las dos últimas décadas han experimentado la interpretación y valoración de buena parte del repertorio lírico español, ha incidido mucho antes en el estudio de sus características genéricas y aun en sus valores emblemáticos que en el acercamiento a una serie de individualidades cuyo olvido no es en modo alguno justificable. Salvemos de esta preterición a Barbieri por mor de su centenario; se anuncia la publicación de la biografía de Ruperto Chapí escrita por Luis Iberní y está aún reciente la publicación de la encantadora de Hernández Girbal sobre Federico Chueca. Del resto de grandes creadores de la música escénica española apenas subsisten poco más que media docena de estudios realizados hace ya varios años: los de Sagardía sobre Vives, Serrano, Luna y Chapí; las biografías de Alonso y Usandizaga, de Montero Alonso; la de Hernández Girbal sobre Amadeo Vives y el trabajo de Arozamena sobre Guridi... Ni el centenario del estreno de *La verbena de la Paloma* ha motivado la redacción de un estudio riguroso y puesto al día sobre la rica y compleja personalidad de Tomás Bretón, ni la edición de su correspondencia, sobre todo la

mantenida con Manuel de Falla, aunque ya podamos disponer de su *Diario* editado por Jacinto Torres. De Jerónimo Jiménez, el compositor que según Igor Markevitch y Enrique Franco, es uno de los grandes creadores de la música española, apenas encontramos una reseña en algunos estudios más o menos completos sobre nuestro teatro musical. Inédita permanece la biografía que don Julio Gómez escribiera de Manuel Fernández Caballero, y a duras penas podremos encontrar alguna noticia válida sobre autores como Vicente Lleó, Rafael Millán, Reveriano Soutullo o Tomás López Torregrosa.

El balance es todavía más deprimente si nos retrotraemos a los maestros que desarrollaron su labor en los años centrales del siglo XIX (Arrieta, Inzenga, Gaztambide) y absolutamente negativo en cuanto al estudio que varios de los compositores que lucharon por la consecución de una ópera española merecen: de Pedrell a Pahissa, de Manrique de Lara a Manén, Granados y Morera.

En este abigarrado y variopinto paisaje de personalidades contrastantes, la aproximación a la obra zarzuelística de Jacinto Guerrero es doblemente dificultosa. De un lado, porque lo mejor y más característico de su producción se encuentra inmerso en una etapa de nuestra historia en la que las personalidades musicales de primer orden (salvo, tal vez, Vives y Guridi) se interesan por otros géneros musicales más alejados de la servidumbre impuesta por la moda y el consumo. De otro, porque el progresivo abaratamiento estético de la zarzuela, producido a partir de la primera década del siglo actual por la irrupción en los escenarios españoles de la opereta austriaca y alemana, tiene su componente esencial en una mezcla cada vez más confusa de géneros y estilos: del primer musical americano a la revista, de los restos remozados de la sicalipsis –*El diablo verde*, *El viajante en cueros*–, a la zarzuela regionalista y el patrioterismo sentimental.



*Victoria Pinedo caracterizada de Ana para el estreno de **La montería**, en el Teatro-Circo de Zaragoza, el 24 de noviembre de 1922.*

Guerrero hizo pues su aportación al teatro lírico español en un tiempo en el que la creación zarzuelística perdía fuerza paulatinamente ante el progresivo auge del cine, los espectáculos de cabaret y las variedades. También por la aceptación popular del género revisteril, al que sin rubor servían los mismos autores que intentaban mantener vivo el fuego de una auténtica creación lírica, digna heredera de una “edad de oro” que a la postre se demostró irrepetible. Todo ello hace decir a Tomás Marco¹:

¹ MARCO, Tomás: *El siglo XX. Historia de la Música Española*, tomo VI, Alianza Editorial, Madrid, 1983, pág. 123.

“Un autor muy sintomático del estado de la zarzuela en este siglo, lo que no le impidió tener éxitos en su tiempo y ser aún sobradamente conocido, es Jacinto Guerrero, toledano de Ajofrín que intentó todos los caminos posibles con un sentido práctico capaz de sacrificar hasta la calidad. (...)’

‘La música de Guerrero es pegadiza y facilona, sin mucho vuelo inventivo, pues aunque tenía mayor formación que Serrano, no poseía la vena melódica natural del valenciano. Representa un momento de franca decadencia zarzuelera, cercano ya a la consunción del género, que sus obras asumen.’”

De muy parecida opinión era Óscar Esplá. El maestro levantino, que siempre había proclamado su admiración sin fisuras por obras como *Gigantes y cabezudos* o *La verbena de la Paloma* y escrito páginas memorables sobre la producción lírica de Chapí, afirmaba poco antes del estreno de su ópera *El pirata cautivo* (1975) que el culpable de la decadencia de la zarzuela como género de creación había sido Jacinto Guerrero.

Sacrificio de la calidad, consunción del género, decadencia... Creo sinceramente que ambos compositores han sido en demasía injustos con la obra del músico toledano.

¿Se puede hablar de una zarzuela decadente cuando, de la abigarrada y numerosísima retahíla de obras líricas estrenadas en los años veinte y treinta tan sólo permanecen en el recuerdo poco más de una docena de títulos, y entre ellos figuran por derecho propio al menos tres o cuatro del autor que nos ocupa? El lugar de zarzuelas como *Los gavilanes*, *El huésped del sevillano* y *La rosa del azafrán* está justo al lado, en el tiempo del que son hijas y en su real permanencia en el repertorio lírico y discográfico, de títulos emblemáticos y de la calidad musical de *Doña Francisquita*, *El caserío*, *La pícaro molinera* y *Luisa Fernanda*. Mucho antes han caído en el olvido y apenas son recordadas



Representación de *Los gavilanes* en el teatro de la Zarzuela de Madrid, en diciembre de 1923.

las revistas y humoradas de Guerrero que sus concepciones dotadas de mayor aliento. Pese a sus trivialidades y a las frecuentes concesiones al tópico localista, se hallan impregnadas de la savia popularista y la frescura de ideas que fueron gala de la última etapa del género chico y no desdecirían su entronque con determinadas zarzuelas melodramáticas del siglo XIX, como se verá un poco más adelante.

El autor de *El ama* nunca quiso nadar contracorriente. La respuesta inmediata del público, la comunicatividad a toda costa con su auditorio parecían ser las únicas bazas que el maestro deseaba conquistar. ¿Por qué entonces a los cincuenta o sesenta y muchos años de aquellos multitudinarios estrenos, los públicos siguen respondiendo a esas obras en las que muchos no han visto más que chocarrería, vulgaridad y carnaza para el consumo? El que bien podríamos llamar “caso Guerrero” presenta casi al desnudo una cuestión incómoda, que planteada en términos generales podría ser: ¿cómo y por qué sobrevive “lo popular” en el teatro lírico español tras la obra de Albéniz, Granados y Bretón, tras el Falla de *El*

sombrero de tres picos, tras el Turina de las *Danzas fantásticas* o *La oración del torero*? ¿Cómo se mantiene en liza un españolismo pintoresquista en los años en los que Pittaluga, Bacarisse o Ernesto Halffter logran un auténtico distanciamiento del tópico nacionalista? Antes de la irrupción del gran nacionalismo español, en las dos últimas décadas del siglo pasado, las obras de Chapí, Jiménez y Fernández Caballero, además de cumplir su objetivo de proveer a teatros y compañías de títulos y más títulos destinados al estreno inmediato, planteaban a la vez la necesidad de crear una verdadera música nacional que conllevara la superación del belcanto primero y de los tópicos veristas más tarde. Es esto precisamente lo que distancia a Bretón de Chapí.

El autor de *La bruja* no creía indispensable el cultivo de la gran forma lírica para plasmar un pensamiento musical netamente español, no sólo en lo relativo a la formulación melódica y la incorporación más o menos episódica de ritmos y cadencias tomados directamente de la música popular (o de colecciones de temas ya armonizados, como las *Flores de España* de Isidoro Fernández), sino en la propia escritura instrumental y en la dosificación y regulación de pies rítmicos y esquemas tímbricos que habrían de llevar por línea directa al Falla de *La vida breve*. Que algunos preludios de obras líricas de Chapí y de Jiménez puedan ser considerados aún hoy, a más de cien años de su composición, como páginas fundamentales en la evolución del sinfonismo español muestra bien a las claras todo ello.

Pues bien, tomada la antorcha por Albéniz, Granados, Falla y Turina, el impulso nacionalista en la zarzuela quedaría desléído y sin fuerza. Sobre todo, porque el propósito de crear una escuela española de ópera había naufragado en una serie de individualidades mal avenidas y de pensamiento y oficio divergentes (compárese la obra de un Bretón o un Emilio Serrano con cualquiera de las óperas de Morera o Pedrell y se comprenderán sus insalvables diferencias y lo incoherente de su anhelo).

Amadeo Vives, que participó de los afanes y también de los fracasos de una y otra facción (de *Artús* a *Maruxa* y *Balada de Carnaval*), conoció bien esta amargura: la causada por el vacío que a un músico de su sensibilidad y su cultura le habrían de provocar tanto el cultivo de la opereta y la zarzuela cómica como el intento, logrado sólo a medias, de encauzar el renacimiento de la zarzuela grande por vías de un nacionalismo popularista que a fin de cuentas muy poco podía aportar a las obras maestras del género en el siglo XIX, de *Pan y toros* a *La Dolores* y *Curro Vargas*, amén de esas auténticas zarzuelas grandes en un acto que son *La Tempranica* y *La venta de Don Quijote*.

*Jacinto Guerrero anotando canciones populares en La Solana, pueblo manchego donde acudió en 1929, junto a Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw, para preparar **La rosa del azafrán**, cuya acción allí transcurre. Foto Zegri.*



Cuando el 12 de noviembre de 1921 se estrena en el teatro Tívoli de Barcelona *La alsaciana*, el entonces jovencísimo Jacinto Guerrero parece tomar en este su primer gran éxito el camino de la opereta, que tenía en España cultivadores de la talla de Pablo Luna, Rafael Millán y Manuel Penella, a los que seguían multitud de autores menores como Brú, Aulí, Benlloch, Rosillo, Acevedo, Morató, Díaz Giles y otros. Con *La montería*, presentada en Zaragoza al año siguiente, el compositor se afirma en el mismo camino, y de la mano, como en *La alsaciana*, del libretista José Ramos Martín, obtiene no solamente la aprobación entusiasta del público, sino que inicia una serie de éxitos multitudinarios cuyo eco nunca le abandonará. Guerrero ignora en estas obras (y en todas las suyas) la problemática estética que preocupaba tanto a Vives como a otros autores como Rafael Millán quien, con su ópera *Glorias del pueblo*, había intentado iniciar un subgénero a medio camino entre la zarzuela y la opereta sentimental. Con su llegada a la escena lírica española se produce un fenómeno inusual desde los ya lejanos días en que todo un país tarareaba las melodías imperecederas de Federico Chueca. Los números populares de nuestro músico lo fueron en una medida inmensa, y en su camaleónica capacidad para adaptarse a modas y ambientes nuevos hemos de ver, más que la búsqueda del éxito a cualquier precio, los datos sintomáticos de un hecho sin parangón en su tiempo y que más tarde nadie habría de conseguir: el autor de *Martierra* necesitaba del público, de su reacción inmediata, de la explosión de entusiasmo que en tantas y tantas ocasiones despertaba aquella música esquemática y directa. Su propia escritura vocal llega, en un confesado afán por dar a su auditorio lo que éste esperaba de él, a un extremo de minuciosidad grande: “portamenti” y ligaduras expresivas abundan en la mayor parte de sus romanzas, así como una variada gama de apoyaturas, acentos, pausas y respiraciones insertas en el discurso melódico, destinado todo ello a subrayar el seguro efecto que tal o cual

pasaje ha de provocar sobre el rendido espectador. Todo ello está presente en la parte de Juan, el barítono protagonista de *Los gaviñanes*², partitura en la que el impulso melódico se sobrepone a la lógica de una escritura vocal que recurre con frecuencia tal vez excesiva a pasajes de bravura, con saltos interválicos peligrosos y hasta antinaturales, y a un abuso en la práctica de tesituras forzadas al límite. Pero el fervor contagioso de la melodía se impone, no respetando en su vuelo nada que empañe o distraiga su accesibilidad a un oyente no muy avezado en música. El compositor de Ajofrín, en búsqueda sin duda de una pátina de coherencia, duplica constantemente la voz, bien sea con el clarinete, la trompa o con los violines primeros y segundos tocando al unísono. No existe otra ambición que no sea la descarada extensión de la melodía: un regalo al espectador que no exija más que sentirse cómodo en su butaca.

Guerrero, en estos sus tres primeros y enormes éxitos, si bien había seguido fielmente la pauta argumental que le brindaba Ramos Martín y conforme su posición de músico célebre se afianzaba, quería también demostrar, más que su interés por estar al día, su dominio técnico. No en vano había sido uno de los más brillantes alumnos de Conrado del Campo en el conservatorio madrileño. En *Los gaviñanes*, sin dejar, como acabamos de ver, su complacencia en lo más fácil, intentará también la consecución de la gran zarzuela. Sus números de conjunto, escritos con indisimulada complacencia, parecen por momentos una parodia de los concertantes de *La tempestad*, escritos por el joven Chapí allá por 1882. La influencia de este ambicioso drama lírico, el primer gran éxito del maestro de Villena en el género zarzuelístico, aletea sobre toda la obra de Ramos Martín y Guerrero. Esta influencia, desde luego, resulta epidérmica y elude cualquier referencia a lo más reseñable de la partitura chapiana: la estupenda trabazón sinfónica que sustenta todo el tejido vocal y que realmente traía aires nuevos a la escena lírica española, superando el manido estilo pseudoitaliano que lastra el valor de la mejor música de Arrieta,

² Zarzuela en tres actos, con texto de José Ramos Martín (1923).

Escena de conjunto de *La rosa del azafrán*. En el escenario Felisa Mauro (Sagrario), Emilio Sagi-Barba (Juan Pedro), Valentín González (Don Generoso)..., reparto del estreno el 14 de marzo de 1930 en el teatro Calderón de Madrid.



Gaztambide y aun de Barbieri. Pero tampoco nada de esto, pese a sus intenciones de ser un músico “serio”, parece importar a don Jacinto. El efecto del concertante final del acto segundo de *Los gavilanes*, escrito sobre la melodía principal de la romanza de barítono, “Pensando en ti noche y día, aldea de mis amores”, resulta chocante. La envidia de sus colegas, que casi siempre se manifestaba en forma de desprecio o indiferencia, se transforma en críticas iracundas y burlas crueles.

Aunque a nivel popular la respuesta es fervorosa, el maestro toledano abandonará sabiamente ese camino de retorno a la gran zarzuela melodramática, aun en obras que como *María Sol*, *Las alondras* o *Martierra* podrían haberle brindado la oportunidad de volver a escribir una música que en realidad era absolutamente extraña a lo mejor y más esencial de su personalidad creadora: la que cifra en una melodía, a veces cargada de emoción y a veces desenfadada y jocosa, un sentido nato de la carpintería teatral. Cuanto más fiel sea a sí mismo, a lo que de verdad

siente, incluso cuanto más se acerque en sus obras a la glosa apasionada de su terruño –el Toledo eterno en *El huésped del sevillano*, la llanura manchega en *La rosa del azafrán* e incluso el Madrid arnichesco de *Don Quintín el amargao*³–, más cálida y sincera será su vena creadora y más olvidables las concesiones a la moda y el recurso a lo más fácil.

Éste es el cambio que parece operarse en el estilo compositivo del músico. Las exaltaciones y las tentativas de la primera juventud parecen quedar atrás y su modo de entender la zarzuela se diría que cristaliza en el cultivo de un españolismo sin problemas, plasmado en un lenguaje funcional en el que alternan los números cómicos o caricaturescos con un lirismo directo de buena ley.

Con *El huésped del sevillano*⁴ logra Jacinto Guerrero la que muy posiblemente sea su mejor partitura. Tal vez por glosar un libreto que, al margen de licencias históricas y ciertos resabios patrioterros, brinda al compositor aquello que resulta fundamental en una pieza de teatro musical popular: situaciones contrastantes llenas de interés y un acertado dibujo de los personajes principales. Como eficazísimo contrapunto dramático, los libretistas nos presentan a la siempre maravillosa figura de don Miguel de Cervantes que, en un mesón de Toledo, escribe *La ilustre fregona*. Nunca el músico de Ajofrín había sido tan cuidadoso en el tratamiento de las voces; nunca había domeñado tanto los latiguillos populacheros en su alusión a temas populares, tal y como hace en la brillante “Chacona” del segundo acto (escrita, según él mismo confiesa en la partitura, sobre un motivo de Gaspar Sanz). Aunque el éxito del “Canto a la espada” o el del “Coro de lagarteranas” roza lo sencillamente indescriptible, Guerrero ha respetado el universo temático de la zarzuela tradicional, lo que a la postre dota a esta obra de una unidad estilística que en títulos anteriores sólo había conseguido de un modo fragmentario.

Otro tanto puede decirse de *La rosa del azafrán*⁵ (todavía hoy una de las zarzuelas más representadas y conocidas de todo el

3 Sainete en dos actos, con texto de Carlos Arniches y Antonio Estremera (1924).

4 Zarzuela en dos actos, con texto de Enrique Reoyo y Juan Ignacio Luca de Tena (1926).

5 Zarzuela en dos actos, con texto de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw (1930).



*Federico Caballé y Diana Lloró
intérpretes de **La montería**.*

repertorio), y de *La fama del tartanero*⁶. Si la jota castellana de la primera es admirable por su frescura y perfecta realización, y el dúo de Sagrario y Juan Pedro –soprano y barítono– tal vez el pasaje más inspirado y de mayor aliento lírico de toda la producción guerreril, la segunda nos presenta un tratamiento de la orquesta no ya eficaz, sino verdaderamente bien trabado y de una fuerza considerable. El mundo popular andaluz, en cuya utilización magistral tantos antecedentes y tantos nombres ilustres se pueden dar, no es obstáculo para que el compositor logre una partitura directa y atractiva, por más que estén sus números cómicos a un nivel mucho más bajo que los momentos dramáticos, directamente populares. *La fama del tartanero*, al igual que *El ama*⁷, debería ser recordada con mayor asiduidad.

Hemos hablado hasta aquí de la producción lírica de Jacinto Guerrero que cronológicamente llega hasta los años inmediatos al estallido de la guerra civil. Tras el paréntesis impuesto por la trágica contienda, el maestro toledano se echará en brazos del género revisteril, que tantos días de gloria le había dado y habría de darle durante toda su vida. Ésta se extingue prematuramente el 15 de septiembre de 1951, cuando sobre su piano reposaba la partitura casi terminada de *El canastillo de fresas*. Su estreno, el 16 de noviembre de ese mismo año en el madrileño teatro Albéniz y con una jovencísima Pilar Lorengar de protagonista, vino a refrendar el eco que la música de Guerrero despertaba en el corazón de los aficionados. Sus aclamaciones obligaron a repetir por tres veces la nostálgica romanza de soprano. Desde entonces y hasta hoy mismo, el fenómeno se reproduce cuando una buena compañía lírica, con un buen plantel de cantantes, lleva a escena cualquiera de sus títulos inolvidables.

6 Zarzuela en tres actos, con texto de Manuel de Góngora y Luis Manzano (1931).

7 Comedieta lírico-dramática en tres actos, con texto de Luis Fernández Ardavín (1933).

5^{a.} SEMANA



CONCHITA
LEONARDO



CASIMIRO
ORTAS

La media de cristal

COLISEVM

"EL BARRANCOSO"
AMPARO SARA

CASIMIRO COLONELAND
SRA. LEONARDO y BARCEL



COSTUME WAX

Anuncio de la revista o zarzuela cómico-moderna, *La media de cristal*, aparecido en la prensa madrileña en enero de 1943.

Fernando Vizcaíno Casas

Guerrero y la revista

Conocí a Jacinto Guerrero en 1948. Andaba yo por tercero de Derecho, tenía poco más de veinte años y aliviaba mi parva economía ejerciendo como periodista con fervoroso entusiasmo. El maestro presentaba en Valencia, en el hoy desaparecido –como tantos otros– teatro Apolo, su revista *La blanca doble*, que llegaba avalada por el clamoroso éxito que estaba obteniendo en Madrid, donde aún seguía representándose. Por lo que la versión que nos sería dado ver, corría a cargo de una compañía B, aunque a su frente apareciera la “vedette” incombustible de Jacinto, Conchita Leonardo, que no quiso perder la ocasión de comparecer triunfante ante sus paisanos.

El director del semanario *Triunfo*, del que yo era redactor, me encargó que entrevistase al maestro, tranquilizando mi inquietud por tener que presentarme ante persona tan famosa con una frase rigurosamente cierta, como pronto pude comprobar:

– Es un hombre encantador, muy sencillo y campechano, lleno de simpatía y cordialidad.

Allá me fui, pues, a la hora del ensayo, un tanto nervioso a pesar de todo. Y quizá por eso, tuve un altercado con el conserje que



*Anuncio aparecido en la prensa madrileña de 1951 del juguete cómico-lírico en tres actos **El tercer hombro**.*

guardaba la puerta del escenario, empeñado en no dejarme pasar, pues ésas eran las órdenes que había recibido. No le conmovieron ni mi carné de periodista ni mis promesas de que la entrevista había sido previamente apalabrada para aquella hora, ni siquiera mis gritos, quizás excesivos. Mejor dicho: excesivos, sin duda, pues llegó a escucharlos el representante de la compañía, que andaba por dentro y que acudió al lugar del hecho.

Se aclaró todo, pasé al saloncillo y en seguida llegó el maestro, a quien expuse con juvenil vehemencia la tozuda intransigencia del portero. Con una sonrisa benevolente me dijo algo que después, en ocasiones parecidas –que a todos se nos han repetido más de una vez–, he tenido muy en cuenta:

– ¡Pero qué va usted a pedirle a ese buen hombre! Si tuviera más inteligencia, más diplomacia, más entendimiento, no estaría cobrando, a su edad, las cuatro perras que le pagan...

Y me dio un puro.

Fuimos amigos desde entonces. Cuando apareció la entrevista en el semanario, que tenía gran difusión en toda España, me envió una tarjeta dándome las gracias. Detalle que, como bien sabemos quienes llevamos sobre nuestras cuartillas muchos centenares de interviús, no constituye precisamente hábito entre sus beneficiarios.

Regresó meses después para estrenar, también en Apolo, una zarzuela escrita en colaboración con el maestro Izquierdo, director a la sazón de la Orquesta Sinfónica de Valencia, *La canción de la buerta*. Y otra vez le entrevisté en el teatro, ahora sin problemas de acceso, quizá porque al intransigente portero le habían jubilado. Recordamos la anécdota, ni que decir tiene que me dio el puro de rigor y volví a saludarle la noche del estreno. Por cierto que la partitura ofrecía dos aspectos muy distintos: tenía romanzas, dúos, intermedios llenos de calidades sinfónicas y otros más ligeros, quizá de menor entidad lírica. Curiosamente, según se supo por terceras personas, aquéllos eran los compuestos por Guerrero.

Mi siguiente encuentro con el maestro fue a comienzos de 1949. Los estudiantes valencianos andábamos metidos en el muy vernáculo empeño de levantar una falla, la Falla Universitaria, que dejó, por cierto, honda memoria en la historia de la fiesta josefina. Para recaudar fondos, viajamos a Madrid el presidente de la comisión, su secretario –hoy magistrado de prestigio– y yo, en cuanto presidente de festejos. Hicimos una “razzia” por ministerios y organismos públicos en general con evidente fortuna, y hasta nos dio tiempo de visitar el museo del Prado. A la salida, en la plaza de Cánovas, donde Neptuno, nos encontramos con Rafael Duyos. Le conocía como colaborador que era de *Triunfo*, y cuando supo la razón de nuestra estancia en la capital no dudó en orientarnos:

– Ahí mismo está la Sociedad de Autores; seguro que encontraréis a Jacinto, que ninguna mañana deja de ir a su despacho. Y contad con su aportación: es generoso sin tasa.

Por supuesto que el gran poeta tenía razón. Entregamos al maestro su nombramiento de Presidente de Honor –debía de ser la trigésima personalidad que recibía tan “alto honor”– y no sólo nos dio diez mil pesetas de las de entonces, sino que llevó su magnanimidad mucho más allá:

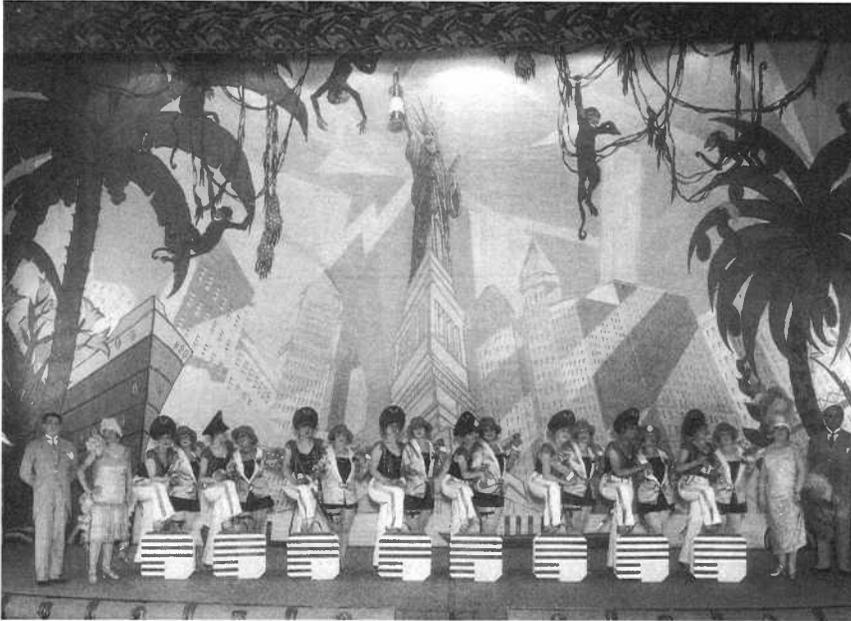
– Yo soy un entusiasta de las fallas y de Valencia. Así que, si me mandáis una letra, os escribiré la música para un pasodoble. Os doy el título: *Los estudiantes falleros*.

Apenas regresamos, Andrés Morris (q.e.p.d.) y yo, que éramos los literatos oficiales de la comisión, escribimos sendas letras, que remitimos a Jacinto. Nuevamente hubo ocasión de comprobar la categoría humana del maestro: tomó estrofas de una, estrofas de la otra y utilizó ambas en el pasodoble, con lo cual satisfizo por igual la ilusión de Andrés y la mía.

Vecino ya de Madrid, a finales del 50, Guerrero iba a darme la mayor prueba de su magnanimidad. Fue cuando, con la audacia de los pocos años, osé enviarle el libreto de una revista, *El tercer hombre*, que acogió sin el menor remilgo hacia mi condición de autor novel y desconocido, y que estrenaríamos en el teatro Albéniz el 23 de febrero de 1951. Pero de esto ya se hablará más adelante.

Porque diseñada la calidad humana del maestro Guerrero a través de este significativo anecdotario personal, que con sincera emoción he recordado, cumple ahora detenerse en la contemplación del género que, con la zarzuela, más unido quedó al nombre de Jacinto: la revista. El diccionario de la Real Academia lo define con laconismo: “Espectáculo teatral de carácter frívolo, en el que alternan números dialogados y musicales. A veces se denomina revista musical.” Tal es la acepción sexta del vocablo; todavía tiene otra, la séptima: “Espectáculo teatral consistente en una serie de cuadernos sueltos, por lo común tomados de la actualidad.”

Con todo respeto para nuestros “inmortales”, no puede decirse que anduviesen demasiado certeros a la hora de definir un



*Escenografía de Martínez Garí y Balbuena para el sainete con gotas de revista **El sobre verde**, tal y como se presentó en el estreno barcelonés del teatro Victoria y en el madrileño Apolo, el 22 de enero y el 14 de marzo de 1927, respectivamente.*

género que ha marcado más de medio siglo del teatro español contemporáneo. Un género que aportó partituras en ocasiones admirables y libros que, también con frecuencia, podían haberse ofrecido como sainetes de evidente calidad. Ciertamente el éxito de la revista propició un exceso de títulos nada afortunados y la explotación de otros de mérito en condiciones lastimosas. Pero su contemplación global, ahora en que, por desgracia, apenas existe, obliga a tener muy en cuenta lo que supuso, a lo largo de muchos años, como “fenómeno sociológico”.

Hay que pensar que la revista surgió a comienzos del siglo XX como una solución intermedia entre las “variétés” y la zarzuela. Con resabios de la ópera cómica francesa y evidente influencia de la opereta vienesa, que se haría mayor a medida que fue ganando la aceptación del público. En un principio, la fórmula consiste en colocar números musicales a un sainete: precisamente, el primer éxito del maestro



Cartel anunciador del espectáculo moderno ¡Hip! ¡Hip! ¡Hurra!

Guerrero en este género que se llamaba “menor” lo obtuvo en 1920 con *La Pelusa* o *El regalo de los Reyes*, sobre libreto de Ramos Martín. Para entonces, nadie podía ya dudar de la categoría de Jacinto como compositor de obras “mayores”: pocos meses después del escaqueo de *Pelusa* iba a consagrarse para siempre con el clamoroso triunfo de *La alsaciana* como compositor de arrebatada inspiración; después, *La montería* y *Los gavilanes*, nada menos.

Pero la revista ha prendido en el público y la sagacidad de Guerrero que, no hay que olvidarlo, fue tan gran músico como inteligente empresario, le permite advertir el amplio horizonte que se abre ante el género. Lo confirma el suceso popular de *Las mujeres de Lacuesta* (abril de 1926) y de forma ya apoteósica, el triunfal estreno, en enero de 1927, de *El sobre verde*, uno de los títulos más celebrados en la extensa obra del maestro. Donde aparecen las constantes básicas de la revista: una partitura alegre, brillante, sabiamente orquestada, con varios números “bomba”; un libro divertido, pícaro aunque no soez –los excesos vendrían después y a cargo de otros– y una puesta en escena lujosa, con decorados múltiples, para cobijar la belleza, la voz y la gracia de las “vedettes” y su acompañamiento glorioso, las 20 hermosas vicetiples, 20.

Pienso que la revista tiene en España dos momentos esplendorosos. Uno, en los años 20-30 y otro, en los 40-50, con el paréntesis dramático de la guerra civil, que los divide y determina. La revista de los “felices veinte”, de su segunda mitad, especialmente, es ya fastuosa; los empresarios del género, Cadenas, Eulogio Velasco, el propio Jacinto, viajan a París para volver con ideas tomadas de los grandes espectáculos de Pigalle. *La orgía dorada* (1928) tiene un montaje a la altura de aquéllos. En la España próspera y tranquila, que gobierna el general Primo de Rivera, la revista encuentra un ambiente propicio: la situación económica del país es buena, la seguridad ciudadana absoluta y la gente quiere pasarlo bien en el teatro.

Además, el llamado –con evidente impropiedad– “el Dictador” es un entusiasta del género; hay una anécdota deliciosa que lo acredita. Cuando Guerrero se disponía a estrenar *Las mujeres de Lacuesta* tropezó con ciertos problemas de censura gubernativa. Ni corto ni perezoso, se fue a ver al presidente del Gobierno.

– Mi general, no me dejan estrenar en Martín, porque dicen que la obra es verde...



“A Jacinto. Al mejor de los mejores: en la noche de mi beneficio con cariño de tu amiga. La Yankee. Hoy viernes 11.” Foto Galán, Barcelona.



*"¡Jacinto Guerrero! El compositor más ingenioso que yo conozco. Con admiración de Raquel Méller."
Foto R. Sobol, París.*

– ¿Y no lo es?

– Mire usted, digo yo que una música nunca puede ser verde. O sea, que el cincuenta por ciento de la revista no lo es. Retocamos algunas cosillas del libro y arreglado...

Estrenó al siguiente día.

De estas revistas de los años 20, hasta el primer tercio de los 30, se decía que eran “picantes”. Por supuesto que hoy nos parecerían del todo inocentes, así en la forma como en el fondo; quiero decir, tanto en los vestuarios mínimos de las “vedettes” y las coristas, como en los retruécanos pretendidamente maliciosos de los libretos. Sin comparación posible con los “desnudos integrales” al uso y menos aún con la chabacanería imperante en los espectáculos actuales. Era aquélla una gracia “subida de tono”, pero matizada por el ingenio de los autores. Que es lo que ahora no abunda.

El auge de la revista consagra la figura de la “vedette”. La “vedette” es la reina del espectáculo; la que desfila, majestuosa, en la apoteosis final, por la inevitable escalera a la que da guardia toda la compañía, alzando sus brazos hacia la primera figura. Las “vedettes” de los años 20-30 fueron Rosita Cadenas, “La Yankee”, Eugenia Zúffoli, Pepita Huertas, Conchita Leonardo. Y Celia Gámez, por supuesto. Para ellas escriben sus músicas los mejores compositores de la época; no sería justo olvidar al maestro Francisco Alonso, que alternó con Jacinto el cetro del género. Las “vedettes” son unas mujeres espléndidas, “esculturales” se les llama en la publicidad, que incluso –algunas– tienen buena voz. Las “vedettes” hacen circular rumores sobre idilios con personajes de alto fuste, aristócratas, políticos, banqueros, y encandilan al personal, que no se cansa de admirarlas como imposible objeto de deseo.

Las escoltan cuatro –o seis– “hermosas modelos”, aspirantes a sustituir a la primera figura en cuanto agarre un constipado, si se lo permite la “segunda vedette”, aunque ésta sea más bien un invento posterior, ya de los años 40. Y las entrañables vicetiples, llamadas primero coristas, coquetuelas desde el escenario, incitantes, algunas más bien rellenitas, todas sonrientes, a la fuerza o por vocación. Las vicetiples, ilusión de los estudiantes, que las esperan al terminar la función, para



*Celia Gámez con Jacinto Guerrero, caracterizada para el número “Los madriles de Chueca”, de **Las tentaciones**, en el que evocaba a Los ratas de **La Gran Vía**. El estreno tuvo lugar en el teatro Pavón, de Madrid, el 23 de diciembre de 1932.*

encontrarse con la sorpresa de que todas tienen madre incorporada, con apetito insaciable. En esa segunda fase de la revista, la de los tiempos de posguerra, las chicas llevaban, además, tartera; aunque su esperanza era que el galanteador les ahorrara el parco refrigerio, sustituyéndolo por un pepito de ternera en el bar cercano.

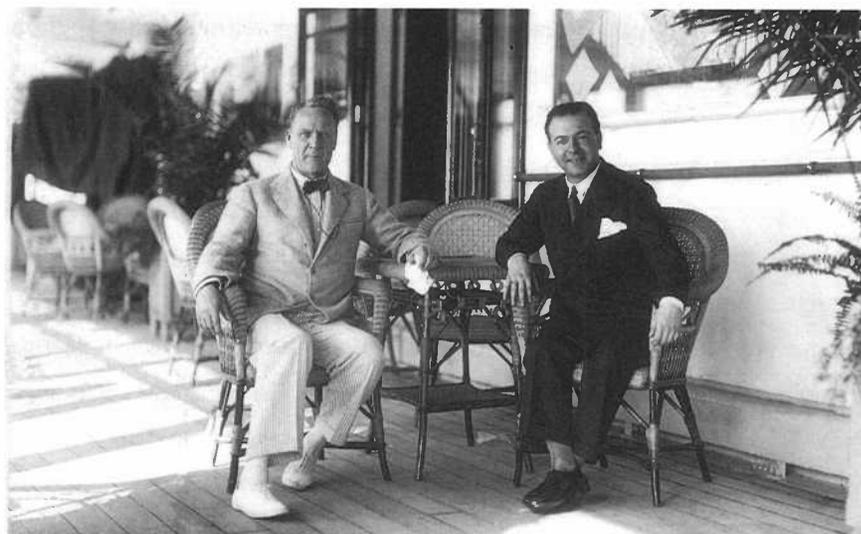
Fue tan grande el éxito de la revista en España, en esta época crepuscular de la monarquía de Alfonso XIII, que el maestro Guerrero, siempre audaz, abordó la aventura parisina. En la mismísima capital del teatro frívolo, estrenó *París-Madrid*, en el teatro Palace y nada menos que con Raquel Méller. Toda una temporada estuvo en cartel la obra, en la que incluyó alguno de sus más celebrados números musicales de anteriores títulos.

Y también, América. En el verano de 1930, Jacinto pasó el Atlántico a bordo del “Giulio Cesare”, para llevar a cabo en Buenos Aires una temporada doble: zarzuela grande, en el teatro Honrubia, y revista, en el teatro Mayo. Donde *El sobre verde* alcanzaría un éxito de clamor, prematuramente abortado por la revolución de Irigoyen, que llenó de tiros la capital argentina, obligándoles a marchar a Rosario de Santa Fe.

La experiencia americana confirmó la vigencia del género ante públicos muy distintos del español. Que, sin embargo, también se aprendieron en seguida las melodías del maestro; de modo que, alternando con los tangos de Discépolo, por todos los barrios de la capital del Plata se escuchaba cantar aquello de:

– “... Soy la garçon, çon, çon, con el pelo ondulado...”

Al terminar la guerra civil, la España hambrienta y desgarrada, pero llena de ilusiones, de afanes de superación y de esperanzas, va a propiciar la segunda gran época de la revista. A pesar de las estrecheces de una censura idiota, que mide el largo de las faldas de las vicetiples y eleva los escotes de las “vedettes”. Algunos libretistas, por si cambiando el nombre se disimula el género, le llaman “comedia



A bordo del "Giulio Cesare", al regreso de América. Primer viaje a aquel continente de Jacinto Guerrero, en 1930.

musical". El maestro Guerrero no acepta el eufemismo, aunque en junio de 1939, a tres meses escasos de la finalización de la contienda, se arriesgue con un experimento curioso: musicar un libro de Enrique Jardiel Poncela, *Carlo Monte en Montecarlo*, que interpretarán –y cantarán: he ahí el problema– artistas de comedia, encabezados nada menos que por Rafael Rivelles e Isabelita Garcés. A pesar de todo, alcanzó las cien representaciones.

A mediados de 1940, la revista o la comedia musical, si lo prefieren, se adueña de los escenarios españoles. Cada ciudad tiene su teatro específicamente dedicado al género y algunas, más de uno: Martín, La Latina, Alcázar, Albéniz, Fontalba, en Madrid; Apolo, Victoria, Calderón, en Barcelona; Ruzafa y Apolo, en Valencia. La llegada de una compañía austriaca, que escapa de la guerra mundial, será un revulsivo para el género; porque Los Vieneses se asientan en el Paralelo barcelonés y sorprenden con los espectaculares montajes de sus obras: nada de decorados de papel, todo corpóreo y fuentes en el escenario y juegos de luces y un cuerpo de vicetiples con disciplina prusiana. A su frente,

Marika Magyari, que como era miope, tenía una mirada sensual; y Mignon con su acordeón, y Herta Frankel y sus muñecos; y el estupendo cómico Franz Joham. Con las músicas dulces, sentimentales, de Arthur Kaps.

Compositores, libretistas y empresarios españoles aceptan el reto. La competencia aumenta, cuando otra compañía extranjera, la del Scala de Berlín, se presenta también en los escenarios madrileños. Para entonces, las “vedettes” indígenas –con perdón– son muchas y de categoría: con Celia, aunque argentina, como de casa; Conchita Leonardo, Maruja Tomás, Maruja Boldoba, Virginia de Matos, Amparito Vallcanera, las hermanas Raquel e Irene Daina, Maruja Tamayo, Gracia Imperio, Carmen de Lirio, Lina Rosales, Mary Luz Ortiz, Mari Begoña, Emilia Aliaga y ya en los 50, Queta Claver. A las que se unen tres foráneas de lujo: la cubana María Ángeles Santana, la francesa Monique Thibaut y la alemana Trudi Bora.

En estos tiempos sí que puede hablarse de la revista como fenómeno sociológico. En una apreciación ligera, superficial, como la mayoría de las que ahora se hacen sobre la época, suele decirse que el público buscaba, en los teatros de revista, liberarse de su “represión sexual”. Mucho habría que hablar sobre semejante represión, que quienes vivimos el tiempo con pocos años nos negamos aceptar; mas justo sería entender que el género transmitía regocijo, optimismo, ganas de vivir y de soñar. El “slogan” “música, mujeres, luz y alegría”, que entonces se difundió, ofrecía los alicientes que la sociedad anhelaba; así la juventud, como las gentes maduras, como las más empingorotadas clases.

Jacinto Guerrero va a vivir su más fecundo periodo como compositor de la música que llaman los exquisitos “ligera”, pero que en su caso alcanza con frecuencia indiscutible calidad. Con Muñoz Román como libretista, estrena en el madrileño teatro Martín *Cinco minutos nada menos*. Se le darán, nada menos, 1.890 representaciones seguidas en el local de la calle de Santa Brígida; además de llevarla, por el resto de España, otras dos compañías. El excelente sainetero que fue Muñoz



Anuncio aparecido en la prensa madrileña de 1951 del juguete cómico-lírico en tres actos **El tercer hombre**.

Román (ya lo había acreditado en *Las leandras*) ha tenido el acierto de añadir, a los habituales ingredientes de la revista, destacados papeles cómicos masculinos. Con los que se consagran unos artistas inolvidables: Lepe, Heredia y Cervera. La fórmula la adaptarán en seguida otros autores, que harán asimismo populares a “Gometes”, Arteaga, Orjas, Alady, Rubén García, Luis Cuenca...

Parejo al éxito de Guerrero, alcanza su buen amigo, el maestro Alonso, el de *Doña Mariquita de mi corazón*. Se entabla como un torneo de triunfos entre ambos compositores, a quienes se unen Montorio, Quintero, Moraleda, Padilla, Cabrera. *La blanca doble*, *Yo soy casado*, *señorita*, *El oso y el madroño*, *Su majestad la mujer*, son los siguientes estrenos de Jacinto, todos centenarios. Su música tiene la virtud intransferible de hacerse rápidamente popular; la repiten las radios, la tararean en todas partes, se agotan sus discos...

La demanda del género es tan grande, que un empresario incansable, Matías Colsada, el único que todavía hoy mantiene



"A el genial maestro J. Guerrero con toda nuestra admiración, un recuerdo de nuestro beneficio. Los Diamantes Negros. 20 julio 1935". Foto Mendoza.

asiduamente una compañía de revistas, con Tania Doris al frente, dirige al mismo tiempo seis compañías en constante rotación por el país. Guerrero tiene dos; Alonso, otras tantas. No hay ciudad ni pueblo adonde no lleguen los grandes éxitos de Madrid y Barcelona; las revistas, sus

“vedettes”, sus chicas de conjunto, sus cómicos, sus músicas, sus libretos cada vez más “pícaros”, inundan de risas y de jolgorio y, en definitiva, de felicidad, a España entera.

Fenómeno sociológico, sí. Comenzó a declinar cuando llegó el desarrollo; cuando la sociedad de consumo ofreció nuevos alicientes: el “seiscientos”, para salir al campo los días festivos; el apartamento en la costa o en la montaña, para los fines de semana; la televisión, que certificó la muerte del género. Pero ahora mismo esa misma televisión nos devuelve de continuo las viejas, las entrañables revistas. Y la música de Guerrero y sus ilustres compañeros, y los libros de Ramos de Castro, de Muñoz Román, de Rigel, de Llerena y Llabrés, de Sáenz de Heredia, entusiasman a nuestros hijos, a quienes tenemos que contar cómo era aquello, en directo.

Muchos de los teatros de entonces, hoy son bancos. Todo un síntoma de la evolución de la sociedad.

No puedo terminar sin tener un recuerdo para mi colaboración con Jacinto Guerrero: un espléndido regalo que me ofreció el maestro, a mis 24 años preñados de ilusiones. Ya conté que le hice llegar un libro, *El tercer hombre*; ante mi gozoso asombro me llamó un día a la pensión donde yo, recién llegado a Madrid, vivía entonces. Le había gustado, estaba dispuesto a estrenarlo, si yo aceptaba –¡yo, un desconocido!– que Francisco Ramos de Castro lo retocase. Por supuesto, que no puse el menor inconveniente; así pude también gozar de la amistad de aquel estupendo autor y colosal persona.

He sabido después que en la revista, resultaba normal que los empresarios –Jacinto lo era de la compañía que encabezaban Conchita Leonardo, Maite Pardo, Manolita Ruiz, Eladio Cuevas y Luis Heredia– percibieran parte de los derechos de autor, compensando así lo que arriesgaban en el negocio. En ningún momento me lo propuso el

maestro, pese a lo ignorado que era entonces mi nombre. Aparte sus muchos méritos como compositor, tenía una generosidad infinita, una gentileza impagable. Difícilmente olvidaré las tardes pasadas en su piso del Coliseum, haciendo equilibrios, en mi inexperiencia, para escribir las letras de las canciones sobre los “monstruos” que me había entregado previamente, mientras él, al piano, interpretaba la música. Naturalmente, antes que nada me había regalado un puro.

Curiosamente, siempre nos tratamos de usted. Era natural en mi relación hacia él, que tenía la misma edad que mi padre; que también me respetara el tratamiento fue otra muestra de su ejemplar señorío.

Y en septiembre de aquel mismo 1951 –estrenamos en el Albéniz en febrero; la obra duró hasta mayo– se nos murió. Físicamente nada más. Porque su música continúa viva, actual, constante. Como su entrañable, inolvidable recuerdo, que jamás perderemos quienes tuvimos la dicha de conocerle, de tratarle. E inevitablemente de quererle.

LA CANCION

PELICULA SONORA

PALABRAS DE

MUÑOZ SECA Y PEREZ FERNANDEZ

•CANCION DE AMALIO•

Precio: 2,50 pesetas

DEL DIA



Música de Jacinto GUERRERO

Portada de la partitura para voz y piano de "La canción del día", de La canción del día, Faustino Fuentes, Madrid 1930.

Josep Lluís i Falcó

Jacinto Guerrero, un compositor ante, de, y para el cine

El nombre de Jacinto Guerrero está tradicionalmente ligado a la música española, no cabe duda y es de dominio público. Sin embargo, en ocasiones como ésta la justicia se impone, y cabe reivindicar también la presencia de Guerrero en el mundo del celuloide. Una presencia que no se limitó, como sucede en la mayoría de compositores españoles que se han puesto al servicio del cine, a la mera composición de bandas sonoras musicales. El maestro Guerrero intervino en la pantalla como compositor, como empresario y como actor ocasional, y de estas actividades hablaremos en las siguientes líneas.

La composición de música cinematográfica

La primera noticia que tenemos del Guerrero compositor de cine es la adaptación de la música de su zarzuela *Don Quintín el amargao* para el acompañamiento musical de la versión muda que en 1925 dirigiese Manuel Noriega. Tres años más tarde, parece que compuso



Cartel anunciador de *Garbancito de la Mancha*.

también el acompañamiento de *Juan José*, según la obra de Dicenta, en la versión que Adelqui Millar dirigió y protagonizó para la productora británica Whitehall Films Ltd., cuyo título inglés fue *Life*. Sin embargo, Jacinto Guerrero pasará a la historia del cine como el compositor de la música de una de las primeras películas sonoras españolas. Nos referimos a *La canción del día*, una producción que tuvo que ser filmada en Londres, ante la falta de equipos sonoros en territorio español. Se filmó en menos de un mes, y con tal premura de tiempo que la copia estrenada en Madrid y Valencia se proyectó a falta de algunas secuencias que, aún sin positivarse, no serían proyectadas hasta su posterior estreno en Barcelona. Esas prisas no dejaron satisfecho a Guerrero, que se manifestaba así en una entrevista:

“Quedé más que satisfecho del éxito de público; pero no desde el punto de vista de mis ambiciones artísticas. No. Aquella película se hizo de prisa y con improvisaciones que el cine no admite. Hay que competir dignamente. El cine es una industria que ha alcanzado tal auge y perfección, que no se puede hacer la competencia a base de improvisaciones. Hay que organizar la industria española de cine con toda seriedad.”¹

Estas declaraciones las realizaba el maestro pocos meses antes de poner en marcha la CEA, circunstancia de la que hablaremos más adelante, que constituyó su grano de arena a esa organización de la industria cinematográfica que tanto le preocupaba. En cuanto a la música de *La canción del día* cabe señalar, en primer lugar, que no tenemos noticia de que el film se conserve; aunque sí ha quedado partitura y grabación de dos de las canciones que se interpretaban en él: “La canción de Estrella” y “La canción de Amalio”, y conocemos la existencia también de la grabación de “La canción del día” que daba título al film, aunque no hemos podido

1 Fray Can: “La polémica del cine. Jacinto Guerrero”, en *Films Selectos*, núm. 12, 3 de enero de 1931.

hacernos con ella. De la audición de las dos primeras podemos indicar que son canciones sencillas, con una línea melódica clara, ritmo de vals y pegadizas. La tercera, también un vals, estaba interpretada, al igual que “La canción de Amalio”, por el popular tenor catalán Tino Folgar. Estas canciones calaron bien entre el público de la época que, junto a las del film *El desfile del amor* cantadas por Maurice Chevalier y Jeanette McDonald, las hizo sonar incansablemente en las gramolas durante algún tiempo. A dicha popularidad contribuyó decisivamente la campaña publicitaria que acompañó los distintos estrenos de la primera película española “100 por 100 cantada y hablada en español”, como rezaban los anuncios de la época: el 21 de marzo de 1930, la directiva de la Bip y la UFA², organizó un banquete de homenaje al maestro Guerrero en el restaurante La Font del Lleó, de Barcelona, al final del cual el maestro interpretó al piano algunas de las piezas de la película que, aun sin estrenar, ya despertaba expectación. Por su parte, Tino Folgar prometía al público de Barcelona asistir al estreno en la Ciudad Condal para cantar en directo las dos romanzas que él interpretaba en el film, como según parece ya había hecho en el estreno de Madrid. Sin embargo, compromisos adquiridos precisamente con el maestro Guerrero, con cuya compañía marchó a Argentina y Uruguay, parecía que le podían impedir cumplir su promesa, así que en mayo de 1930, se despidió del público barcelonés desde las ondas de Radio Barcelona, interpretando ambas canciones. La crónica de la época dice lo siguiente:

“Los radioyentes barceloneses pudieron oír las dos romanzas de *La canción del día*, que Folgar cantó matizándolas como él sabe hacerlo, y a continuación nos dejó oír también las melodías de *L'emigrant*.”

‘Ya que por causa de la escasez de copias y de local el público barcelonés ve retardada la proyección de esta película, que es esperada con tanto entusiasmo, cuando menos tuvo la

² Ulargui Film, productora de la película, era la concesionaria en España de UFA y Bip.

grata sorpresa de oír de labios de Tino Folgar las dos canciones eje de aquella producción.”³

Hasta 1935 no encontramos más música cinematográfica de Guerrero, pues se aparta voluntariamente de dicho campo para consagrarse, como veremos más adelante, a la CEA. Él mismo declaraba:

“Quizá extraña que yo no hubiera hecho música para ninguna película en un momento como el actual, tan lleno de interés para nuestros medios cinematográficos. Este silencio tiene, sin embargo, una explicación: algunos de los músicos españoles, al crearse la CEA y formar parte de ella, nos habíamos comprometido a no hacer nada para otras entidades cinematográficas hasta que aquella empresa tuviese vida propia y se hubiese afirmado comercialmente. (...) La CEA puede ya vivir perfectamente sin necesidad de ayudas, porque es una espléndida realidad. Su vida es independiente y próspera. Y a consecuencia de ello, los músicos interesados en la entidad podemos recobrar nuestra libertad de acción y hacer, por tanto, música para otras empresas. Ésta es la razón de que sea ahora cuando yo vuelva al cine –porque antes de crearse la CEA ya hice algo para la pantalla–...”⁴

Dicho regreso al cine lo constituyó la banda sonora musical de la película *Rumbo al Cairo* dirigida por Benito Perojo. De la misma sólo se conserva un fragmento, descrito con detalle en el libro de Román Gubern sobre este director español⁵. De la lectura de dicha descripción deducimos que era ésta una película abundante en canciones. Por otras fuentes sabemos que algunas eran “Secretos”, “Rumbo al Cairo” y “Copeo de Manacor”, interpretadas por el tenor Juan García (que doblaba en off al actor Ricardo Núñez), y con letra de Alfredo Miralles, autor también del

3 *Arte y Cinematografía*, núm. 349, mayo de 1930, pág. 45.

4 MONTERO ALONSO, José: “Jacinto Guerrero y su música para el cinema”, en *Cinegramas*, núm. 34, 5 de mayo de 1935.

5 GUBERN, Román: *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*. Filmoteca Española, Madrid, 1994, pág. 255.

argumento. Jacinto Guerrero decía haber compuesto bastantes números musicales para la película, y se manifestaba particularmente contento de la canción que daba título al film, “Rumbo al Cairo”, y que se repetía en diversas ocasiones a lo largo de la acción. De hecho, en el fragmento descrito por Gubern, los títulos de crédito ya vienen acompañados por la misma y suena música diegética en diversas ocasiones, lo cual confirmaría las declaraciones del maestro.

Del mismo año son *Do, re, mi, fa, sol, la, si o La vida privada de un tenor*, de Edgar Neville; y la versión sonora de *Don Quintín el amargao* dirigida por Luis Marquina, aunque con supervisión de Luis Buñuel. La primera es, según parece, un film de apenas treinta minutos, protagonizado por Juan García y Amalia Sánchez Ariño, que parodia el ambiente que se respira en una familia de músicos. La segunda es, de nuevo, una versión de la zarzuela del maestro, con música adicional de Fernando Remacha, lo cual nos conduce a pensar que Guerrero no intervino directamente en su producción.

Al año siguiente Fernando Delgado dirige *Currito de la Cruz*, y reclama la presencia de Guerrero como músico, que contará con la colaboración de Jesús García Leoz. No era ésta la primera vez que ambos maestros colaboraban, ya que en *Do, re, mi, fa, sol, la, si o La vida privada de un tenor* se contó con el acompañamiento musical de la orquesta de Leoz, quien antes también se había encargado de la dirección musical de *Rumbo al Cairo*.

De entre 1937 y 1939 son cuatro cortometrajes que tradicionalmente –e incluso me atrevería a decir que erróneamente– se han citado bajo el epígrafe integrador de “Celuloides cómicos”. Sus títulos individuales son *Un anuncio y cinco cartas* (1937), *Letreros típicos* (1938), *Definiciones* (1939) y *El fakir Rodríguez* (1939), y de ellos parece que existe la seguridad de la autoría del maestro, en cuanto a la música, sólo de los citados en primer y tercer lugar.



Luis Sagi Vela caracterizado como protagonista de **El huésped del sevillano**, en la producción cinematográfica dirigida por Enrique del Campo en 1939.

Otra zarzuela suya sería llevada a la pantalla en el año 1939: esta vez le tocó el turno a *El huésped del sevillano*, dirigida por Enrique del Campo, y de cuya adaptación musical se encargó Luis Patiño. Fernando Méndez Leite nos dice de ella que “no es sino un calco de la zarzuela de Guerrero y Luca de Tena”.⁶

También en 1939, mientras esperaba el final de la guerra civil en San Sebastián, estuvo a punto de musicar un cortometraje de Eduardo García Maroto titulado *Una de pandereta*, que no llegó a realizarse porque a ambos les fue denegado un crédito bancario –¡por falta de solvencia!– como relata jocosamente García Maroto en sus memorias⁷. La misma fuente documental nos informa de que Guerrero reservó los números musicales de dicho cortometraje para su siguiente revista, y aunque no dice cuál, sí nos indica que se estrenó algunos años después de la guerra civil y recuerda los primeros versos de uno de los números: “Yo no sé por qué presumes de torero y matador/si te falta medio metro y no tienes corazón.”

Su siguiente, y penúltima, banda sonora musical para un largometraje fue *El camino del amor* dirigida en 1943 por José María Castellví. De argumento calificado por la crítica como ingenuo, aunque no falto de emoción, se dice que “el maestro Guerrero ha hecho una música de zarzuela con sus canciones a cargo de las mozas del pueblo, su coro de lavanderas murmuradoras y más canciones a cargo de los mozos”, añadiendo que “con un poco de aliento en la conducción y otro poco de nervio en la interpretación hubiera podido ser una buena película”⁸. Sin duda, el tono general de dicha crítica no era bueno y la apreciación de la música, en particular, tampoco se salvaba. Sin embargo, Jacinto Guerrero no había hecho sino poner en práctica su propia concepción de la música cinematográfica a la que un año antes veía todavía unas grandes posibilidades, declarando:

6 MÉNDEZ LEITE, Fernando: *Historia del cine español*. Ed. Rialp, Madrid, 1965, vol. I, pág. 397.

7 GARCÍA MAROTO, Eduardo: *Aventuras y desventuras del cine español*. Plaza & Janés, Barcelona, 1988, págs. 129-131.

8 “Cartelera madrileña”, en *Cámara*, núm. 27, diciembre de 1943, pág. 46.



“Todas las películas verdaderamente musicales han dado una fortuna. (...) Lo que no se puede hacer es llevar a la pantalla las canciones flamencas –más o menos flamencas– que en los antiguos cafés cantantes tenían su verdadero sitio y que no hay por qué exportar al mundo como muestra de la música española; canciones que son muy bonitas, pero que resultan insignificantes para la pantalla. Hay que hacer música para las

*Fotograma de **Héroe a la fuerza**, película dirigida por Benito Perojo en 1944, en la que Jacinto Guerrero actuó como periodista. Aquí pregunta a Miguel Ligeró ante la mirada sonriente de Perico Chicote.*

películas como se hace para las zarzuelas, para las operetas y para las revistas, y si la situación lo requiere, música de altura, naturalmente.”⁹

Estas contundentes aseveraciones del maestro explicarían la abundancia de música diegética, de canciones o bailables, en los films que musicó dándoles el mismo tratamiento que a una zarzuela, romanzas y coros incluidos. El mismo tratamiento que daría en 1945 a su último largometraje, que fue además el primero de dibujos animados realizado en el Estado español: *Garbancito de la Mancha*.

Garbancito de la Mancha –de la cual sí se conserva copia– fue dirigida por José María Blay, y Guerrero comentaba a la revista *Primer Plano*¹⁰ que era lo más difícil que había hecho nunca en cine, dada la variedad de ritmos y diversidad de temas que había tenido que componer. Quizá por ello, y por su habitual generosidad, cedió la composición de un número musical del film a un joven y desconocido músico que compuso precisamente el número que inicia la película, un “hot” cantado por cuatro gusanitos que fueron doblados por las voces del cuarteto Orpheus. La totalidad de la película se realizó en Barcelona, y la grabación de la música no fue una excepción: en los estudios de animación de Balet y Blay trabajaba un intercalador que era además músico y tocaba al piano las piezas del film, para que los dibujantes pudiesen sincronizar música e imagen; su nombre era Joaquín Bisbe, y el maestro Guerrero le ofreció la posibilidad de componer la citada pieza, de la que realizó dos versiones –me confesaba el maestro Bisbe que la que menos le gustó a él fue justamente la que aparece en el film–, además de algunas orquestaciones de la música de fondo del maestro Guerrero.

La música de *Garbancito de la Mancha*, aunque se presenta como bloque continuo¹¹, goza de una cierta modernidad al prescindir a

9 CASTÁN PALOMAR, Fernando: “¿Qué posibilidades atisba usted todavía para la música en el cine?”, en *Primer Plano*, núm. 76, 29 de marzo de 1942.

10 “Horas antes del estreno con el director y los autores de *Garbancito de la Mancha*”, en *Primer Plano*, núm. 291, 12 de mayo de 1946.

11 “Bloque” es el término usado para designar un fragmento de la banda sonora musical de un film. El “bloque continuo” implica la presencia ininterrumpida de música a lo largo de toda la cinta, y es algo característico, por una parte, del cine de animación anterior a la década de los sesenta y, por otra, de un cine sonoro poco evolucionado (década de los treinta y, según países, incluso cuarenta) que lo utiliza aún como lastre de la tradición del acompañamiento musical de la época muda.



*Jacinto Guerrero rodeado del equipo de **Garbancito de la Mancha** en los estudios de grabación de Barcelona, en 1945. De izquierda a derecha: Joaquín Bisbe¹, miembros del cuarteto Orpheus², Jacinto Guerrero³ y Sr. Ariola⁴.*

menudo del tan manido “mickeymousing”, recurso característico del cine de animación, que consiste en la perfecta sincronía de música y movimiento, casi como si de una coreografía se tratase. Guerrero compone fondos auténticos que interactúan con el argumento y no con el movimiento de los personajes.

Tras *Garbancito de la Mancha*, el maestro Guerrero dejó la composición cinematográfica; el motivo lo podemos encontrar de nuevo en unas declaraciones hechas en 1949, en las cuales expresaba con cierta amargura:

“En España no se hacen films musicales porque no los sienten, porque no saben hacerlos o porque no quieren pagar la música. (...) No pongo música en ningún film porque no vale la pena trabajar en el cine español, donde todo es para el director y los actores.”¹²

12 CALLE JR., Antonio de la: “El cine español no es melómano”, en *Ritmo*, núm. 224, noviembre-diciembre de 1949, págs. 26-27.

En cuanto a las utilizaciones, podríamos decir que apócrifas, de música de Guerrero en películas posteriores a su muerte, remitiremos simplemente a la filmografía que aparece más adelante. Mención aparte, sin embargo, merece una de dichas utilizaciones, ésta aún en vida del maestro, que motivó un incidente legal en 1929: el film de Griffith *Melodías del amor* (*Lady of the Pavements*, 1929) fue presentado en el Real Cinema de Madrid con música sincronizada, y concretamente uno de los pasajes utilizados era de *La montería*, zarzuela con partitura de Guerrero y libreto de Ramos Martín. Ambos presentaron una reclamación ante la Sociedad de Autores, ya que no les habían pedido permiso para dicha sincronización. Como consecuencia del litigio el film fue retirado de la cartelera.

Jacinto Guerrero y la CEA

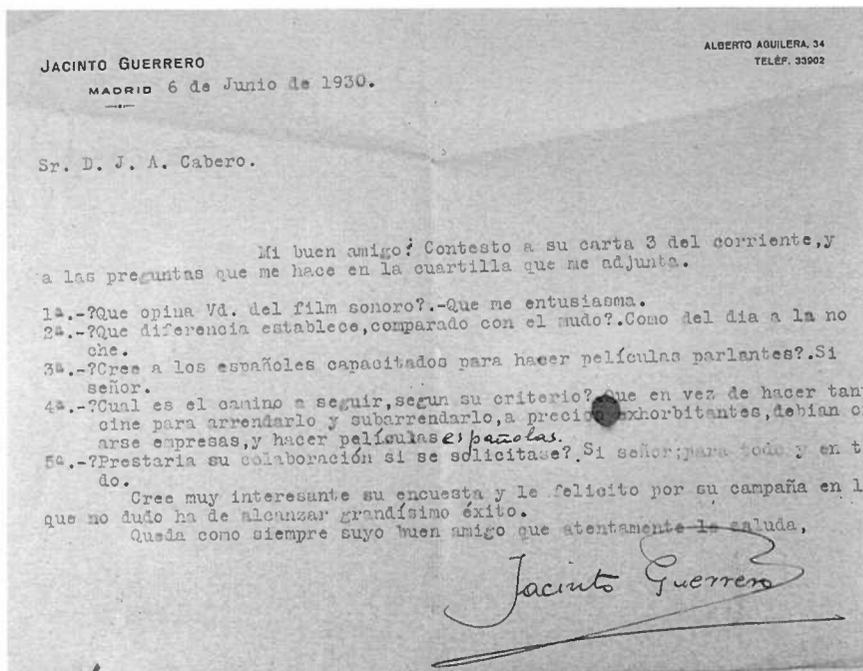
Pero como ya habíamos dicho al empezar este artículo, la actividad de Guerrero en el mundo del celuloide no se limitó a la composición de bandas sonoras musicales.

Hemos visto antes cómo Guerrero pedía una organización seria de la industria cinematográfica española. En octubre de 1931, Guerrero y otros destacados nombres del teatro, la música y la literatura daban un paso adelante hacia esa seriedad: reunidos en el madrileño restaurante Lhardy Jacinto Benavente, Carlos Arniches, los hermanos Álvarez Quintero, Pedro Muñoz Seca, Juan Ignacio Luca de Tena, Luis de Vargas, Francisco Alonso, Luis Fernández Ardavín y, obviamente, Jacinto Guerrero constituyeron la CEA, cuyas siglas correspondían al nombre de Cinematografía Española Americana, y cuyo objetivo primordial era desarrollar una producción cinematográfica sonora nacional. Guerrero ya se había manifestado en diversas ocasiones a favor del cine, y más concretamente del cine sonoro, y la creación de la CEA era la



materialización de esa creencia en su valía. En abril de 1932 se constituyó el consejo provisional de la sociedad, quedando fijado el capital social en cuatro millones de pesetas, representadas por ocho mil acciones de quinientas pesetas. Los mismos que se reunieron meses antes en el restaurante Lhardy, más Manuel Linares Rivas y Eduardo Marquina, se comprometían además a la cesión “en exclusiva total de su producción inédita, dramática o lírica, para el cinematógrafo a esta Sociedad,

*Fotografía tomada durante el rodaje de **El camino del amor**. En primera fila, de izquierda a derecha: Merceditas Llofrú, Alicia Romay y Ángel Martínez; detrás, José M^a Castellví (director), Manuel Berenguer (operador), Jacinto Quincoces, Francisco-Mario Bistagne (jefe de producción), Jacinto Guerrero (autor de la música) y Horacio Socías.*



Carta de Jacinto Guerrero a Juan Antonio Cabero, en la que contesta a diversas preguntas sobre el cine sonoro, fechada el 6 de junio de 1930.

comprometiéndose a redactar o componer, a petición de la misma, originales de índole cinematográfica”¹³. Sin embargo, parece que el entusiasmo inicial era más el resultado del ánimo que del trabajo: pasado el tiempo, de los cuatro millones en acciones, tres estaban aún sin colocar, y algunos autores colaboraban sólo a nivel de cesión de obra, pero no económicamente. Lo cierto es que, en 1935¹⁴, tenemos noticias de abundantes deserciones de los estudios como la del operador José María Beltrán o la del entonces montador Eduardo García Maroto que fue contratado por CIFESA. Según Cabero¹⁵ fue gracias a Rafael Salgado, presidente efectivo de CEA a la vez que presidente de la Cámara de Comercio de Madrid, que se salvó la situación, ya que él trajo un equipo sonoro Tobis Klangfilm desde Alemania, con el cual se incorporó a la sociedad Enrique Domínguez Rodiño, quien adelantó el capital necesario para la realización del film *El agua en el suelo* (Enrique Fernández

13 CABERO, Juan Antonio:
Historia de la cinematografía española. 1896-1949. Gráficas Cinema, Madrid, 1949, pág. 368.

14 “Sabemos que...”, en *Cine Español. Resumen mensual cinematográfico*, núm. 20, octubre de 1935.

15 Op. cit., págs. 369-370

Ardavín, 1934), que fue un éxito y que sacó a flote la CEA en cuyos estudios de Ciudad Lineal no se paró, desde entonces, de rodar producciones propias y ajenas. En 1944 el capital social ascendía ya a veinte millones de pesetas y los estudios, situados en la calle de Arturo Soria, tenían seis platós, ocho salas de montaje, tres de proyección, dos laboratorios, treinta y cuatro camerinos individuales y seis grandes para figuración, ocupando un total de 4.100 m².

Guerrero, actor de cine

La primera incursión cinematográfica de Jacinto Guerrero como actor de la que tenemos noticia, se remonta al año 1926. Francisco Gómez Hidalgo llevó al cine *La malcasada*, basada en una obra escrita por él mismo y por José Luis de Lucio que, a su vez, estaba inspirada en la biografía del torero Rodolfo Gaona y las circunstancias que envolvieron su matrimonio y posterior divorcio de la actriz Carmen Ruiz Moragas. En esta película aparecían y desaparecían incontables personalidades del mundo de la política, el deporte, el arte, el espectáculo, etc., que se relacionaban de uno u otro modo con el personaje protagonista, interpretado por José Nieto. El maestro Guerrero se hallaba en la despedida de soltero que forma parte del argumento; pero no sólo aparecía el maestro, sino que, si hacemos caso de los intertítulos, también lo hacía su automóvil –matrícula de Madrid 19409– que era el que conducía a José Nieto y a Alfredo Corcuera al Hotel Castilla donde se alojaba María Banquer, a quien Nieto pretendía en el film. Ya en 1944 intervino en *Héroe a la fuerza*, de Benito Perojo, ejerciendo de improvisado periodista que pedía unas declaraciones a Miguel Ligeró, ante la mirada de otro popular personaje de la vida madrileña de la década de los cuarenta: Perico Chicote.

Éstas son las dos únicas apariciones de Guerrero como actor que hemos detectado, aunque Fernando Vizcaíno Casas¹⁶ asegura que fueron numerosas. Nosotros confiaremos en su experiencia, ya que nos vemos incapaces de visionar todo el cine español anterior a la muerte del maestro, buscando su popular fisonomía entre miles de extras; eso queda quizá para un trabajo más extenso sobre la relación de Guerrero con el cine de la cual, aquí, sólo se pretendía dar una pincelada.

No quiero terminar estas breves notas sin agradecer a Juan B. Heinink, Alberto González Lapuente, Palmira González López, Julio Pérez Perucha, Pedro de la Riva, Joan M. Minguet i Batllori, Joaquín Bisbe, Antonio Furnó, Ángeles Sanz y al equipo de investigación del doctor Ángel Luis Hueso, todos los datos proporcionados; y a Dolores Devesa, por ponerme en contacto con la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.

Filmografía

Como compositor (largometrajes)

- 1925 *Don Quintín el amargao* (Manuel Noriega) Acompañamiento musical versión muda.
- 1927 *El negro que tenía el alma blanca* (Benito Perojo) Acompañamiento musical versión muda.
- 1928 *Juan José/Life* (Adelqui Millar) Acompañamiento musical versión muda.
- 1930 *La canción del día* (George Berthold Samuelson).
- 1935 *Rumbo al Cairo* (Benito Perojo) Dirección musical: Jesús García Leoz.
- 1936 *Currito de la Cruz* (Fernando Delgado) Dirección musical: Jesús García Leoz.
- 1943 *El camino del amor* (José María Castellví).
- 1945 *Garbancito de la Mancha* (José María Blay).

¹⁶ VIZCAÍNO CASAS, Fernando:
Diccionario del cine español.
1896-1965. Editora Nacional,
Madrid, 1966, pág. 129.

Como compositor (cortometrajes)

- 1935 *Do, re, mi, fa, sol, la, si o La vida privada de un tenor* (Edgar Neville)
Acompañamiento musical: Orquesta Leoz.
- 1937 *Un anuncio y cinco cartas* (Luis Marquina, Enrique Jardiel Poncela).
- 1939 *Definiciones* (Luis Marquina, Enrique Jardiel Poncela).

Como actor

- 1926 *La malcasada* (Francisco Gómez Hidalgo): se interpreta a sí mismo.
- 1944 *Héroe a la fuerza* (Benito Perojo): interpreta a un periodista.

Inclusión de música de Jacinto Guerrero

- 1932 *Violettes Impériales* (Henry Roussell) Música: Jacinto Guerrero, Modesto Romero, Marcel Pollet, José Padilla y H. Collet.
- 1935 *Don Quintín el amargao* (Luis Marquina y supervisión de Luis Buñuel)
Música adicional: Fernando Remacha.
- 1939 *El huésped del sevillano* (Enrique del Campo) Adaptación musical: Luis Patiño.
- 1955 *La lupa* (Luis Lucia): se interpreta "El cordón de mi corpiño", de Castellanos y Guerrero.
- 1961 *Pelusa* (Javier Setó): se interpreta "Soldadito español".
- 1961 *Pecado de amor* (Luis César Amadori): se interpreta "Doña Mariquita".
- 1963 *La reina del Chantecler* (Rafael Gil): se interpreta "Doña Mariquita".
- 1964 *El extraño viaje* (Fernando Fernán-Gómez): se incluye un fragmento de *El huésped del sevillano*.
- 1971 *El sobre verde* (Rafael Gil): se interpretan piezas de Guerrero de su obra homónima.

Discografía cinematográfica

La canción del día

“La canción de Amalio”, vals – “La canción del día”, vals

Tino Folgar

La Voz de su Amo AE 3106

Garbancito de la Mancha

“Canción, danza de los cipreses”, fox moderato – “La rata torera”

Orquesta, director Jacinto Guerrero. Acompañada en la cara A por el

Cuarteto Vocal Orpheus

La Voz de su Amo GY 628

Garbancito de la Mancha

“Canción del trabajo”, slow (Julián Pemartín, Jacinto Guerrero)

Pepita Russell. Orquesta, director Jacinto Guerrero Torres

“Vals y marcha de la espada” (Jacinto Guerrero)

Cayetano Renom. Orquesta, director Jacinto Guerrero

La Voz de su Amo GY 627

Bibliografía

Índice cinematográfico de España 1942-43. Ed. Marisal, Madrid, MCMXLIII.

CABERO, Juan Antonio: *Historia de la cinematografía española. 1896-1949*.

Gráficas Cinema, Madrid, 1949.

CANDEL, José María: *Historia del dibujo animado español*. Filmoteca Regional, Murcia, 1993.

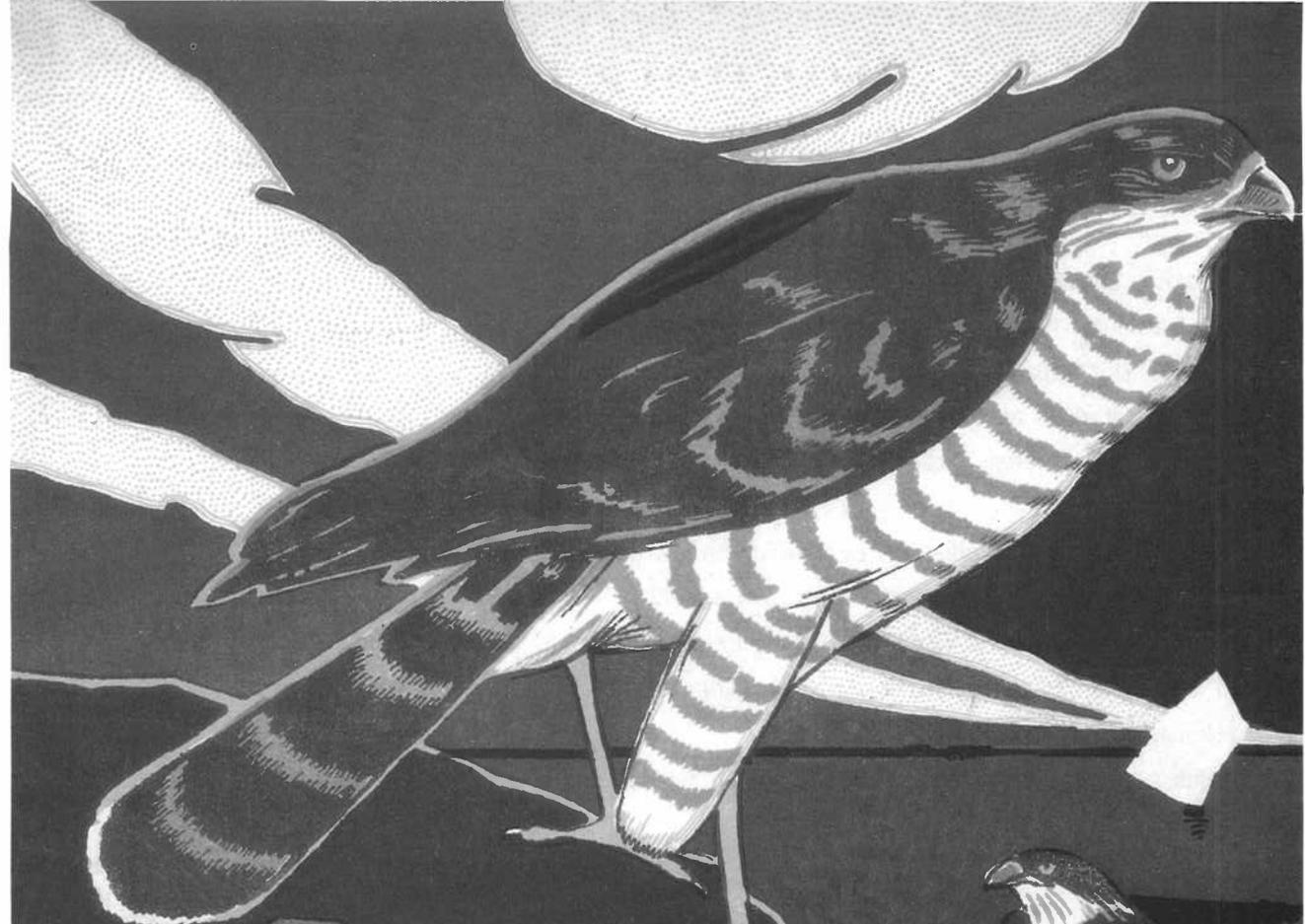
CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín; GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira: *Catálogo del cine español*.

Volumen F2. Películas de ficción (1921-1930). Filmoteca Española, Madrid, 1993.

- GARCÍA MAROTO, Eduardo: *Aventuras y desventuras del cine español*. Plaza & Janés, Barcelona, 1988.
- GIFFORD, Denis: *The British Film. Catalogue 1895-1985. A Reference Guide*. Facts On File Publications, New York, Oxford, 1985.
- GUBERN, Román: *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*. Filmoteca Española, Madrid, 1994.
- MANZANERA, María: *Cine de animación en España. Largometrajes 1945-1985*. Universidad, Secretariado de Publicaciones, Murcia, 1992.
- MÉNDEZ LEITE, Fernando: *Historia del cine español*. Ed. Rialp, Madrid, 1965.
- VIZCAÍNO CASAS, Fernando: *Diccionario del cine español. 1896-1965*. Editora Nacional, Madrid, 1966.
- WOOD, Linda (ed.): *British Films 1927-1939*. BFI Library Services, London, 1986.

Hemerografía

- Arte y Cinematografía* (Barcelona).
- Blanco y Negro* (Madrid).
- Cámara* (Madrid).
- Cine español. Resumen mensual cinematográfico* (Madrid).
- Cinegramas* (Madrid).
- Films Selectos* (Barcelona).
- La Gaceta Literaria* (Madrid).
- La Pantalla* (Madrid).
- La Vanguardia* (Barcelona).
- Los Jueves Cinematográficos de El Día Gráfico* (Barcelona).
- Mirador* (Barcelona).
- Popular Film* (Barcelona).
- Primer Plano* (Madrid).
- Ritmo* (Madrid).



LOS GAVILANES

ZARZUELA EN
TRES ACTOS
LETRA DE
J. Damos Martin
MUSICA DE
Jacinto Guerrero.

Núm. 3.—Fox-trot
N. P. 3. Ptas.
UNIÓN·MUSICAL·ESPAÑOLA
• EDITORES •

Portada de la edición, para canto y piano del "Fox-trot" de Los gavilanes, Unión Musical Española, Madrid 1923.

María Encina Cortizo/Ramón Sobrino

Jacinto Guerrero, hacia un estilo lírico musical en el siglo XX

Jacinto Guerrero pertenece a la última generación de autores líricos de nuestro siglo. Zarzuelas como *La montería*, *La alsaciana*, *Los gavilanes*, *El huésped del sevillano* y *La rosa del azafrán*, fueron éxitos seguros, y se representaron numerosas veces en nuestros teatros. El autor se presenta como músico conocedor de los gustos del público, unas veces voluntariamente fácil, y otras, como en las zarzuelas grandes, respetuoso con la buena tradición del arte lírico nacional y compositor de envergadura.

La música de Guerrero revela de continuo su experiencia vital: algunas tonadas del folclore de su tierra natal, sus primeros años como niño de coro en la catedral de Toledo, el sonido de la banda de Ajofrín, donde el adolescente tocaba varios instrumentos de viento, sus comienzos como pianista de café cantante en Toledo y Madrid, a la vez que su experiencia académica en el Conservatorio de Madrid, que le otorga los medios necesarios para desarrollar su arte compositivo a través del estudio de instrumentos de arco, del piano y de los entresijos de la armonía y composición, disciplinas que estudia bajo la dirección de Conrado del Campo. Cuando en 1915 Guerrero comienza a trabajar como

- Tantomergo : a tres voces y Orquesta : por Jacinto Guerrero

FLAUTO
FLAUTA
OBOE
CLARINETE
FAGOT
TROMPA
TROMBON
TIM.
RUIDO
Soprano
Alto
Bajo
Violín I
Violín II
Viola
Violonchelo y Contrabajo

24

Manuscrito de un temprano **Tantomergo**, a tres voces y orquesta, compuesto hacia 1915.

violin segundo en la orquesta del teatro Apolo, entra en contacto directo con el mundo teatral madrileño, entablando amistades que le permitirán dar a conocer sus primeras obras en teatros madrileños, como el teatro Martín, La Latina e incluso el propio Apolo.

A través de estrenos como *La alsaciana* (1921), *La montería* (1922), *Los gavilanes* (1923), *El huésped del sevillano* (1926) o *La rosa del azafrán* (1930), Guerrero se convierte en el compositor más popular del panorama lírico nacional de la década de los veinte, y sólo el granadino Francisco Alonso (1887-1948) conseguirá alcanzar durante esa década parecidas cotas; ambos autores, ninguno de los cuales tiene paradójicamente una formación musical fuera de nuestras fronteras, escriben páginas sumamente populares dentro de una fórmula lírica que tiene asegurado el éxito del público. En este sentido, Guerrero y Alonso se entregan al mundo de la zarzuela con exclusividad, sin pretensiones de renovar el género o vitalizar la ópera española, como indica Subirá en su *Historia de la música teatral en España*, diferenciando a éstos de compositores que como Morera, Vives, Guridi o Moreno Torroba cultivan ópera y zarzuela, o incluso de otros con miras mucho más ideales, que hacen obras escénicas de gran empuje, caso de Pedrell, Granados, Conrado del Campo, Pahissa, Usandizaga, Sorozábal o el propio Falla¹.

En la década de los treinta se produce una crisis en el modelo de producción lírico al que servían los autores anteriores. Por una parte, asistimos al relevo generacional impuesto por el éxito de una nueva forma de hacer zarzuela avalada por autores como Federico Moreno Torroba (*Luisa Fernanda*, 1932) o Pablo Sorozábal (*La del manojito de rosas*, 1934); por otra, la atracción creciente que ejercía el “nuevo” espectáculo del cinematógrafo, ahora sonoro –que llevará también a nuestros compositores a escribir bandas sonoras y música para el cine–, y la diversificación hacia formas menores –teatro por horas, “orquestinas” o publicidad–, dispersa y resta popularidad al “viejo” género lírico nacional.

Tras la guerra civil, las posibilidades económicas de los teatros se ven drásticamente reducidas, hecho que obliga a replantear el teatro musical y a eliminar de las programaciones las producciones costosas, optándose mayoritariamente por la revista y el género “arrevistado”,

1 SUBIRÁ, José: *Historia de la música teatral en España*. Labor, Barcelona, 1945, págs. 213-214.

Jacinto Guerrero con "sus chicas", aquí espigadoras de *La rosa del azafrán*, quienes le dedican, por el dorso, esta foto: "Al maestro en prueba de admiración y simpatía." Foto Marín.



donde la censura se muestra más permisiva que en otros campos. Guerrero y Alonso consiguen obtener de nuevo el fervor popular en la década de los cuarenta a través de la revista musical, convirtiendo el teatro Martín en la sede del género. Según Ruiz Tarazona, "el toledano y el granadino llegan a ser los reyes de la revista, y al éxito clamoroso de *Doña Mariquita de mi corazón* (1942) de Alonso, en el teatro Martín, siguió el muy espectacular de *Cinco minutos nada menos* (1944) de Guerrero en el mismo teatro, alcanzando esta última 1.890 representaciones consecutivas, lo que da idea de cómo respondía el público madrileño de aquellos años al género"². Así, en los años cuarenta, las cuatro figuras clave de la producción lírica serán Guerrero, Alonso, Moreno Torroba y Sorozábal.

Guerrero consigue convertirse a lo largo de su vida en uno de los creadores con más éxito, y algunos temas sueltos de sus obras han pasado a la posteridad; aún hoy permanecen en la memoria popular

2 RUIZ TARAZONA, Andrés:
"Francisco Alonso", en
Cuadernos de Música y Teatro,
núm. 2, Sociedad General de
Autores de España, Madrid,
1988, pág. 9.

Sobre esto, Luis Fernández Ardavín comenta en el prólogo al libro de Josefina Carabias, que “una gran parte de la labor artística de Jacinto Guerrero quedará incorporada para siempre al acervo inmortal de la música ‘popular’ española. He dicho ‘popular’ porque ésta fue la característica privativa de su personalidad y de su obra. Jacinto Guerrero era, sobre todo, un hombre popular. Es decir, un hombre del pueblo, que produjo para el pueblo y que para el pueblo vivió”³.

Es un hecho el demostrado interés de Guerrero por las melodías tradicionales manchegas⁴. Josefina Carabias, en el librito que dedica al autor, comenta que “la música popular que oía cantar a los mozos y mozas de los pueblos le encantaba, y siempre que podía hacía que se la repitieran para escribirla en un trozo de papel y estudiarla después, sacando de ella infinitas sugerencias”⁵. Su música adquiere tintes seudofolclóricos en ciertos momentos de sus zarzuelas de ámbito rural –“Castellana toledana” de *El huésped del sevillano*, “Flor roja” de *Los gavilanes* o “Qué culpa tiene el tomillo” de *La rosa del azafrán*–, e incluso en el mundo de la revista o de los géneros “arrevistados”, que con tanto éxito cultivó en las últimas décadas de su vida, consiguió que las orquestinas y altavoces de las verbenas y bailes populares aturdieran a todo Madrid con sus pasodobles, mazurcas o chotis, triunfando también en este ámbito popular urbano. “En la Latina impuso durante mucho tiempo el mandato de su batuta, que miles de apasionados por él aceptaban sumisos y regocijados. Era la voz subconsciente de los talleres y los obradores, de los bares y los cafés, de la calle ruidosa y de la tradicional barriada... Madrid, al perderle, se dio exacta cuenta de que perdía algo insustituible”, afirma Fernández Ardavín⁶.

Podríamos preguntarnos en qué consiste la fórmula creada por Guerrero para obtener el éxito, ya que, aunque sería una ingenuidad hablar de “fórmulas mágicas”, algo de ello hay en su producción. El autor intuye qué tipo de números conducirán “al delirio” al público y los sitúa

3 FERNÁNDEZ ARDAVÍN, Luis: “Prólogo”, en CARABIAS, Josefina: *El maestro Guerrero fue así*. Prensa Castellana, Madrid, 1952, pág. 8.

4 Ya en el último año de su vida –exactamente el 5 de septiembre de 1951– aparece un epílogo suyo al *Cancionero musical popular manchego* (CSIC, Madrid, 1951) de Pedro Echevarría Bravo, académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En este artículo, elogia Guerrero, entonces presidente de la Sociedad General de Autores, la importante labor de recolección “de canciones por pueblos, aldeas y ciudades de La Mancha, cabalgando siempre, por estas polvorientas carreteras, caminos y veredas, con la alforja bien repleta de ilusión...”, persiguiendo “las huellas líricas en las voces casi apagadas de los viejos aldeanos y recogiendo este material precioso y vivo del mayor interés” (op. cit., pág. 401).

5 CARABIAS, Josefina: *El maestro Guerrero fue así* (op. cit., pág. 52).

6 “Prólogo”, en CARABIAS, Josefina: op. cit., pág. 15.

en momentos concretos de cada obra, como se revela ya desde el estreno de *La montería* en Madrid, en el teatro de la Zarzuela⁷. Según palabras de Victoria Pinedo, intérprete del número “mágico” de dicha obra, el episodio se desarrolló así:

“Desde las primeras escenas el público entró en la obra. Ovacionó los números, rió y alentó a los artistas. No estaba completamente entregado. Pero poco después de comenzar el segundo acto venía el número del ‘¡Hay qué ver!’, y todos se rindieron ya sin condiciones... Cayó el telón que el maestro Guerrero nos había ordenado que hiciéramos: un telón con un gran retrato mío y la letra del ‘¡Hay qué ver!’ en gruesos caracteres, para que el público pudiera leerla. Entonces fue cuando Jacinto hizo algo que nadie más que él se hubiera atrevido a hacer, y que, sin duda, constituyó la base de su inmensa popularidad: volvió el atril del otro lado, se situó completamente de cara a los espectadores..., ¡ya hay que ser valiente para hacer eso en una noche de estreno!, y comenzó a dirigir aquel coro gigantesco compuesto por miles de voces que salían del patio de butacas, de los palcos del segundo piso, del gallinero... Hasta los acomodadores cantaban.... ¡Fue el delirio!”, continúa la Pinedo. “No se recordaba que jamás el público hubiese corrido en un teatro una juerga semejante. Hasta las tres de la mañana duró la cosa, y los espectadores siguieron aún cantando por la calle. ¡Jacinto Guerrero estaba consagrado ya como el músico más popular de España!”⁸

Está claro que el compositor, tras el estreno de la obra en Zaragoza, sabía que el número obtendría un aplastante éxito en Madrid, con los consiguientes beneficios económicos para el autor y el propio teatro.

Si *La alsaciana*, estrenada en el teatro Apolo el 4 de febrero de 1922, había constituido, en palabras de Chispero, “uno de los triunfos

7 La obra se había estrenado ya en el Teatro-Circo de Zaragoza el 24 de noviembre de 1922, y tras el éxito obtenido, Guerrero estaba seguro de que en Madrid “provocaría un verdadero alboroto y produciría dinero a mares”. CARABIAS, Josefina: op. cit., pág. 92.

8 CARABIAS, Josefina: op. cit., pág. 95.

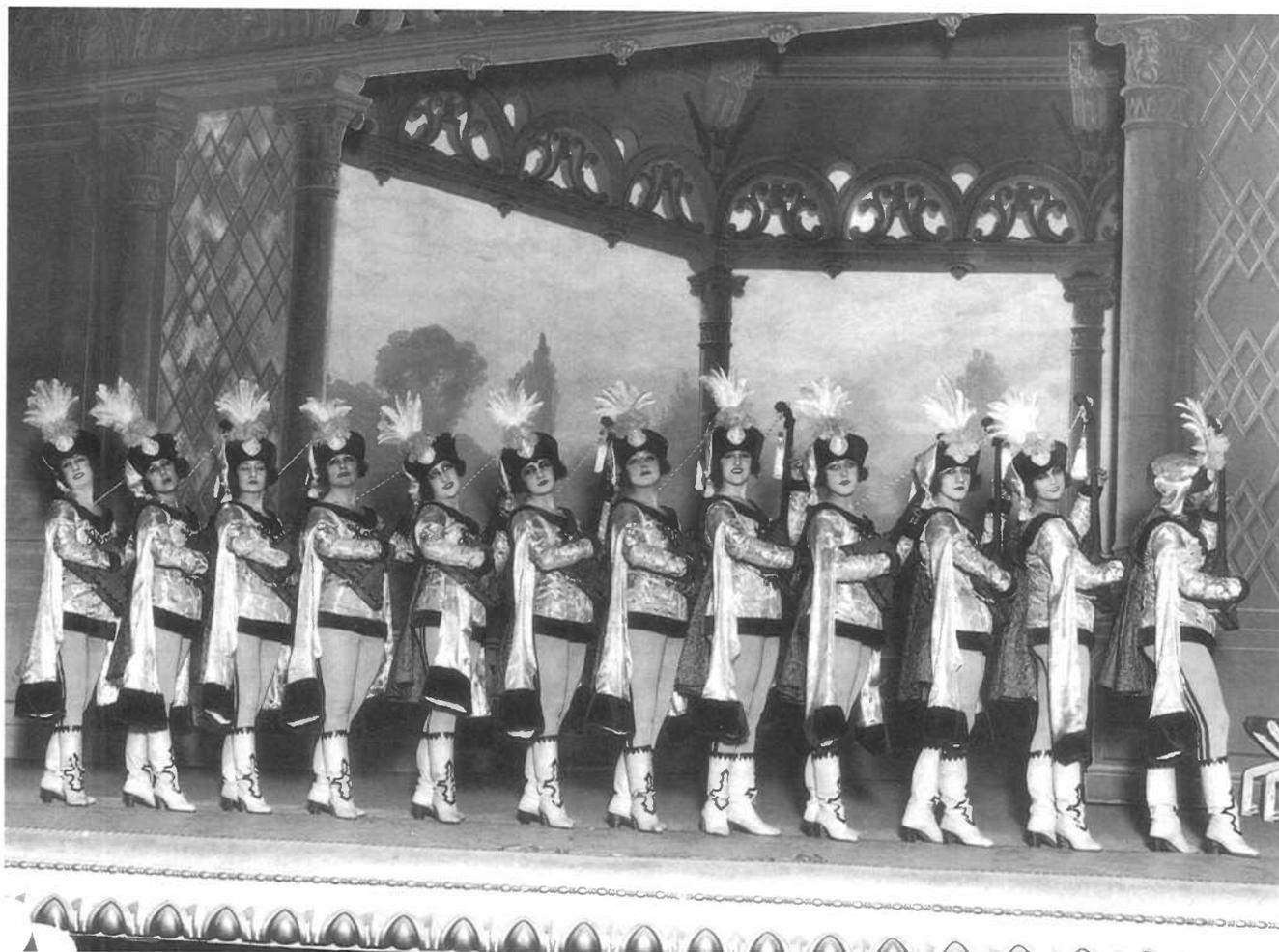
9 RUIZ ALBÉNIZ, Víctor (“Chispero”): *Teatro Apolo. Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*. Prensa Castellana, Madrid, 1953, pág. 510. El autor añade que “por tres veces se cantó la marcha militar del primer cuadro, y hasta cuatro la “Canción alsaciana”. También se repitió el dúo y tripitió la serenata del barítono; en suma, un éxito de los que hacen época”.

10 “Después de una vida triste y de una juventud llena de arduas dificultades, siendo segundo violín de la orquesta de Apolo, y en circunstancias amarguísimas para el compositor –que era todavía muy joven–, se estrenó *La montería*, una opereta cuyo libro había conseguido a fuerza de esfuerzos inauditos de Ramos Martín. *La montería*, que empezó a escucharse con general indiferencia, terminó siendo un éxito tan clamoroso, que al día siguiente de su estreno el joven compositor era conocido de todo Madrid, y su estribillo: ‘Hay que ver, / hay que ver, hay que ver / las cosas que hace un siglo / llevaba la mujer...’, se repetía ya en todas las cocinas de la Corte.” MUÑOZ, Matilde: *Historia de la zarzuela y el género chico*. Editorial Tesoro, Madrid, 1946, pág. 328.

11 CARABIAS, Josefina: op. cit., pág. 189.

más destacados de la vida artística de Guerrero”⁹, *La montería*¹⁰ permite comprobar al compositor que esta fórmula funciona, ya que sintoniza con el público contemporáneo; la obra confirma, además, que la introducción de un número “populachero” puede servir de detonante para un público que acude al teatro a divertirse con espectáculos ligeros, con música de sonoridad “conocida”. Esta obra supone un punto de inflexión en la producción del maestro y, a partir de ella, Guerrero tratará de acercarse en el resto de su repertorio de zarzuela a esta “fórmula mágica”: la introducción de un fragmento totalmente abandonado a los gustos del público. El propio compositor lo indica cuando declara: “El público me pide a mí música ligera, y cuando me lo pide... él sabrá por qué. ¡No hay más remedio que nadar a favor de la corriente!”¹¹ Otra constante que se repetirá a partir de esta temporada, es el número dedicado al coro femenino, “sus chicas” las coristas –tal y como Guerrero se refería a ellas–, para las que creará algunos de sus números corales más conocidos. Muchos de los números que han perdurado en la memoria lírica popular, no guardan relación alguna con el desarrollo dramático de la obra a la que pertenecen y suponen tan sólo un pretexto para el inciso musical. Ése es el caso del “Hay que ver” de *La montería*, del “Amigos, siempre amigos” de *Los gavilanes*, del “Coro de lagarteranas” o del de “Lindos y feas” de *El huésped del sevillano*, o del “Coro de espigadoras” de *La rosa del azafrán*, entre otros.

Si atendemos únicamente a las características musicales de estas páginas líricas, observamos que todos los números que han perdurado consiguen recrear una sonoridad cercana, popular, con melodías sencillas, construidas con motivos breves (tres o cuatro notas muchas veces). Dicho esquema de construcción genera estructuras repetitivas, sin desarrollo melódico, y, algunas veces, recurre a formas de recitado propias del folclore rural castellano-mancheño. La métrica elegida por el autor responde a patrones regulares, que benefician la construcción



estrófica de muchos de los números. Danzas como tango, habanera, milonga, pasodoble o chotis, repertorio de música ligera asimilado por las clases urbanas, se mezclan en las obras de Guerrero con otras de clara raigambre hispánica, como la chacona, los boleros o las seguidillas, y con danzas extranjeras recién importadas, como el “fox-trot” o los ritmos y sonoridades vinculados al jazz. A través de ello, Guerrero enlaza, quizá intuitivamente, con el espíritu del neoclasicismo musical europeo de los

*Número de conjunto de la zarzuela en tres actos, **El rey nuevo**, estrenada en el teatro Apolo de Madrid el 9 de mayo de 1923. Foto Marín.*

“felices veinte”, y con la idea de música de consumo pensada para el pueblo, “gebrauchmusik”.

La concepción lírica del autor durante estos años, une dentro de la misma obra páginas entregadas a lo popular, de estética más frívola, y romanzas de gran lirismo, que entroncan con la seria tradición lírica anterior y que separan estas zarzuelas de lo meramente ligero y anecdótico que será la futura revista. Con esta concepción dual satisface todas las expectativas: las del público más culto y exigente, que desea oír páginas vocales difíciles que permitan el lucimiento de los divos coetáneos –gracias a lo cual estas páginas permanecen en el repertorio–, y las de quien busca en el teatro una fórmula de evasión.

En este sentido, cuando Guerrero ensaya caminos diferentes, obtiene un claro rechazo del público. Esto sucede con el estreno de *Las alondras*, comedieta lírica en dos actos de Romero y Fernández-Shaw, que tiene lugar el 16 de noviembre de 1927 tras el inmenso éxito el año anterior de *El huésped del sevillano*. La obra no triunfó por degenerar en revista un tanto frívola y en cierto modo grotesca, sin la menor conexión con el aliento lírico y con el entronque popular de una partitura tan reciente como la de *El huésped del sevillano*, nutrida con los cantos y las danzas folclóricas de Toledo, a los que el compositor dio un genial tratamiento. Tendrá que esperar Guerrero aún algunos años hasta poder conseguir con los nuevos géneros “arrevistados” éxitos como los que conseguía con sus zarzuelas.

Sobre esta cuestión, Tomás Marco añade cómo Guerrero “intentó todos los caminos posibles con un sentido práctico capaz de sacrificar hasta la calidad. Tanto *La alsaciana* (1921) como *La montería* (1922) son una muestra de tendencia operística con libretos fantásticos –y absurdos– teñidos de números popularistas. Popularismo que se destapa plenamente en *Los gavilanes* (1923) como la rememoración de los clásicos en cartón-piedra que tanto cultivó la zarzuela de la época en *El huésped del sevillano* (1926). Con *La rosa del azafrán* (1930) el popularismo regional se hace



absolutamente convencional. Por su parte, *La fama del tartanero* (1931) insiste en el tema rural. No ha permanecido, en cambio, en el repertorio un buen sainete como era *Don Quintín el amargao* (1924). Después, Guerrero se dedicaría francamente a la revista con obras como *El sobre verde* o *La blanca doble*. La música de Guerrero es pegadiza y facilona, sin mucho vuelo inventivo, pues aunque tenía mayor formación que Serrano, no poseía la vena melódica natural del valenciano. Representa un momento de franca decadencia zarzuelera, cercano ya a la consunción del género”¹².

El abandono del compositor en pro de un populismo fácil, le sitúa al margen de una posible evolución del género que sí intentan otros autores como Sorozábal o Moreno Torroba, en lo que es ya la etapa postrera de un género herido de muerte. Sin embargo, ciertas sutilezas propias del lenguaje del compositor, permiten que algunas de sus obras hayan pervivido en la memoria y aún hoy se mantengan vigentes con

Grupo de coristas para el “¡Hay que ver...”, de La montería, en el teatro San Luis de Lisboa. En el dorso de la fotografía se explica que las figuras fueron fotografiadas para “recortar” en los periódicos por lo que el decorado no es el propio. Foto A. A. Ferreira da Cunha, Lisboa.

12 MARCO, Tomás: *El siglo XX. Historia de la Música Española*, tomo VI, Alianza Editorial, Madrid, 1983, pág. 123.

al río de la no fuente se re usa quien te la boda me lo sa ber - quise ra
 Me de Mayo mes de Mayo mes de Mayo por mes be ra
 Mau bruce puola que rramoreis ted mire los ted que pe na Mah trou se le a la que rra no
 pecuando be nra do re mi la sol la no pecuando be nra
 al pa sar el a no so de san ta - cla ra ay ay de san ta - cla ra
 Me bue la te us us que me Mía buel que cri - a pe ri tas
 me que la na mi ta us al ta se cri o un a tor to eta
 Me bue la te us us que me Mía bue la te us us que me pal que cri a pe ri tas
 fimo que cri a pe ri tas fimo
 En - el fuer te del qui le ra hay u na u na bo dan do con un pe tro que
 di ca soy la hi pa de son car los
 Ser de pe que ni ta que de - ar ta de ser ti - ra dem que gra us a
 Dios que de un tro pe rion - con tra la pe dra me ca lloum pi - lon
 Na diel que pe bur do en tar us del que so fu - do en pal mar
 de de un ta ber mi te de mi - ten go que and ar y siem pre a ri
 al la o ri de del mar a y mi ma ni ta bor dan do pa me an do o no par
 ra la roun pa ra la rei na

Borradores de melodías populares trazados por Jacinto Guerrero.

producciones adecuadas. El estatismo de algunos de los libretos que puso en música Guerrero, se salva en ocasiones con el buen hacer escénico, y los números musicales, desde los de profundo lirismo a los duetos cómicos, siguen hoy funcionando teatralmente.

La obra de Guerrero requiere todavía un trabajo sistemático que estudie su producción dentro del marco contemporáneo nacional y extranjero, y que analice los elementos técnicos de su estilo de forma sistemática. Como acercamiento inicial a la cuestión, ya que está fuera del objeto de este artículo analizar exhaustivamente cada una de sus obras, comentaremos las principales características que se derivan del estudio del repertorio lírico de Guerrero que gozó de mayor popularidad.

A. Elementos estructurales

–Búsqueda de coherencia musical mediante la repetición de algunos elementos temáticos a lo largo de la obra, que reaparecen sin apenas transformación. Dichos elementos sirven para lograr la caracterización de personajes o valores dramáticos mediante un trabajo de vinculación sonora que desde el comienzo de la obra lleva a cabo el compositor. Aunque no se trata de “leit-motiv” en sentido wagneriano, este tipo de trabajo melódico tiene un fuerte efecto teatral –un ejemplo es el tema de *Los gavilanes* “No se compra con el oro...”, que actúa incluso como recuerdo, con una función moralizante–.

–Utilización de motivos folclóricos y cantos populares, bien sean préstamos o recreación del folclore real –por ejemplo, el famoso “Coro de las lagarteranas” utiliza siguiendo las palabras del autor la canción popular de los “agachaillos”, y el canto de arriero “Para

mula de varas” que aparece también en *El huésped del sevillano*, parece seguir uno de los múltiples ejemplos de tonadas de trabajo del repertorio manchego—. Esta utilización vertebró la producción del autor con el sentir popular, y consigue incluso integrarla en la tradición lírica del siglo anterior —*La rosa del azafrán*, ejemplo de zarzuela regionalista, comienza con “Aunque soy de La Mancha no mancho a nadie”, claro referente a Barbieri—. De todo el folclore peninsular, el mundo manchego, y concretamente toledano, es una constante en su producción.

—Presencia esporádica de elementos del patrimonio musical “culto” de épocas anteriores —caso de la Chacona de Gaspar Sanz presente en *El huésped del sevillano* interpretada por el coro amenizado por una orquesta bullanguera en la que no faltan las castañuelas—, que enlazan de forma más o menos consciente el repertorio de Guerrero con elementos de tipo neoclasicista. Esta tendencia aparece igualmente en autores contemporáneos —Vives recurre a ello en *Doña Francisquita*, estrenada en el teatro Apolo el 17 de octubre de 1923, con el “Bolero del Marabú”, o el fandango que retoma una canción de Blas de Laserna—.

—Utilización de determinados tópicos del lenguaje musical de zarzuela, enlazados con recursos descriptivistas de la segunda mitad del siglo XIX. Un ejemplo claro de ello es la recreación del ambiente moro, que incluye los tópicos del lenguaje musical alhambriista¹³ y de la zarzuela de “moros y cristianos” de José Serrano de principios de siglo —pensemos en la romanza-serenata de Juan Luis, “Mujer de los negros ojos” de *El huésped del sevillano*, en la que el acompañamiento de flauta y arpa, las escalas menores, los arabescos melódicos y los tresillos juegan su papel—.

13 SOBRINO, Ramón: *Música alhambriista*. Música Hispana, Música Instrumental, núm. 4, ICCMU, Madrid, 1993.

–Aparición de numerosas formas del folclore popular urbano, marchas –“Amigos, siempre amigos”, número 6b de *Los gavilanes*, o final de *La montería*–, “fox-trots” –“No hay por qué gemir”, número 3 de *Los gavilanes*–, tango milongas –como el propio “¡Hay que ver!”, número 6 de *La montería*–, pasacalles –“Coro de lindos y feas”, número 5 de *El huésped del sevillano*–, etc., de moda en el Madrid de la época.

–Creación de un lenguaje heroico asociado a momentos épicos, o de lucha por valores tradicionales a cargo de los protagonistas serios, que coexiste con un lenguaje frívolo y desenfadado, más propio de la opereta o de los géneros “arrevistados”, que aparece en los números cómicos. Así conviven en la obra dos planos dramáticos estructurales en la mayoría de las ocasiones: un buen ejemplo de ello sería la contraposición dentro de la misma obra, *El huésped del sevillano*, del dúo serio “Insolente y presumido”, número 4, entre Juan Luis y Raquel, y el cómico “Si tú fueras pastora”, número 8, entre Constanca y Rodrigo.

B. Elementos de orquestación

–Orquestación en bloques definidos: instrumentos que llevan la melodía frente a instrumentos reducidos a mero soporte armónico. Las melodías, siempre muy simplificadas, suelen ser interpretadas al unísono, o dobladas a la octava, por los violines y los instrumentos agudos de viento madera, mientras que el resto de la cuerda y la madera realizan los acompañamientos. Esto puede relacionarse con la composición de las orquestas de la época, en las que las segundas partes –violines segundos, violas, etc.– solían ser interpretadas por estudiantes o músicos sin una preparación

instrumental óptima. Siempre la melodía está doblada por varias familias instrumentales, con lo que se garantiza su audición aun en el caso de que los instrumentistas no posean la calidad adecuada.

–Los instrumentos de viento metal ven reducido su papel a reforzar los “tutti”, o apoyar las cadencias estructurales. En los pasajes en “lenguaje heroico”, las melodías suelen estar confiadas a las trompetas. Puede haber un lenguaje específico, de tipo descriptivista, a cargo de instrumentos de metal, caso de las trompas en *La montería*, donde contribuyen a crear los tópicos tímbricos de una escena de caza.

–Los instrumentos de percusión se utilizan como sostenedores de ritmos marcados –siempre en las marchas y pasodobles se recurre al bombo y los platillos buscando una sonoridad cercana a la de banda, que muchas veces enlaza con el lenguaje musical de los compositores de zarzuela valencianos de la década anterior–. También es posible la recreación de ambientes sonoros a través de redobles de tambor o de su asociación con instrumentos vinculados al mundo del folclore.

–Una sonoridad orquestal típica de los felices veinte aparece en algunas de sus obras más “ligeras”. De entre los recursos idiomáticos utilizados para lograr este objetivo destacan las trompetas con sordina.

–Orquestación descriptivista en algunas obras, bien a través del recurso a tópicos de la música occidental –las trompas de caza o las doce campanadas en *La montería*–, bien con la utilización de instrumentos populares en escenas de ambientación folclórica

–dulzaina, tamboril, panderetas–, o bien mediante la asunción de los tópicos del lenguaje seudomorisco –flauta y arpa en los números relacionados con Raquel, en *El huésped del sevillano*–.

C. Otros elementos del lenguaje musical

–Búsqueda de melodías cantables, en arco, balanceadas y simétricas, tanto en las líneas vocales como en las instrumentales. Al repetirse las mismas melodías en voces de diferente registro, puede producirse, en las romanzas, una falta de adecuación de las partes vocales a sus tesituras reales, que se traduce en una mayor dificultad de interpretación de las partes de los personajes protagonistas.

–Adecuación del lenguaje a los recursos vocales disponibles. En los números cómicos, se sacrifica la línea melódica y el movimiento armónico en favor de la simplicidad del número, que era interpretado por actores y no por auténticos cantantes.

–Las modulaciones se producen frecuentemente por presentación brusca de la nueva tonalidad, sin que existan auténticas transiciones ni pasajes modulantes. Ello está en relación con la necesidad de adecuar la tesitura del pasaje a las limitaciones que imponen los cantantes no profesionales de los coros o números cómicos. Al tiempo, en ocasiones se aprecia cierta falta de estabilidad tonal o sujeción a las convenciones de la técnica de la modulación en pasajes a cargo de la orquesta sola, lo cual es signo, quizá, de la falta de autonomía del lenguaje orquestal, que el maestro Guerrero nunca cultivó de manera independiente.



Jacinto Guerrero presidiendo el consejo de la Sociedad de Autores el 14 de enero de 1950. Foto Campúa.

La figura de Jacinto Guerrero, al igual que algunos de sus contemporáneos, precisa un estudio científico urgente. Su estética no representa una línea vanguardista, pero es fruto de una época y, en ciertos momentos, supone una posibilidad de desarrollo que la crítica posterior le ha negado, quizá por desconocimiento de la realidad cultural española del momento. A lo largo de su vida, Guerrero intentó alentar la cultura en nuestro país con los medios que encontró a su alcance. En momentos políticos comprometidos, optó por permanecer en un país desolado, aislado del mundo exterior y con escasos medios. Sus trabajos como director de varias compañías y teatros de zarzuela y revistas, como miembro –en representación de la Sociedad de Autores– de la Junta

Nacional de Música y Teatros Líricos¹⁴, constituida en febrero de 1935 con carácter asesor, como presidente de la Sociedad General de Autores y concejal del Ayuntamiento de Madrid, hacen de él una figura clave de la cultura musical española en la primera mitad de este siglo. Esperamos que la celebración de su centenario sirva para que, a través de la edición de algunas de sus obras más significativas, se valore su trayectoria profesional y su producción consiga la valoración histórica que merece.

14 Decreto del 5 de febrero de 1935 (*Gaceta* del 7 de febrero de 1935). La Junta está presidida por el subsecretario de Instrucción Pública, y el vicepresidente será elegido por sus vocales, que son propuestos por la SGAE: Jacinto Benavente, Eduardo Marquina, Carlos Arniches, Antonio Estremera, Emilio González del Castillo y Tomás Borrás como representantes de los autores dramáticos; Francisco Alonso, Pablo Luna, Jacinto Guerrero y José Serrano por los líricos; Eduardo Yáñez, de los empresarios, y del Ministerio, Luis París.



Fachada del Coliseum a la Gran Vía, en 1933.

Pedro Navascués

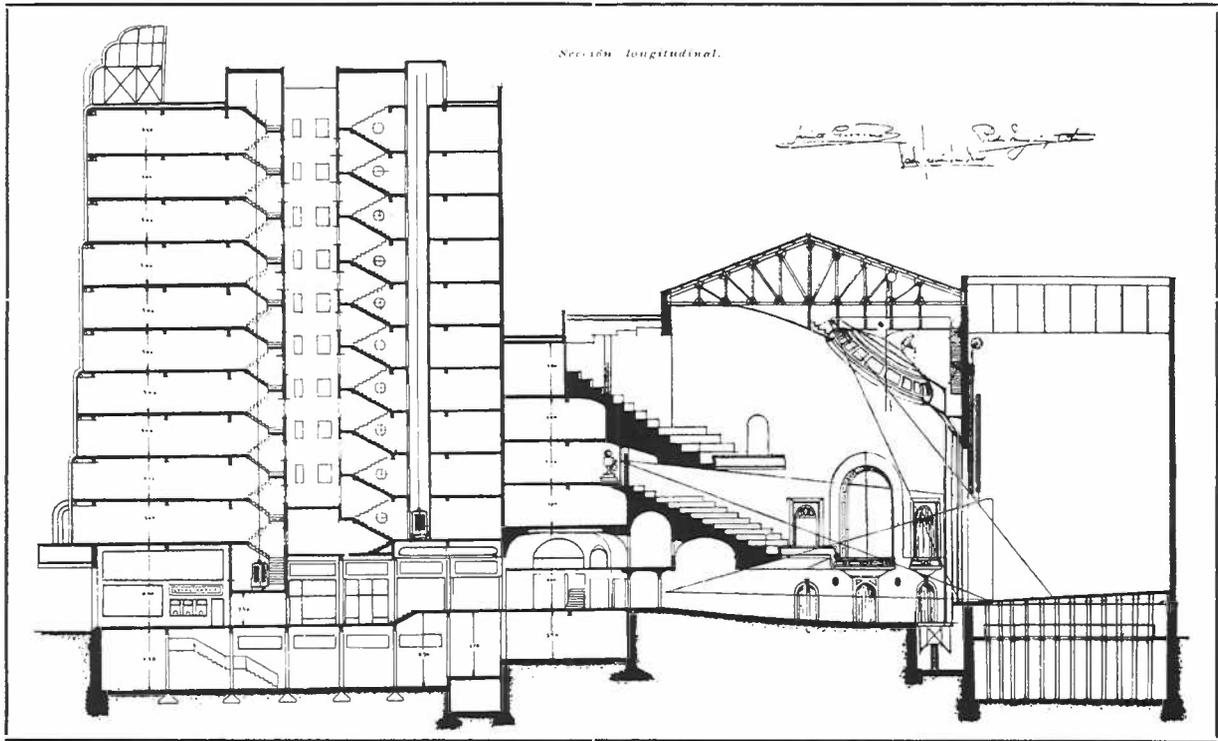
El Coliseum, Palacio del Espectáculo

“Trabajó sencillamente, siendo uno más, en las orquestas de los teatros, y hoy, sólo con el esfuerzo de su honrado e intenso trabajo, elevó un templo para el arte.”

R[afael] F[ernández]-S[haw]

La Gran Vía madrileña, ideada como una recta avenida entre la calle de Alcalá y la plaza de Leganitos, conoció sin embargo un doble quiebro que, con diverso ancho, dio lugar a tres tramos construidos en distintas épocas y con diferentes criterios. Esta relativa personalidad de cada uno de los sectores estuvo acompañada por una denominación diferente, y si el primer tramo se conocía como avenida de Pi y Margall, el último se llamó de Eduardo Dato.

La apertura de esta Gran Vía se hizo a costa del viejo caserío madrileño, de tal modo que a la nueva calle principal hay que sumar



Sección longitudinal del edificio de viviendas y teatro.

En la nueva ordenación de los solares esta manzana aparece señalada con las letras "A.a.", ocupando dentro de ella el inmueble del Coliseum el terreno número 34, con una superficie irregular de 1.757 metros cuadrados, de tal forma que su fachada principal mira a la Gran vía (Eduardo Dato), y las secundarias a la travesía de San Ignacio y calle del General Mitre.

las calles secundarias que exigía la remodelación de las manzanas afectadas por esta operación quirúrgico-urbanística en el viejo Madrid. Así, en la última manzana del tramo final¹, cuya apertura se inició en 1925, en el número setenta y ocho², en el penúltimo con que cuenta la acera de los pares de la Gran Vía, mirando ya a la antigua plaza de San Marcial, hoy de España, entre la travesía de San Ignacio y la nueva calle del General Mitre, se levantó un edificio de viviendas cuya planta baja alberga el cine Coliseum. Éste, participando "de la vía más moderna de la capital, sin embargo está enclavado en el corazón de uno de los barrios más populares y populosos de Madrid", como señalaba la propaganda del cinematógrafo inaugurado en 1933³. Esta doble pertenencia al pasado y al presente se observa en la misma

manzana en que está enclavado el Coliseum, pues mientras los solares nuevos ofrecen estos edificios en altura, otros posteriores muestran las viejas y más discretas casas de renta madrileñas del siglo XIX, entre galdosianas y barojianas.

Esta situación al final de la Gran Vía, calificada por muchos como un emplazamiento desafortunado para el Coliseum, hizo que, una vez resuelta la conexión de la nueva arteria con la calle de la Princesa y el barrio de Argüelles, se convirtiera en el primer gran cine de la flamante avenida. En efecto, para quienes vivíamos en aquella zona de la ciudad, el cine Coliseum era el adelantado de las espectaculares y modernas salas de proyección de la Gran Vía.

Es sabido que el mentor de esta singular obra fue el maestro Jacinto Guerrero⁴ quien vivió, mientras duraron las obras, en un edificio frontero⁵ desde el que pudo contemplar el rápido proceso constructivo del edificio Coliseum. El proyecto se debe a los arquitectos Pedro Muguruza Otaño (1883-1952) y Casto Fernández-Shaw (1896-1978), sin que resulte nada fácil distinguir lo que se debe a uno y otro aunque tendamos a ver en el segundo un mayor protagonismo. Para entonces Muguruza había hecho ya uno de los edificios más significativos de la

2 Antiguo número 34 de la avenida de Eduardo Dato.

3 *Noticiero Coliseum*, año I, 16 de octubre de 1933, núm. 2, pág. 4.

4 FERNÁNDEZ-CID, A.: *El maestro Jacinto Guerrero y su estela*, Madrid, Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 1994.

5 Durante las obras y hasta ocupar un piso en el nuevo edificio, el maestro Guerrero alquiló una vivienda en el que entonces era el número 23 de la Avenida de Eduardo Dato.

Vistas del vestíbulo del Coliseum.





La sala durante las obras.

Gran Vía (1924-1928), la Casa de la Prensa, que albergaba también una gran sala de espectáculos convertida desde muy pronto en cinematógrafo⁶. Este edificio que incorporaba, además de los locales de la Asociación de la Prensa, oficinas, viviendas y locales comerciales, iba mas allá de lo que representaban las meras salas de espectáculos como los inmediatos Palacio de la Música (1924-1928), de Secundino Zuazo, y Callao (1926-1927), de Gutiérrez Soto⁷.

En este sentido, el Coliseum (1931-1933), proyectado y construido al mismo tiempo que el Capitol (1931-1933), de Feduchi y Eced, cierra la primera etapa de las grandes salas de espectáculos que pensadas como tales estaban, no obstante, preparadas para dedicarse prácticamente en exclusiva a la proyección cinematográfica cuya producción e interés iba en aumento. Pevsner ya señaló cómo en Europa y Estados Unidos “las primeras salas o teatros para cine de alguna categoría aparecen entre 1910-1930⁸”, y en esa línea debemos entender nuestro Coliseum cuyo nombre, como el del cine Universum de Mendelsohn en Berlín (1926) y el de tantos otros, tiene toda la resonante ambición del nuevo arte. El cine supondría, en efecto, un duro golpe tanto para el teatro como para todo género de espectáculos musicales como los soñados por el maestro Guerrero para el edificio madrileño en vísperas de la guerra civil.

La relación de Jacinto Guerrero con el arquitecto Casto Fernández-Shaw⁹ se explica fácilmente por el hecho de ser éste hermano de Guillermo Fernández-Shaw (1893-1965), periodista, poeta, autor teatral y, en lo que aquí interesa ahora, libretista, junto con Federico Romero, de *La rosa del azafrán*, cuya música compuso el maestro Guerrero. La obra se estrenó con muy notable éxito en el teatro Calderón en marzo de 1930, y un año más tarde Casto Fernández-Shaw presentaba con Muguruza el proyecto del Coliseum. Tal es, a mi juicio, la vinculación de nuestro arquitecto con el compositor.

6 En la obra *El arquitecto Muguruza-Otano* publicada por Ediciones de Arquitectura y Urbanización Edarba, Madrid (1933), con prólogo de Francisco de Sagarzazu, hay una buena colección de fotografías del Palacio de la Prensa, antes de las múltiples alteraciones sufridas posteriormente (pp.23-45).

7 Sobre estos y otros cines madrileños del primer tercio del siglo XX vid. A.L. Fernández Muñoz: *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*, Madrid, 1988.

8 PEVSNER, N.: *Historia de las tipologías arquitectónicas*, Barcelona, 1979 (la ed. Princeton, 1976), p.105.

9 Sobre la vida y obra de este arquitecto vid. la monografía de Félix Cabrero Garrido: *Casto Fernández-Shaw*, Madrid, COAM, 1980.

Aquél había obtenido el título de arquitecto en 1919 y hasta entonces había hecho poca obra aunque muy significativa y nada común. Curiosamente el Coliseum viene a cerrar la primera y breve etapa de su actividad profesional, pero que fue la que le proporcionó un lugar en la arquitectura española del siglo XX. Nos referimos a los saltos del Carpio y del Jándula, ambos en colaboración con el ingeniero Carlos Mendoza, y muy especialmente a la estación de servicio para automóviles (1927) en la madrileña calle de Alberto Aguilera que, desdichadamente, la burricie de unos y la indiferencia de otros permitió derribar. A esta misma época inmediatamente anterior a la II República pertenecen proyectos tan interesantes y revolucionarios, en el orden conceptual y formal, como el del Faro de Colón (1929) que, de algún modo, ya se incluía en el no menos atractivo proyecto del aeropuerto de Barajas, del mismo año 1929. En ambos casos se percibe la línea lírica de este joven arquitecto que supo utilizar al tiempo dos lenguajes distintos, uno de carácter poético y visionario, sin duda compartido por sus hermanos Guillermo y Rafael como herencia de su padre, don Carlos Fernández-Shaw, y otro que con una fuerte dosis de racionalismo resulta más pragmático e incluso familiar.

Esa doble realidad, lo que en ella hay de seductora yuxtaposición entre tradición y modernidad, se pone de manifiesto en una de las revistas de arquitectura más importantes del siglo XX en nuestro país, no por su formato ni por el lujo de la edición, que no lo tenía, sino por lo que representa de aventura editorial en una línea inédita antes y después. Nos referimos a la revista que Casto Fernández-Shaw dirigió bajo el significativo título de *Cortijos y rascacielos* (1930-1955), donde aparecen muchos de sus utópicos proyectos, como el de la ciudad acorazada o el de las casas aerotransportadas, junto a sencillas casas de campo que incorporan la sabiduría de la arquitectura vernácula. En esta línea observo un cierto encuentro y entendimiento entre nuestro arquitecto y el maestro Guerrero.



Portada del periódico cinematográfico *Noticiero Coliseum*, año I, núm. 2, Madrid, 16 de octubre de 1933.



Aplique de la sala, de Juan José García.

10 El número 11 del invierno de 1932-1933, está dedicado prácticamente por entero al Edificio "Coliseum", con fotos de obra muy interesantes, así como con los datos básicos del edificio y sus artífices, desde los arquitectos hasta los muy distintos oficios que en aquél intervinieron.

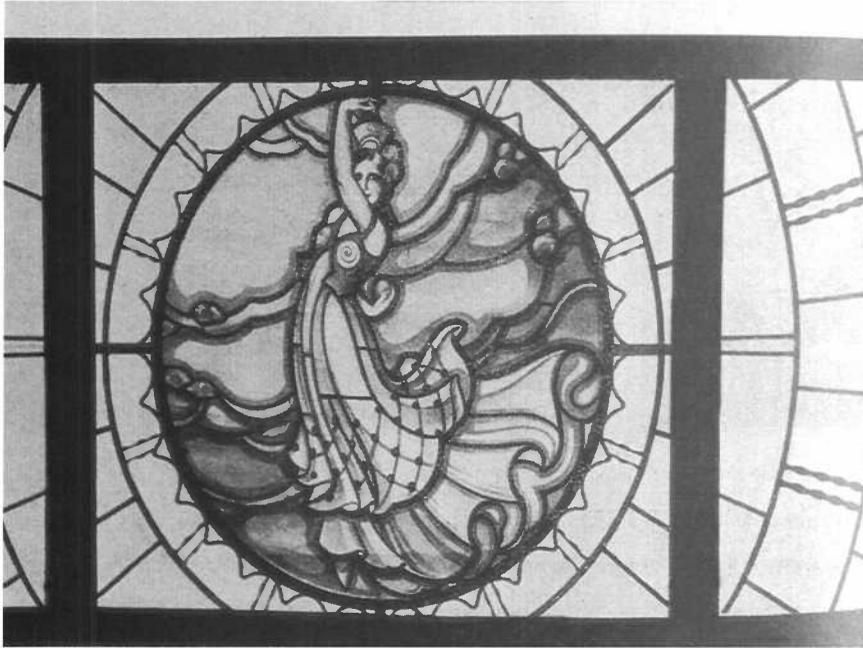
11 Este y los datos que siguen están tomados del expediente que obra en el Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento de Madrid, sign. 15-73*-7, que incluye la memoria y planos presentados por los mencionados arquitectos, así como los informes administrativos del arquitecto de zona, de la Junta Consultiva e Inspector de Teatros, solicitud de tira de cuerdas, licencia de construcción (abril de 1931), de alquiler (21 de febrero de 1933), etc.

12 Aunque pueda parecer exagerada esta denominación, por todas partes subyace la admiración hacia a arquitectura del rascacielos norteamericano, desde el depósito de agua en lo alto para casos de incendio hasta la disposición de dos patios abiertos, semejantes a los de los rascacielos norteamericanos, con lo que se consigue que todas las habitaciones, aún las de las plantas más bajas, tengan luz y aire directamente.

13 "Edificio Coliseum", *Cortijos y rascacielos*, núm. 11, 1932-1933.

En *Cortijos y rascacielos*, como no podía ser menos, también tuvo eco el edificio Coliseum¹⁰, pero antes conviene decir algo del proyecto y sus características, sobre cuál fue la intención, cuál el logro. Queda ya señalado cómo el proyecto firmado por Muguruza y Fernández-Shaw estaba finalizado en marzo de 1931¹¹. La memoria del mismo señala que se trataba de "construir un edificio mixto en la Gran Vía, compuesto de casa de alquiler y teatro: ocupando la primera el frente de la calle principal y desarrollándose el segundo en el fondo del solar, con fachadas a las calles laterales", esto es, las actuales salidas de emergencia de la sala.

El solar disponible, si bien tenía una estimable superficie de 1.757 metros cuadrados, era fuertemente irregular, y ésta fue la primera dificultad que hubieron de vencer los arquitectos en la composición de aquel "edificio mixto" ya que sólo tenía dieciocho metros de fachada a la Gran Vía. En este plano se levantó el cuerpo de viviendas con un total de diez alturas sobre la planta baja que alberga el vestíbulo dando paso al teatro. Éste, en realidad, se encuentra detrás de los actuales números setenta y seis y setenta y ocho de la Gran Vía, como si ocupara un inexistente patio de manzana. La fachada a la Gran Vía muestra la imagen de un modestísimo "rascacielos"¹², algo frío, de unos treinta y cinco metros de altura, con una proporción muy esbelta a la que contribuye la multiplicación de ejes verticales que, escalonadamente, la recorren de abajo a arriba. Lo cierto es que en nada recuerda a otras obras de Pedro Muguruza ni del mismo Fernández-Shaw, de tal manera que parece un ejercicio de racional asepsia que justificaría aquel comentario aparecido en *Cortijos y rascacielos* cuando, refiriéndose al Coliseum, dice que "El estilo arquitectónico adoptado es el de ... ausencia de estilo. Puede decirse que la decoración no existe pues los arquitectos se han limitado a acusar la estructura simplemente. (...) La fachada a la Gran Vía acusa la estructura de hormigón armado..."¹³

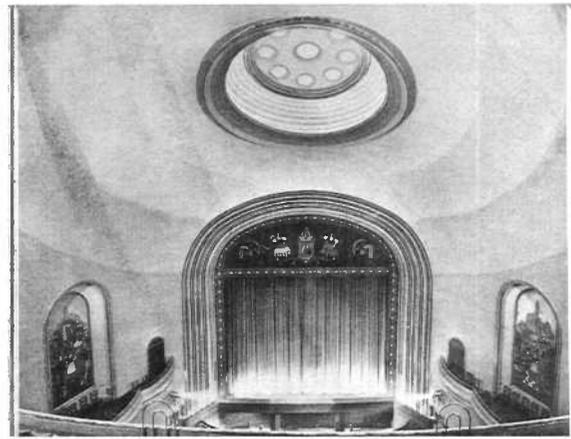
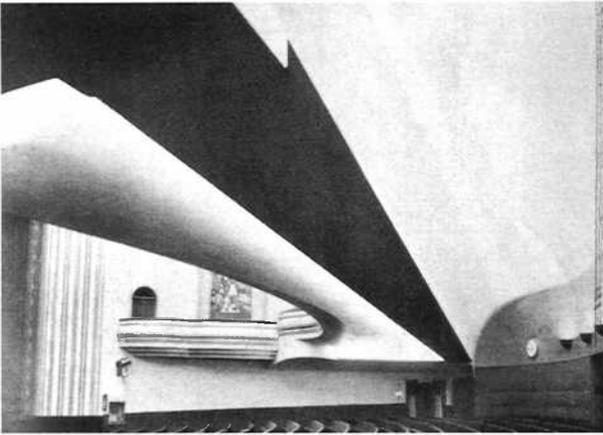


De aquellas diez plantas sobre el vestíbulo, la primera, hoy sede de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, se destinaría a oficinas, despacho, salón y archivo del teatro, estando comunicada con la propia sala. Del resto de los pisos recordaremos que en la quinta planta vivieron los Guerrero y que la terraza general de la casa tuvo como objetivo, en el proyecto, el llegar a ser “un jardín para el disfrute de los vecinos de la casa”.¹⁴

En relación con el teatro es muy expresiva la declaración de intenciones del propietario y arquitectos, recogida en la memoria del proyecto, pues en ella dicen textualmente sus autores: “Aun cuando para abreviar le llamemos teatro, su destino podrá ser bien para sala de conciertos o para cinematógrafo, ya que ha de reunir condiciones para todo ello.” Es decir, pese a que al maestro Guerrero le mueve muy principalmente la idea de tener un escenario propio para montar

Vidriera con Pastora Imperio, realizada por Maumejean, y boceto de Muguruza.

14 En el centro de la parte alta un pequeño cuerpo gana una mayor altura por encima de la permitida, por lo que el Ayuntamiento reclamó en concepto de compensación 52.239 pesetas por este exceso. El maestro Guerrero, que debía tener serios problemas económicos con motivo de las obras, demoró un tiempo esta liquidación.



A la izquierda, el patio de butacas bajo el entresuelo. A la derecha, la sala desde el piso principal.

zarzuelas y otros espectáculos de carácter musical, en un momento en que tanto aquel género como sus más señalados teatros va perdiendo fuerza y cerrando sus puertas, no desdeña la posibilidad de utilizar la sala como cine, a la vista de los rendimientos económicos comprobados en los primeros cinematógrafos de tono estable y monumental.

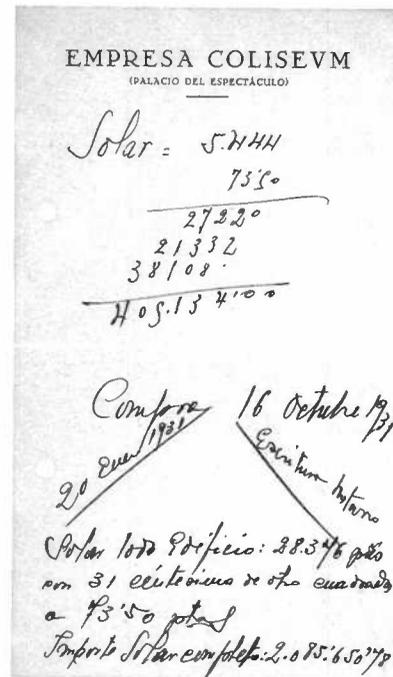
La mencionada zona del vestíbulo tiene dos partes, una para albergar las taquillas y vitrinas de las tiendas inmediatas, así como para “hacer el reclamo del espectáculo”, y otra segunda para “paseo del público en los entreactos” o foyer. En esta zona de descanso se produce el paso hacia el ámbito de la sala y escenario, resolviendo con mucha habilidad el tránsito desde el regular espacio del vestíbulo al eje de la sala y escenario, en un feliz ejercicio de encajar una distribución axial y compensada que no acusase la asimetría del contorno del solar. El vestíbulo responde a un lenguaje entre racionalista y “art déco” verdaderamente interesante, debiéndose destacar no sólo los ricos paramentos marmóreos y el diseño de los hierros, molduras y mobiliario en general, sino la serie de vidrieras de la casa Maumejean, sobre bocetos de Pedro Muguruza, realmente bellas. Pastora Imperio destaca entre la serie de bailarinas que centran aquellos tondos.

La sala cuenta con tres pisos, esto es, bajo o patio de butacas, entresuelo y principal, alcanzando estos dos últimos un gran vuelo que le permitía lanzar, sin apoyo intermedio alguno, la estructura de hormigón armado¹⁵. El resultado es el de una sala diáfana en la que está asegurada la visibilidad desde cualquiera de sus mil seiscientos cincuenta butacas proyectadas, al carecer de pilares y apoyos exentos. La mayor amplitud dada finalmente a las butacas y a los pasillos hizo reducir en un centenar aquella cifra inicial de localidades.

La preocupación por las condiciones acústicas en un local que está pensado también como sala de conciertos, hizo cuidar este extremo con la mayor atención, optando por una suerte de abovedamiento cuya “forma general es la de una gran bocina” a fin de distribuir de un modo equilibrado el sonido. Creo que aquí primó una solución análoga a la de la sala Pleyel de París de la que “casualmente” se da noticia en el número veraniego de *Cortijos y rascacielos* del mismo año de 1931. De la cubrición de aquella excelente sala, famosa por su bondad acústica, se dice lo siguiente:

“Su inmensa bóveda, que une directamente el fondo del escenario al final de la segunda galería, es también lo más favorable para difundir los timbres de voz, oír bien orquestas y solistas. (...) La perfección acústica de su gran nave hace que sin necesidad de recurrir a ningún difusor, se oiga con suma facilidad de todas partes. (...)”¹⁶

En definitiva, la sala del Coliseum no es sino una irregular nave cuya bóveda envolvente, como ininterrumpida prolongación de sus muros, une la boca del escenario con la segunda galería o principal.



Manuscrito en el que se detallan costes del solar, así como fechas de compra y escritura ante notario.

15 La luz de la viga-puente del entresuelo es de 28,30 metros y está calculada para una sobrecarga de 500 kilos por metro cuadrado.

16 “El inmueble Pleyel”, *Cortijos y rascacielos*, año II, núm. 5, pp.156-159.

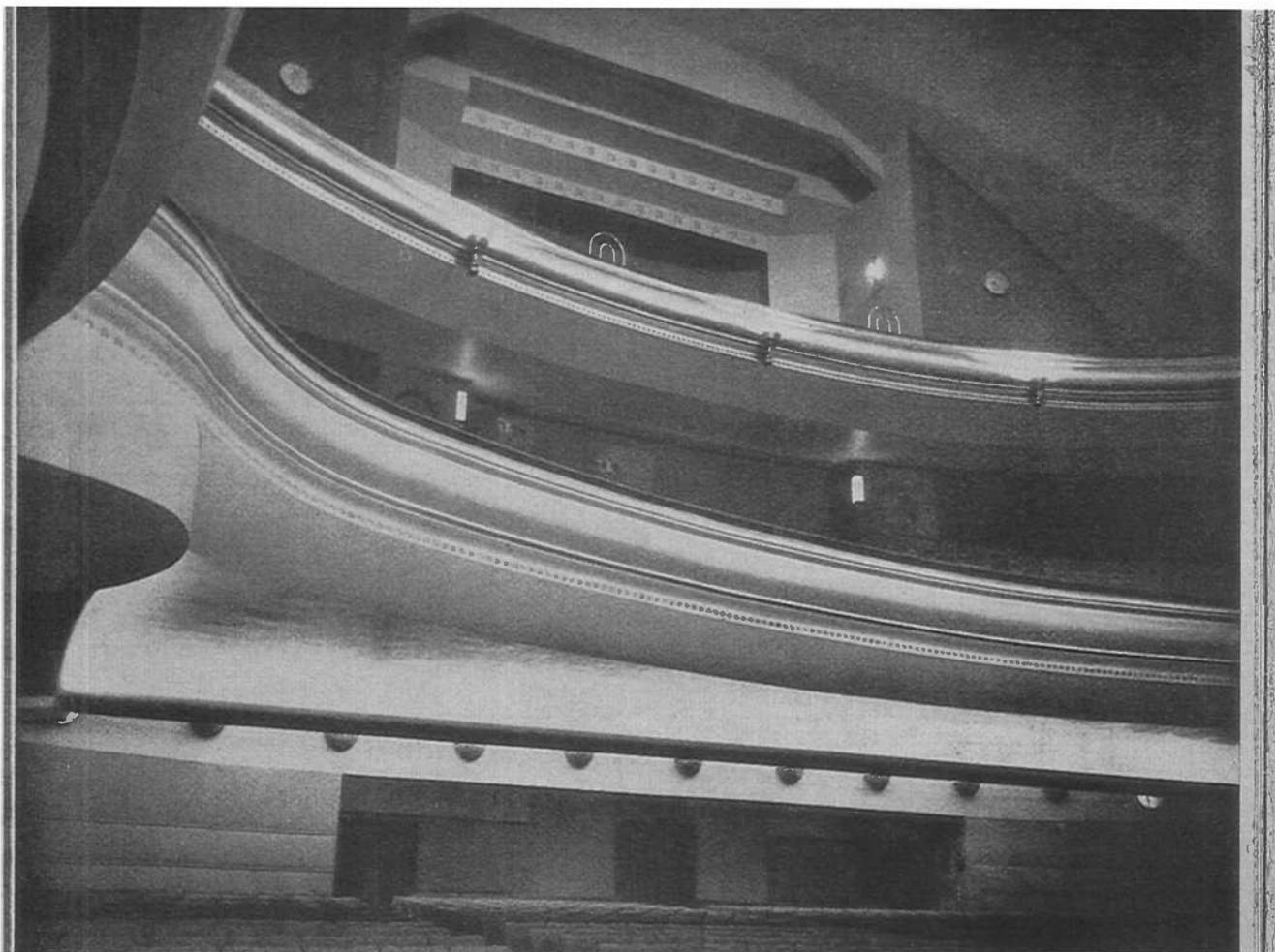
La sala ofrece una fría imagen que tiene algo de expresionista quirófano por el movimiento ondulante y continuo de los antepechos de los pisos entresuelo y principal, por la solución corrida del arco escénico y, muy principalmente, por la blanca continuidad entre muros y bóvedas que producen desde abajo y desde arriba, cuando uno se acerca a ellos, un cierto vértigo y sensación de vacío por la falta de acostumbradas referencias formales en la articulación de las superficies. Estamos realmente dentro de una sonora bocina con dos ventanas al exterior que son aquellas dos bellas composiciones murales pintadas por Manuel Fontanals, en las que sendas alegorías de Castilla y Valencia dicen un adiós al regionalismo que la música, la literatura y el arte han cultivado en un sentimental y tardío romanticismo en este último tramo del primer tercio del siglo XX. Dentro de metálicas panderetas que hacen las veces de apliques de luz, aparecen distintas regiones de España que se identifican con un instrumento musical determinado, bien sea la guitarra, el organillo, la gaita, el chistu o el acordeón, todo debido al arte del cincelador Juan José García.

El escenario tiene una embocadura de doce metros y un fondo de quince, con un foso de siete metros, mientras que los telares¹⁷ alcanzan los veinte de altura. Con aquellas dimensiones resultaría fácil, a juicio de los arquitectos y del maestro Guerrero, “montar toda clase de obras, musicales y dramáticas”. Para ello, en el proscenio que queda por delante del telón de boca, se instaló un montaoquesta hidráulico, con una capacidad de carga de tres mil kilos, que podría dar cabida hasta a cuarenta músicos.¹⁸

Terminado el Coliseum se formó una Sociedad Anónima de Espectáculos Públicos que hizo conocer su programación a través del *Noticario Coliseum*, donde no sólo se ponderaban las instalaciones del nuevo edificio, sino que se incluían los argumentos de las películas, datos sobre los actores y actrices, las letras de las canciones y números

17 Los telares están pensados para poder tener colgadas ciento cincuenta decoraciones al tiempo, con tres pasillos a diferente altura para su servicio.

18 Este montaoquesta lo instaló la casa Schneider que tenía sus talleres en el Paseo de Atocha y que es la firma más importante que en estos años instaló los ascensores, montacargas, saneamiento y calefacción de los edificios más notables de Madrid, desde el Palacio Real al Círculo de Bellas Artes, pasando por la Casa de Correos, Banco de Bilbao, Palacio de la Prensa y un sin fin de casas particulares. El coste del montaoquesta y los ascensores del edificio ascendió a 64.626 pesetas.



musicales, las productoras con las que se habían contratado los films, etc. Por el *Noticario* sabemos que el Coliseum abrió sus puertas en el otoño de 1933 con unos precios para sus butacas que iban de dos cincuenta a tres pesetas, para las sesiones de cine, mientras que eran cinco las pesetas que costaba una localidad para un espectáculo musical.¹⁹

No obstante, también se montaron algunas zarzuelas, de tal manera que, en la cartelera teatral madrileña de 1934, el Coliseum aparece

Vista de los pisos entresuelo y principal.

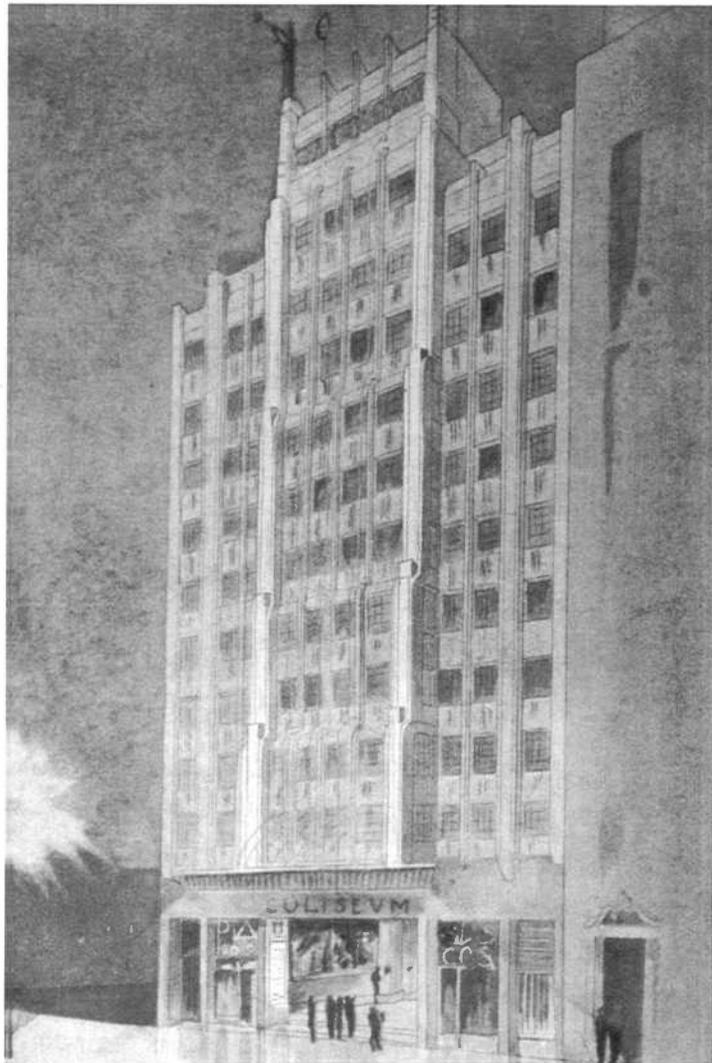
19 M.V. Jiménez de Parga reproduce, en la obra citada en la nota 20 (pp.225-226), unas interesantes declaraciones del maestro Guerrero al *Heraldo de Madrid*, el 15 de junio de 1934 en el que se abordan los

aspectos económicos de la puesta en escena de la zarzuela y de los precios de la butaca, todo ello en vísperas del estreno de *Colores y barro* en el Coliseum.

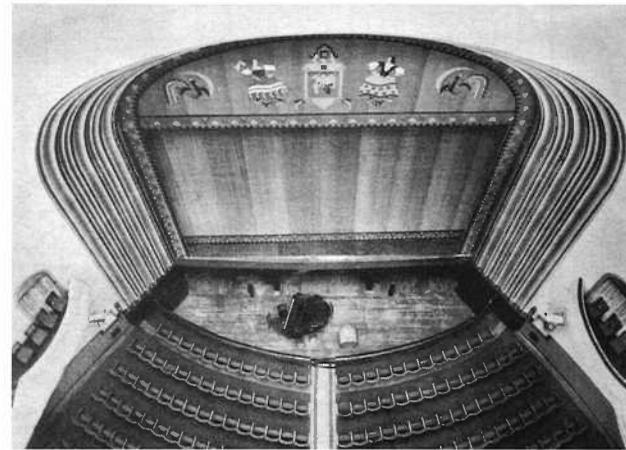
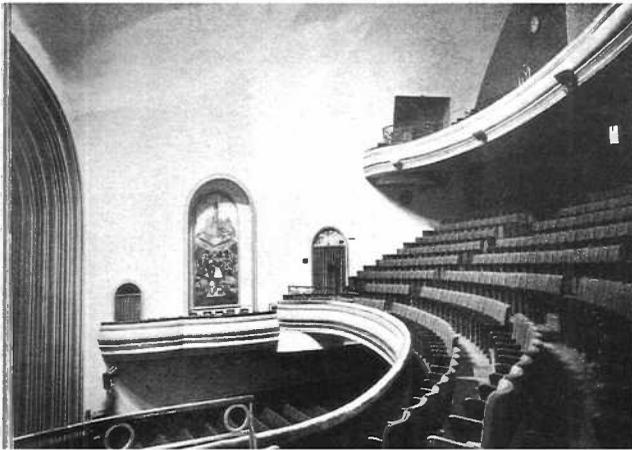
20 JIMÉNEZ DE PARGA CABRERA, M.V.: "La zarzuela en Madrid en 1934", en AA. W.: *La zarzuela de cerca*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, pp.207-229.

21 El *Heraldo de Madrid* (6-IX-1934) da cuenta del éxito del estreno de *Colores y barro*, señalando que no era extraño que la sala Coliseum se viese colmada por un público donde figuraba casi todo lo que cuenta en el consabido todo Madrid (recogido por M.V. Jiménez de Parga, ob. cit., p. 221). En aquel mismo año de 1934, Jacinto Guerrero estrenó también en el Coliseum dos sainetes líricos: *Los maestros canteros* y *La mentira mayor*.

como uno de los teatros dedicados a representaciones líricas junto a los de la Zarzuela, Calderón, Fuencarral, Ideal, Latina y Rialto²⁰. En septiembre de aquel año se estrenó en el Coliseum *Colores y barro*, zarzuela en dos actos del maestro Guerrero con letra de los Álvarez Quintero²¹. A esta obra siguió en el año siguiente el estreno de la obra teatral *¡Hip! ¡Hip! ¡Hurra!*



Acuarela con el proyecto del Coliseum, 1931.



y en los tensos días de mayo de 1936 la comedia musical *Allo Hollywood*. Las representaciones y proyecciones se interrumpieron entonces hasta después de la guerra, cuando de nuevo Jacinto Guerrero estrena en el Coliseum alguna zarzuela como *La canción del Ebro* (1941), cuentos infantiles como *El mago Cosquillas* (1941) o *El mago y la bruja* (1942). Obras como *Déjate querer* y *Loza lozana*, ambas de 1942, y *Lluvia de besos*, de 1943, cierran la actividad lírica del Coliseum que desde entonces se ciñe exclusivamente a ofrecer, en competencia con otras salas de la Gran Vía, los llamados “cines de estreno”, las grandes producciones norteamericanas, como *Las minas del rey Salomón* (1950), o las películas españolas en la línea de *Marcelino pan y vino* (1954), ambas estrenadas en Madrid en esta sala, entre otras muchas.

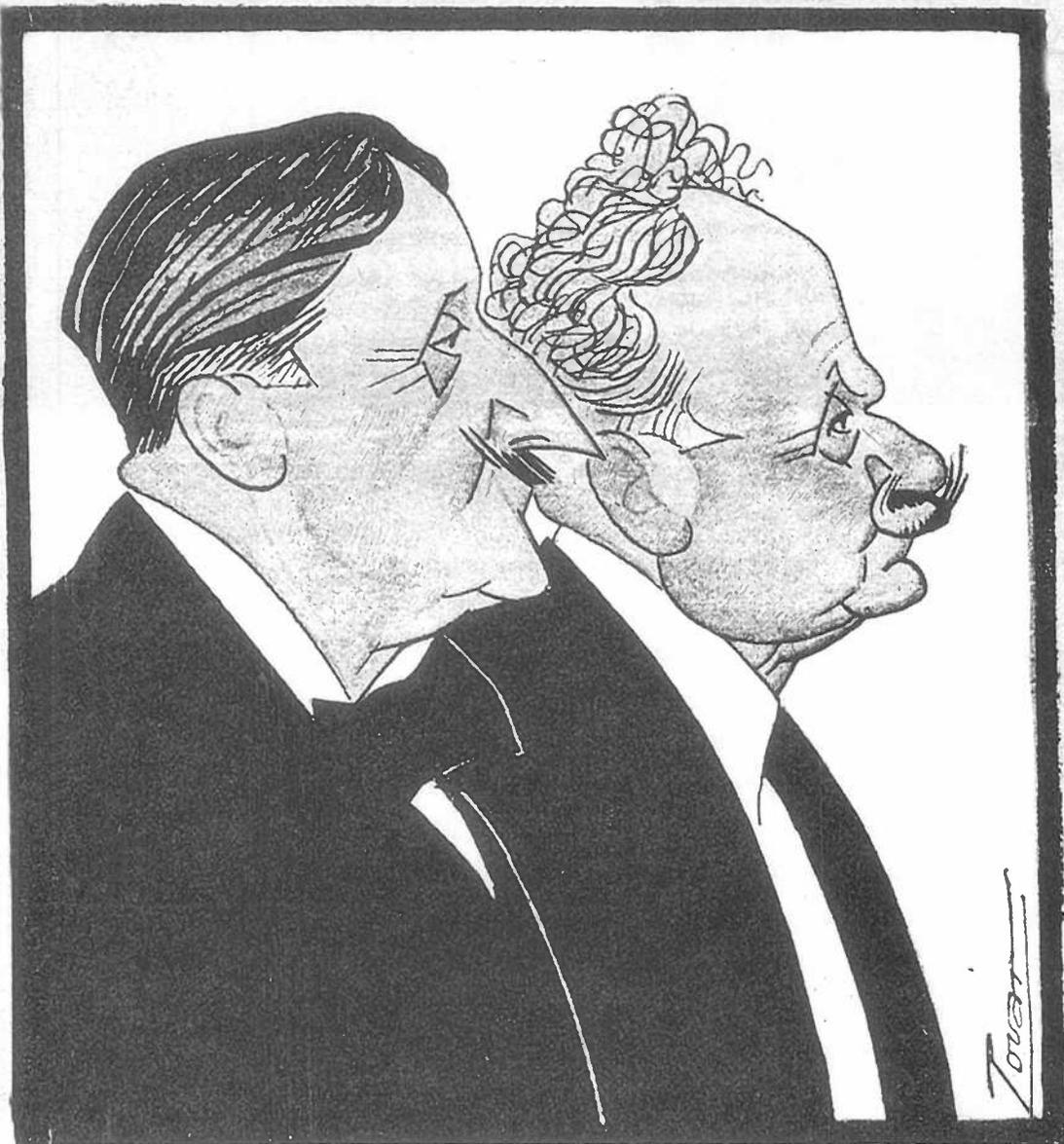
A estos años cincuenta se deben los toques finales y la actualización de algunos elementos como vitrinas, taquillas y luminosos que todavía siguen proyectando Pedro Muguruza y Casto Fernández-Shaw para el Coliseum, edificio que, en 1951, pasó de ser el palacio del espectáculo para convertirse, fugazmente, en capilla ardiente de los mortales restos del maestro Guerrero²².

A la izquierda, vista del entresuelo y el piso principal. A la derecha, embocadura de la escena.

²² Con posterioridad al fallecimiento del maestro Guerrero aún se hicieron algunos proyectos como el de un bolera en el piso semisótano que ya firma en solitario Casto Fernández-Shaw (1955). Estos y otros planos originales se custodian hoy en el archivo de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.



Comedias



S. Y J. ALVAREZ QUINTERO

Caricatura de TOVAR.

S. y J. ALVAREZ QUINTERO LA CONSULESA
LA SOMBRA DEL PILAR F. ROMERO y G. FERNANDEZ SHAW
50 céntimos.

Basilio Gassent

Género lírico: música y libro, una ecuación perfecta

Cuando en 1968, Pepe Tamayo presentó, en la Plaza Mayor de Madrid, su *Antología de la zarzuela*, repitiendo el éxito clamoroso que había tenido el año anterior al presentarla, por primera vez, en el marco majestuoso de la Cascada de Barcelona, en Radio Madrid organizamos una encuesta provocada por la carta de un oyente donde, tras una amplia reflexión sobre lo que consideraba la crisis subrayaba que, si bien los nombres de los músicos eran generalmente conocidos, de los autores de los libros apenas nadie sabía nada.

El cuestionario centraba el tema en tres puntos: “¿Nuestro género lírico está realmente en crisis?”, “La *Antología de la zarzuela* ¿puede ser una solución al unir los números más brillantes de las obras más destacadas?” y “¿Qué es más importante para usted, la música o la letra: y qué compositores y autores de sus libros conoce?”

La consulta, además de las respuestas solicitadas desde el micrófono, se amplió a la calle y a diversos lugares públicos, empezando por los vestíbulos de los teatros; en total, se logró una muestra que rebasó los cinco millares de respuestas. A la primera pregunta la mayoría se afirmó

en la existencia de una crisis de creación; a la segunda, la *Antología* salió triunfante, al ofrecer “lo más pegadizo de cada obra”; y en cuanto a la tercera, el resultado fue desolador; de los músicos recordaban los nombres de Serrano, Sorozábal, Guerrero, Vives, Moreno Torroba, Alonso, Bretón, Chapí, Guridi, Usandizaga y pocos más; de los restantes, en las consultas llevadas a cabo cara a cara con los encuestados, había que recordar, por ejemplo, que el maestro Jerónimo Jiménez era el autor de *El baile de Luis Alonso* y *La tempranica*, que Arrieta lo era de *Marina*, o que Barbieri tenía en su haber títulos como *Pan y toros*, *El barberillo de Lavapiés* y *Jugar con fuego*; y que *La viejecita*, *Gigantes y cabezudos*, *El señor Joaquín* y *El dúo de la Africana* eran del maestro Manuel Fernández Caballero.

En cuanto a los libros, el vacío fue más dramático, no faltando quien se limitó a exclamar que lo importante era la música, abriéndose al asombro cuando se les informaba que autores tan conocidos como Carlos Arniches o los hermanos Álvarez Quintero escribieron para la zarzuela y el género chico obras tan celebradas como *El puñado de rosas*, con música de Chapí, o *Alma de Dios* y *El amigo Melquiades*, con música de Serrano; o *Don Quintín el amargao*, de Arniches, con una de las más felices partituras de Jacinto Guerrero; y *El motete*, la pieza que dio a conocer a José Serrano, y *La reina mora*, a los Quintero; y que hasta el mismo don Jacinto Benavente no desdeñó poner su ingenio al servicio de piezas que Chapí, Vives y el maestro Lleó cantaron con sus partituras.

El dilema sobre la primacía, cuando en una obra participan letra y música, es tan antiguo como el arte dramático, olvidando que si se unieron para crear un nuevo género, fue porque ambas se necesitaron en justa armonía.

En el Siglo de Oro, la música era festiva ilustración que, recordando las églogas renacentistas, utilizaban los autores teatrales como Calderón o Lope, cuyos nombres estaban en lenguas de las gentes, desde los palacios a los mentideros; sólo en las óperas se invertía esa popularidad

acaparada en círculos más restringidos por los músicos. Pero en el XIX, con las puertas abiertas, en el siglo anterior, por don Ramón de la Cruz reflejando llanamente la vida cotidiana, aunque los libros siguieron mandando prepararon el campo para que los músicos inclinaran, a su favor, el fiel de la balanza. La tonadilla se codeaba con las seguidillas, los fandangos y el candilejo en los ambientes chisperos, saltando de la tonada a la tonadilla escénica que iba a abrir el paso a la denominada “zarzuela nueva”, como dio en llamársele desde mediados de siglo, ocurriendo que muchos de sus números, como lluvia de mayo, empaparon el patrimonio popular, desde los escenarios a los patios de butacas y, desde ellos, al interior de los hogares, imponiéndose la moda pegadiza de las romanzas, los dúos y los coros. Era un nuevo concepto de sentir la vida.



*Con José Ramos Martín, en la época de composición de **La montería**, hacia 1922.*

La zarzuela –que había tomado su nombre de la finca homónima que, en la corte de Felipe IV, el rey poeta, tenía el cardenal infante don Fernando cerca de El Pardo, y en cuyas fiestas se incluían representaciones teatrales en las que música y recitado se daban la mano– tuvo su fecha que los historiadores señalan como punto de partida: la de 1628, en que la corte se solazó con una obra en dos actos de Calderón, *El jardín de Falerina*, música de Juan Risco. A partir de 1856 pasó, de estar bautizada con una denominación toponímica, a bautizar un teatro propio, el actual teatro de la Zarzuela. Los dioses de oropel y el barroquismo mitológico habían sido sustituidos, en el siglo de la Ilustración, por los problemas diarios, tan agudamente observados y con tanto gracejo expresados por don Ramón de la Cruz; temas que, más allá de los vientos románticos del XIX, tuvieron su continuidad con Castrillón, Bretón de los Herreros y músicos como Barbieri, cuya *Gloria y peluca* pone en marcha el casticismo, triunfante en el enfrentamiento entre la música española y la importada de Italia; un casticismo que iba a dar tantos días de gloria a nuestro género chico, impulsando una corriente de aire fresco sobre nuestra escena y convocando a músicos y libretistas –el de *Gloria y peluca* es José de la Villa del Valle, y el de *Jugar con fuego*, estrenada al año siguiente, es ya Ventura de la Vega– para que se unieran en una sociedad en cuyo seno se produjeron estrenos tan significativos como el último que he citado, o como *El grumete*, o *Los diamantes de la corona*, o *Marina*, para acabar construyendo, en un solar de la calle Jovellanos, su propio teatro, tres mil localidades que, al tener necesidad de suprimir un piso, quedaron en 2.500; y un banquero detrás garantizando la continuidad de las obras, el financiero Francisco Rivas que, tras ceder el terreno, aportó el dinero, no faltando ni la solemnidad de colocar la primera piedra con acta suscrita por Gaztambide y Barbieri, depositada en una arqueta de plomo junto a los más destacados libretos del género que caminaba hacia su mayoría de edad. Era el 6 de marzo de



*En Toledo cuando preparaba con Juan Ignacio Luca de Tena y Enrique Reoyo **El huésped del sevillano**, hacia 1926.*

1856, y seis meses más tarde, el 10 de octubre, el teatro de la Zarzuela se inauguraba festejando el cumpleaños de la reina Isabel II, a quien encantaba la música y el ingenio de los buenos diálogos. Diez años después, otro hecho significativo –estoy trazando unos rasgos rápidos, en mi intento de diseñar el desarrollo de un género tan nuestro–, el actor, cantante y empresario Francisco Arderius introducía los Bufos madrileños, cuyo estilo importaba de Francia, con obras cortas frente a la larga duración de la zarzuela grande, señalando la vía al teatro por horas, al género chico ya posible a partir de 1869, fruto de la unión de tres actores, José Vallés, Antonio Riquelme y Juan José Luján, metidos a empresarios, quienes trabajando en los cafés teatro o salones, locales de bajo empaque artístico, donde por un café con media tostada se podía asistir a una parodia de representación teatral, pensaron que tomando un local y estableciendo funciones de una hora, a real cada una, asegurarían el éxito. El local tenía un nombre que le venía como anillo al dedo, El Recreo. El éxito fue tan arrollador que tuvieron que trasladarse de la calle de la Flor Baja al teatro

Variedades en la calle Magdalena, de mayor aforo, desplazando a los Bufos, iniciados por Arderius dos años antes, en septiembre de 1866, con *El joven Telémaco*, de Eusebio Blasco, música del maestro José Rogel, de una de cuyas letras, tan absurda que más bien parece un monstruo en espera de que un autor escriba los versos del cantable, nació el termino suripanta, que se hizo muy popular, para calificar el erotismo de coristas que hoy no podrían tentar ni al casto José:

“Suri panta, la suri panta
macatruqui de somatén,
sun fáribun, sun fariben,
maca trúpiten sangariném.”

En el Variedades, el teatro por horas captó a los autores que iban a impulsar la brillante ascensión de la zarzuela, con sus sainetes, que trasladaban la calle al escenario, y con los que el público se encontraba



Junto al ministro de Educación Nacional, José Ibáñez Martín, tras la imposición de la encomienda de Alfonso X "el Sabio", en 1943.

identificado; autores que escribían para representar sin música y con música, como Miguel Ramos Carrión, Vital Aza, Tomás Luceño, Javier de Burgos, Ricardo de la Vega..., y compositores como Barbieri –a quien aún quedaba mucho por decir ante las candilejas–, Cereceda, Chueca, Valverde... Los nombres de unos y otros gozaban del favor popular, que se vio acrecentado con la aparición del teatro Apolo, construido en la calle de Alcalá, con un banquero también detrás, Gargollo, que había adquirido terrenos procedentes de la desamortización, con renombre, por su valentía para emprender negocios. Se cuenta que pensó llamar Moratín al nuevo teatro, y que fue el gran actor Manuel Catalina quien le convenció para que le pusiera el que tuvo. Inaugurado la noche del 24 de noviembre de 1873, en él se cocieron muchos de los éxitos más notables de nuestro teatro lírico, y especialmente del teatro por horas, que empezó siendo de dos sesiones para acabar duplicándolas, haciéndose famosa “la cuarta de Apolo”.

Estrenos como *Cádiz*, de Javier de Burgos y los maestros Chueca y Valverde; *El año pasado por agua*, de Chueca, Valverde y Ricardo de la Vega; *El monaguillo*, de Sánchez Pastor y el maestro Marqués; *El dúo de la Africana*, de Miguel Echegaray y el maestro Chueca; *La verbena de la Paloma*, de Ricardo de la Vega y Bretón; *Agua, azucarillos y aguardiente*, de Miguel Ramos Carrión y el maestro Chueca; *La revoltosa*, de Carlos Fernández-Shaw, López Silva y Chapí; *La fiesta de San Antón*, de Carlos Arniches y el maestro Torregrosa; *El motete*, de José Serrano y los Quintero..., son éxitos, junto a muchos otros que llenan la historia del Apolo, que le conquistaron el título de “La catedral del género chico”. Eran tiempos en que la popularidad de músicos y libretistas estaba, por lo general, equilibrada, pero poco a poco la balanza empezó a inclinarse por los primeros, con el pasodoble “Los chisperos” de *La calesera*, por ejemplo; o el “¡Hay que ver!” de *La montería*, oyéndose en los patios de vecindad de toda España.

La música se imponía brillantemente en el ánimo de las gentes,

sin pensar que una obra dramática, en el género lírico, o tiene libro y música al 50 por ciento, en la valoración de todo el mundo, y no sólo en la ficha de la Sociedad General de Autores, o no es nada.

Los casos de músicos buscando un texto o, a la inversa, de libretistas suspirando por un músico, son numerosos, tantos que bien podría escribirse un sustancioso y divertido libro con abundante anecdotario. Jacinto Guerrero, como todos los grandes compositores de nuestro género lírico, a pesar de que la música le cantaba sola, era consciente de la necesidad, a la hora de pensar en subirla a un escenario, de buscar buenos libros y, por lo tanto, buenos autores que los escribieran, tanto en la zarzuela como en la revista donde logró, igualmente, éxitos memorables, tales como el de *La blanca doble* o el de *Cinco minutos nada menos*.

Jacinto era amigo de todo el mundo. Con Pepe Muñoz Román le unía una amistad entrañable, pero no habían colaborado. Muñoz Román lo venía haciendo con el maestro Alonso, aunque muchas veces se habían dicho: “¡A ver si algún día trabajamos juntos!” Y ese día llegó de la forma más inesperada. Un fin de semana se encontraron en la Gran Vía –Jacinto vivía en ella, y Pepe en la calle Fuencarral, al lado–. Los dos, grandes conversadores, se pusieron a charlar y, como era la hora de comer, decidieron marchar a una tasca de Embajadores. En la primera que entraron estaba llena, con gente esperando. Pensaron ir a otra, pero el camarero les retuvo:

– En todas tendrán lo mismo; y aquí, en cinco minutos, van a quedar varias mesas libres.

– Pero...

– ¡Cinco minutos! ¡No más de cinco minutos!

A lo que Jacinto, con su buen humor, exclamó:

– ¡Dirás cinco minutos, nada menos!

Estaba ya en la puerta y Pepe le retuvo:

- Si quieres colaborar, podemos hacerlo; yo puedo, ahora.
- Pero..., ¿con qué obra?
- Con la que tú mismo has titulado *Cinco minutos nada menos*

Jacinto soltó una carcajada, pero Pepe, cogiéndole del brazo, insistió:

- Es un buen título, de modo que si te parece, nos ponemos a trabajar hoy mismo.

Y se pusieron. Mientras comían, empezó ya a nacer lo que iba a ser un “bombazo”. Los dos tenían una gran facilidad. La obra se fue escribiendo y componiendo sobre la marcha.

Al hermanastro de Pepe, Valero Muñoz Zabalo, que fue para su hermano lo que Inocencio sería para Jacinto, su sentido gerencial del espectáculo como empresa, le he oído referir que Pepe, las ideas las cazaba al vuelo, “como lluvia de mayo”, con gracia para las situaciones y

A esa tontería de maestro D. Jacinto Guerrero con todo el cariño que él se merece como autor y como amigo; en la noche de nuestro Homenaje:



Dedicatoria de Rafael Cervera, Luis de Heredia, Pepe Bárceñas y José Álvarez “Lepe”, popular grupo de actores cómicos colaboradores de Guerrero en obras de tanto éxito como la opereta ¡5 minutos nada menos!. “A esa tontería de maestro don Jacinto Guerrero con todo el cariño que él se merece como autor y como amigo en la noche de nuestro Homenaje: Rafael Cervera, L. de Heredia, Bárceñas, Lepe. Madrid 6-7-45”

Con José Muñoz Román, libretista de obras como la opereta cómica *Yo soy casado señorita, ¡5 minutos nada menos!* y la revista *Salud y pesetas*, hacia 1945. Foto Alfonso.



los diálogos; y que Jacinto era una máquina llena de alma, de inspiración y de estilo. El cuadro de Eugenia de Montijo, que iba a hacerse tan popular desde la misma noche del estreno, se escribió en una mañana: del Martín, donde se habían reunido, Guerrero salió tarareando el estribillo, y a media tarde regresó con la música acabada.

Cinco minutos nada menos fue la primera obra de nuestro teatro que superó las mil representaciones de una “tacada”. Al llegar a las mil, la Cadena SER –yo era, entonces, director de Radio Alicante, de donde saltaría a Madrid en el 50– transmitió aquel acontecimiento memorable, de tal brillantez que causó impacto en toda España.

A Jacinto Guerrero le oí comentar, más de una vez, que “el azar, o la casualidad, según quiera llamársele –son sus palabras–, es como un guiño que la vida nos hace con frecuencia”, añadiendo que “lo importante es saber verlo, atraparlo y, si nos interesa, a trabajar de firme”.

Son muchas las ocasiones en que Jacinto supo “percibir” ese

guiño, como por ejemplo cuando en la Puerta del Sol alguien que iba a paso largo, se le echó encima –era Antonio Estremera–, y por toda disculpa exclamó “¡Caramba!”, arrastrándole a ver a Arniches, con quien estaba terminando un sainete para el que necesitaban un músico; el sainete era *Don Quintín el amargao*, el gran éxito de Apolo en 1924. O el entrar con Ramos Martín, como tantas veces, en la cervecería Gambrinus, mientras charlaban sobre qué podrían hacer después del éxito de *La alsaciana*, y Ramos Martín mirara, como si acabara de descubrirlo, un cuadro en el que nunca se habían fijado, representando una cacería, exclamando: “¡Ésa es la obra...!” La obra fue *La montería*.

Las anécdotas son muchas y oírse las a Guerrero era una delicia, ya que les imprimía la misma gracia y el contagioso encanto de su música.

El padre de Ramos Martín era Miguel Ramos Carrión, a quien se debían obras como *La tempestad*, *La bruja* y *El Rey que rabió* con música de Chapí; o *Agua*, *azucarillos* y *aguardiente* con Chueca. Tenía dos hijos, Antonio y José, que continuaron su trayectoria teatral, sobre todo el segundo.

En cuanto a Guerrero, había llegado a Madrid con una precaria beca de la Diputación y el Ayuntamiento de Toledo, para estudiar en el conservatorio, dotada con dos pesetas que no cubrían ni sus necesidades de hospedaje, por lo que había tenido que hacer mil diabluras para ir subsistiendo hasta lograr ingresar como violinista en la orquesta de Apolo, soñando, para remediar sus males, estrenar una zarzuela si se apiadaba de él un libretista, lo que intentó con cuantos pasaban por el teatro: Arniches, Muñoz Seca, los Quintero..., sin lograr más allá de amables palabras y alguna cariñosa palmadita; hasta que un día, él, que nunca fue jugador, como tampoco lo era Ramos Martín, estando ambos en el Círculo de Autores, donde había mesas de juego, con la simpatía y el desparpajo que le caracterizaban, se acercó al libretista y sin pensarlo dos veces le propuso:

– ¿Por qué no me da una peseta y con la mía hacemos una “vaca” y probamos suerte?

A Ramos Martín, que sólo le conocía de verle, le hizo gracia. Jugaron, perdieron, y Guerrero, cogiéndole del brazo, le confesó que lo que buscaba era su amistad para obtener un libro; y... lo obtuvo.

Era un sainete en un acto titulado *La pelusa, o El regalo de Reyes*.

Guerrero compuso rápidamente la partitura, amoldándose a los cantables, sin modificar ninguno y sin necesitar el habitual “monstruo”, tan en boga a la hora de componer para el teatro, lo que, por lo visto, asombró al autor del libro. El estreno tuvo lugar el 14 de abril de 1920, en La Latina, dedicado al teatro por horas –en Madrid, no sólo el Apolo, sino once teatros más, habían implantado este sistema que tanto gustaba al público–. El éxito les sonrió, hasta el punto de mantener la obra cien noches –todo un récord para la época– a cinco duros el acto, es decir, a cinco duros cada representación: 12,50 pesetas para cada uno, con lo que Guerrero, que además había logrado pasar a la orquesta del Fuencarral con más sueldo, pudo traerse la familia a Madrid: su madre, sus dos hermanas y su hermano Inocencio. Y, con José Ramos Martín, comenzó una nueva obra, *La alsaciana*, una de las mejores de ambos, que Sagi-Barba prometió estrenarles en el teatro de la Zarzuela. Pero con los ensayos en marcha don Emilio rompió con la empresa, se fue a Barcelona, les pidió que le mantuvieran la obra, que le encantaba, y en el Tívoli de la Ciudad Condal la hizo subir al escenario el 12 de noviembre de 1921, con Sagi-Barba en una de sus noches más inspiradas. Éxito que, también con Ramos Martín, se convirtió, al año siguiente, en una autentica apoteosis con *La montería*, estrenada en Zaragoza el 24 de noviembre en el Teatro-Circo y en Madrid dos meses después, en enero de 1923, en la Zarzuela, donde la noche del estreno cuando se oyó el “¡Hay que ver!”, que no se ensayó hasta esa misma tarde para evitar que saltara a la calle, hurtando la sorpresa al público estrenista, Jacinto, en

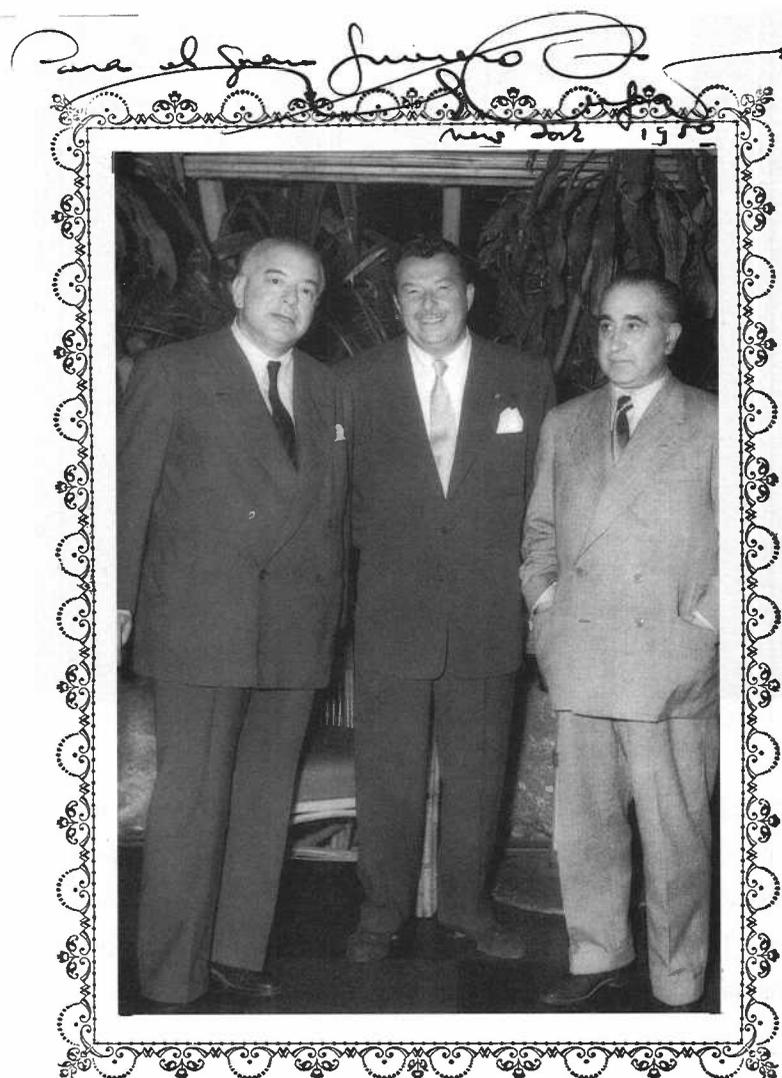


Con Perico Chicote en su museo de bebidas al que Guerrero dedicó un pasodoble con ese título tras su inauguración el 19 de septiembre de 1931. En la primavera de 1932 se creó la peña teatral Chicote, bajo la presidencia de Jacinto Benavente, de la que Guerrero formó parte desde su inauguración.

medio de la ovación delirante del público que llenaba el teatro y que pedía con sus aplausos que se repitiera, se volvió hacia los espectadores, mientras caía un telón con un gran retrato de la protagonista, Victoria Pinedo, y letra del “¡Hay que ver!”, para que lo cantara ese público al que, de espaldas a la orquesta, se puso a dirigir, acabando la representación a las tres de la madrugada.

El otro gran éxito con Ramos Martín fue el de *Los gaviñanes*, obra que Guerrero consideraba una de sus partituras más inspiradas.

En la casa donde vivieron Miguel Ramos Carrión, su hijo José Ramos Martín y después el hijo de éste, Miguel como su abuelo, en la calle de Eloy Gonzalo, en pleno distrito de Chamberí, he podido ver y tener en mis manos el manuscrito de *Los gaviñanes*, con una letra amplia, clara –lo contrario de la de Ramos Carrión, tan menuda que tienta a



Recuerdo del encuentro de Guerrero y Federico Moreno Torroba con Xavier Cugat en el hotel Astor de Nueva York. "Para el gran Guerrero. X. Cugat. New York. 1950". Foto Ralph E. Mollet.

buscar una lupa para leerla—, sin ninguna corrección —en esto se parecía a su padre y en nada al más fiel colaborador de don Miguel, Vital Aza, que con tanta facilidad como ellos para escribir y sobre todo versificar, llenaba de nerviosas tachaduras, con su rapidez creativa, las cuartillas—.

El libro de *Los gavilanes* fue escrito en Gijón donde Ramos Martín, siguiendo la costumbre paterna, veraneaba de junio a agosto –los veranos de tres meses, de entonces–, iniciándolo el 10 de junio de 1923 y finalizándose el 20 de agosto, sin que nada fuera tachado, enviando el texto a Guerrero por actos, a medida que los terminaba; cuartillas originales que recuperaba, con su estricto sentido del orden, para conservarlas. El estreno, en diciembre, fue otro triunfo total para ambos autores, celebrándose música y libro, en esa ecuación perfecta que habían establecido. Por cierto, fue el año en que Ramos Martín tuvo a su hijo Miguel, que llegó a este mundo de la mano del ginecólogo Vital Aza, hijo del Vital Aza colaborador de su padre, también médico.

Otro caso en que el músico busca insistentemente al autor dramático, el de José Serrano, cuando suspiraba por convertirse en autor de zarzuela. Cuando llegó a Madrid desde Valencia –había nacido en Sueca, la tierra de los arrozales–, tras diversos avatares, terminó, para poder comer, trabajando como “negro” del maestro Fernández Caballero quien, en el homenaje anual que se rendía a Lucrecia Arana, y sin que la gran cantante estuviera enterada, pidió a Serrano que compusiera la canción que él solía escribir para la homenajeada al final de cada temporada. No se daría el nombre del autor; todos creerían que era del maestro, y cuando el teatro en pleno lo celebrara Caballero saldría a saludar, sacando a Pepe Serrano y proclamando que era el músico que acababa de triunfar con aquella pieza. Pero, en el delirio de los aplausos, al maestro se le fue el santo al cielo, aquel sábado 13 de mayo de 1899, con sus 64 años bastante deteriorados –abrumado por el público, los abrazos de los actores, y los periodistas invadiendo el escenario–, olvidando lo prometido. Serrano, arrinconado, desesperado, huyó, pero al salir del teatro, se encontró con la tiple Felisa Lázaro que, al verle tan compungido le hizo pasar al camerino, al que cuando Pepe Serrano le contaba lo ocurrido se asomaron los Quintero –el teatro de la Zarzuela

funcionaba por sesiones, y en la primera se había representado una obrita de ellos, *Los borrachos*, con música de Jiménez, mientras que en la segunda, precediendo al homenaje, habían dado *La viejecita*, de Miguel Echegaray y Caballero con la Arana como protagonista, y todavía a las once de la noche habría una tercera con *Gigantes y cabezudos*-. El resultado fue la promesa de escribirle un libro. Se lo entregaron a los diez días. Era nada menos que *El motete*. A las 48 horas, la música estaba compuesta. Y, comenzando el siglo, el 24 de abril de 1900, se estrenaba en el Apolo, convirtiéndose José Serrano en un autor que pasaba a ser patrimonio del público.

Un excelente actor cómico, Manolo Rodríguez, se había llevado a la gente de calle con la gracia del texto, y una gran tiple, Matilde Pretel, se lo había acabado de meter en el bolsillo con la música; su número de “La gitanilla” fue apoteósico. Libro y música lanzaban para bien de nuestra lírica a un nuevo autor que tantos días de gloria iba a



Guerrero, hacia los últimos años de su vida, en la plaza de toros de Las Ventas, de Madrid, con el torero Pepe Luis Vázquez.

proporcionar.

Pero contemplemos la otra cara de la moneda, la búsqueda de un compositor por dos libretistas, en este caso Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw; el resultado, *La canción del olvido*. Y Serrano, el músico ya célebre, que iba a establecer su ecuación perfecta con ambos.

Federico Romero –su hija Maruja, médico, especializada en pediatría, buena y eficaz escritora, prepara una importante recopilación de datos biográficos– nació en Oviedo el 15 de noviembre de 1896, a donde su padre, interventor del Banco de España, había sido trasladado, viajando en tren en tercera –y esto es curioso– debido a que, llevando mucho dinero entendió que era el mejor sistema para no ser robado. A los tres meses, siguiendo las exigencias geográficas del trabajo de su padre, marchó a Zaragoza, donde pasó su infancia hasta los siete años y en donde su hermana mayor, que tenía justo siete años más que él, le llevó por primera vez al teatro para ver *Los sobrinos del Capitán Grant*, con el divertido libro de Ramos Carrión como una fascinante novela de aventuras para la despierta imaginación de un muchacho. De allí, a Bilbao, hasta los 11 años; y de Bilbao, a La Solana, en Ciudad Real, lugar en el que se centra la acción de *La rosa del azafrán*, el libro que con Fernández-Shaw escribiría años más tarde para Guerrero, y donde todos los años se celebra una temporada de zarzuela –buen ejemplo para que otros lo sigan– por compañías profesionales, incluyendo la representación de *La rosa del azafrán* por las gentes del pueblo. Entre La Solana y Madrid pasaba Federico su vida, colaborando en diversas revistas con artículos y poemas, y en Madrid, a la vez, como telegrafista, cuerpo al que había opositado. Un día se le ocurrió comentar un libro de poemas de Carlos Fernández-Shaw dedicándole un elogioso artículo. Don Carlos se lo agradeció por escrito, y “El Caballero Audaz”, que era muy amigo de Romero, le

Muy agradecido
 M. Labor
 Jacinto Guerrero
 Presidente de la Sociedad General
 de Autores de España

Plaza de Cómicos, 4
 Calif. 21.29-35.

Tarjeta de Jacinto Guerrero como
 presidente de la Sociedad General de
 Autores de España.

empujó a visitarle, de donde nació la idea de una colaboración. Pero don Carlos cayó enfermo y la colaboración se fue aplazando aunque Federico Romero le visitaba asiduamente. Y al morir don Carlos, a Federico se le ocurrió proponerle a su hijo Guillermo llevar a cabo la colaboración proyectada con su padre. La obra que escribieron la titularon *El príncipe errante*, llevándosela a Vives, quien les contestó que teniendo otra de Martínez Sierra, que no pensaba hacer, pero que se movía en un ambiente similar, les devolvía el original. La llevaron a Luna quien les puso también un pretexto. Y pensaron entonces en Serrano. Le visitaron en su casa de la calle de la Beneficencia. La doncella que les abrió les dijo que el maestro no estaba. A Federico Romero se le ocurrió dejarle una tarjeta suya añadiendo: “y Guillermo Fernández-Shaw”, cuando el segundo apellido de Guillermo era Iturralde. Aún no habían llegado al portal cuando la doncella, asomada al hueco de la escalera, les llamaba. Serrano, creyendo que iban a hablarle de algún libreto póstumo de don Carlos, iba a recibirles. Su asombro fue oír que le proponían un libreto de dos noveles. Lo leyó, no obstante, le gustó y les pidió que cambiaran el título, que no dudaron en sustituir por el de *La canción del olvido*, que les iba a dar a conocer como dos de los libretistas más célebres de nuestra zarzuela.

Dice Azorín, en uno de sus más expresivos cuentos de *Blanco en azul*, titulado *La ecuación*, que ésta sólo logra establecerse entre el autor y el público si surge el éxito; en caso contrario, el autor queda solo con su obra, sin que su destinatario participe. En una pieza teatral del género lírico, esa ecuación debe empezar por la música y el libro, para que los espectadores se abran a ella, haciendo realidad una de la más bellas frases de Montaigne en sus *Ensayos*: que “toda palabra –toda creación, en definitiva– es mitad de quien la pronuncia –de quien la genera– y mitad de quien la recibe”.

Jacinto Guerrero fue fiel a esa norma. Hombre abierto, que



Jacinto Guerrero al frente de la Banda Municipal de Madrid en el parque de El Retiro, hacia 1950.

empapaba con su proverbial alegría cuanto estaba a su lado era, no obstante, un trabajador infatigable. Generalmente se sentaba ante el piano, para componer, por la mañana, hasta que sobre el final de la misma salía a dar un paseo “para ver a la gente y a los amigos”, como él decía, o para acercarse a la Sociedad General de Autores, cuando fue nombrado presidente, realizando allí una gran labor y adquiriendo el maravilloso palacio novecentista, el palacio Longoria, como sede de la misma.

En fin, la vida de Guerrero se confunde con su música, que por eso mismo rebosa una contagiosa humanidad, sobre el soporte de sus libros.

Su entierro, cuando la muerte le sorprendió el 15 de septiembre

de 1951, en plena actividad creadora –le quedaba aún el éxito de *El canastillo de fresas*–, constituyó una de las manifestaciones de duelo más populares. Madrid entero se volcó en la Gran Vía, para acompañarle, frente a la casa donde había vivido con sus hermanos, y donde la Fundación tiene su sede.

En sus comienzos, en 1982, la Fundación organizó un ciclo de conferencias, editando un disco, el de *Los gavilanes*, versión dirigida por Ataúlfo Argenta, con Teresa Berganza, Toñi Rosado, Manuel Ausensi, Carlos Munguía y el coro Cantores de Madrid, del maestro Perera, en su reparto, incluyendo en la carpeta el texto de la obra y unas palabras de Antonio Fernández-Cid, como crítico musical y académico de la de Bellas Artes de San Fernando; de los patronos, Antón García Abril, también académico, y Tomás Marco, igualmente académico en la actualidad, y una semblanza mía de Jacinto Guerrero, con quien me unió una gran amistad, así como una expresiva y brillante presentación del presidente Acisclo Fernández Carriedo. La carpeta se encabezaba con una frase extraída de la entrevista que le hice a Jacinto Guerrero en mi emisora, en 1950, un año antes de su muerte, donde a la obligada pregunta sobre la crisis de la zarzuela me contestó: “La forma de resolverla es, en cuanto al repertorio, beber en los grandes del género lírico, montándolo con grandes cantantes y directores, y en cuanto a nuevas obras, no olvidar que música y libro comuniquen con su tiempo.” Comunicar, es decir, establecer la ecuación perfecta entre la obra y el otro factor fundamental del espectáculo, el público

Antonio Fernández-Cid, patrono de la Fundación y uno de los grandes críticos y musicólogos de este siglo, como hemos subrayado en los medios informativos a raíz de su muerte este año en Bilbao, el 3 de marzo, cuando se disponía a hablar de música; doce días antes, en la apertura del año centenario del nacimiento de Jacinto Guerrero, en el salón de actos Manuel de Falla de la Sociedad General de Autores,

insistió, en su espléndida lección inaugural, en esa palabra clave, comunicación, esencial en toda obra de creación artística.

Año centenario que había abierto ya sus puertas con la publicación y solemne presentación en Madrid y en Toledo, la patria chica de los Guerrero, de la gran biografía –fluida, amenísima– de Jacinto, por Fernández-Cid; estando en marcha la catalogación y estudio crítico de toda su obra, así como la edición, junto con el Instituto de Estudios Madrileños, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, de una obra amplia, muy completa, de la investigadora y profesora universitaria Pilar Espín sobre el teatro por horas, que tanto tuvo que ver con nuestro garboso género chico y, por lo tanto, en definitiva, con nuestro género lírico.

Otros estudios sobre la zarzuela grande, en la que Guerrero ha sido uno de sus últimos y más brillantes creadores, van a prepararse.

La obra de Pilar Espín, como un homenaje en el centenario de quien fue un torrente de vida, de inspiración y de hallazgos en la belleza de su música, se cerrará con la nómina completa de sus obras, tan vivas como su recuerdo en la memoria de todos.



Antonio Gallego

Guerrero en el “Pianola”, o La cresta de la ola

La difusión de las obras musicales –es decir, el estudio sistemático y pormenorizado de los mecanismos que facilitan el contacto entre el creador y el público– es terreno casi virgen en nuestros estudios músicos. Intentaremos hacer algo al respecto, como casi siempre.

Los mecanismos habituales en el siglo XIX y comienzos del XX, al margen de las representaciones en escenarios de diversos teatros si a obras teatrales nos referimos¹, apenas conocían más caminos que el de la edición de la partitura, generalmente en reducción para canto y piano, o para piano solo –o de ambas posibilidades a la vez–, y de las consabidas adaptaciones para diversos conjuntos más o menos prefigurados de antemano: quintetos y sextetos, orquestinas, bandas..., lo que posibilitaba la audición de los fragmentos de más éxito o de selecciones generales en contextos no teatrales. No hay que olvidar tampoco otros tipos de “manipulaciones”, tanto en climas de facilitación² como en otros más normalizados: variaciones, paráfrasis, o *Tandas de vales sobre motivos de...*³, por ejemplo. Y por supuesto, la edición de los libretos completos o de *Argumentos y Explicaciones*, *Argumentos y Cantables*, más

¹ Véase, a título de ejemplo y como vía de investigación a proseguir, el cuadro de representaciones que sobre *Musetta*, la opereta de Juan (según el libreto impreso) o Luis (según otras fuentes) Pascual Frutos y Pablo Luna, estrenada en el Ideal Polistilo el 13 de julio de 1907, establecí a lo largo de 1907, basándome en los partes de recaudación que la Sociedad de Autores enviaba al compositor mensualmente, en mi trabajo “Luna llena. Reflexión melancólica en el cincuentenario de Pablo Luna”, en *Scherzo*, año VII, núm. 69, noviembre de 1992, págs. 152-156: las 399 representaciones en un solo año, y de una obra de éxito no precisamente indescriptible, en escenarios de toda España, Portugal, Argentina, México y Cuba, así como el pormenor de las recaudaciones logradas, hablan por sí solos. Desgraciadamente, la pérdida de las liquidaciones de la Sociedad de Autores en un incendio durante la guerra civil, y el poco aprecio que hacia estos papeles han tenido en general los autores y sus familias, así como los responsables de los teatros históricos, hace muy difícil la investigación en este terreno. Algún estudioso de la literatura, como Ricardo de la Fuente Ballesteros (*Introducción al teatro español del siglo XX, 1900-1935*, Aceña Editorial, Valladolid, 1987) ha abordado el asunto a través de los papeles familiares del libretista

Pedro Pérez Fernández. Yo me propongo hacer lo mismo con los que hace algún tiempo rescaté en un librero de viejo sobre Pablo Luna. Son ejemplos aislados, pero darán algunas pistas muy sabrosas.

2 Colecciones como **Ecos de la Zarzuela**. Colección de fantasías fáciles para piano por B. de Monfort (Madrid, Andrés Vidal hijo, editor); **Flores Españolas**. Fantasías muy fáciles sobre motivos de las mejores zarzuelas para piano por G. Arias (Madrid, Pablo Martín, editor), o "Biblioteca Infantil Popular: Colección de piezas fáciles para piano" que tanto Worsley como Andreu realizaban sobre números concretos de zarzuela para el editor Vidal Llimona y Boceta en Barcelona, por ejemplo.

3 Hay cientos. Doy a guisa de ejemplo de rarezas de mi colección: **El milagro de la Virgen**. Zarzuela del Mtro. Chapí. Tanda de valsés para piano por Isidoro Hernández (Madrid, Pablo Martín, editor); y R. Soutullo: **La casta Susana**. Tanda de valsés sobre motivos de la opereta del Mtro. Jean Gilbert (Madrid, UME).

4 Por orden alfabético de libretista, los incluidos en la serie que inicié en la Fundación Juan March: *Catálogo de obras de teatro español del siglo XX*, Fundación Juan March, Biblioteca de Teatro Español Contemporáneo, Madrid, 1985;

LE PLEYELA

20, AVENUE DE L'OPÉRA, 20

MANUEL DE FALLA a enregistré une partie de ses œuvres pour le PLEYELA. Il a écrit pour ce piano automatique et en s'inspirant directement de la partition d'orchestre, une version de son ballet, "LE TRICORNE"

Voici d'ailleurs la liste des œuvres de MANUEL DE FALLA qui figurent au catalogue du PLEYELA :

8232 Andalouza, pièce espagnole, N° 4

LE TRICORNE

- 8401 I - L'Après-Midi, Le Meunier et L'Oiseau, Le Puits, Le Petit Maître, Le Cortège, Danse de la Meunière
 8402 II - L'Après-Midi, Le Corregidor, Les Raisins
 8403 III - La Nuit, Allegro, Danse du Meunier, Les Alguacils
 8404 IV - La Nuit, La Meunière, Danse du Corregidor, Le Plongeon, Le Corregidor et la Meunière, Le Meunier, Le Corregidor
 8405 V - La Nuit, Final, Les Alguacils, Les Voisins, Le Meunier poursuivi, La Foule, Le Corregidor berné

(Enregistrement et adaptation de l'Auteur)

ACCOMPAGNEMENT DE CHANT (Sept Chanson populaires Espagnoles)

- | | |
|--------------------------------|--------------------|
| 9333 N° 1 Le Drap Mauresque | 9336 N° 4 Jota |
| 9334 N° 2 Séguidille Murcienne | 9337 N° 5 Berceuse |
| 9335 N° 3 Asturienne | 9338 N° 6 Chanson |
| | 9339 N° 7 Polo |

(Enregistrement de l'Auteur)

TOUTES LES ŒUVRES

Figurant au présent programme

sont éditées par la Maison

Max Eschig & C^{ie}

48, RUE DE ROME — PARIS

Anuncio en la prensa de París, hacia 1925.

abundantes que las partituras, mejor catalogados en general y, por lo tanto ampliamente manejados desde hace tiempo por los investigadores⁴.

Pero ya desde finales del siglo XIX y a lo largo de nuestro siglo, hemos de añadir –y estudiar, claro es– otros mecanismos ligados a las

nuevas formas de “entretenimiento” propiciadas por los instrumentos mecánicos, los discos y, en general, los medios audiovisuales.

Uno de los más populares en los años en que Jacinto Guerrero alcanzó sus primeros y definitivos triunfos era el que los norteamericanos llamaban el “player piano”, o los franceses el “piano automatique”, aunque luego, en todo el mundo, acabara popularizándose la denominación de “pianola” a causa de la enorme difusión conseguida por el producto estrella de la Aeolian Corporation, durante mucho tiempo sujeto a severas medidas de autoprotección incluso en el nombre. El piano mecánico, surgido hacia 1880 del fascinante mundo de las máquinas musicales que nos llegaban desde la antigüedad clásica, y más en concreto de los pianos mecánicos con manubrio ideados por Michmayer en Maguncia hacia 1786 y modernizados por Debain en París en 1856, se alimentaba con música registrada, generalmente, en un rollo de papel perforado puesto en movimiento por medio de pedales (luego hubo modelos que incorporaron un motor eléctrico). El rollo pasaba a través de un carril con 65 –luego 88– casilleros o agujeros, más o menos correspondientes a las teclas del piano. Cuando las perforaciones del rollo de papel coincidían con uno de los casilleros, la aspiración del aire producido por los pedales –o por medios eléctricos– accionaba una válvula neumática que hacía bajar los macillos sobre las cuerdas.

Otros tipos de artilugios permitieron controlar hasta cierto punto el “tempo”, el volumen y hasta el manejo del pedal de prolongación de los sonidos, con lo que quien manejaba el aparato podía participar en la expresividad de la interpretación. Más aún: dado que la mayoría de los usuarios apenas disfrutaba de conocimientos musicales –aunque sí de muchas ganas de oír música–, se ideó un sistema –el Themodist de la Aeolian fue de los más divulgados– para incorporar el rollo a una interpretación expresiva prefijada de antemano. Y, por último, los experimentos de Edwin Welte en Friburgo consiguieron en 1904 la

y *Catálogo de obras de teatro español del siglo XIX*, idem, 1986; y los de Nieves Iglesias Martínez (dirección): *Catálogo del teatro lírico español en la Biblioteca Nacional, Libretos*, vols. I, II y III, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Madrid, 1986 y 1991. Por orden alfabético de músicos, los que he dirigido en la serie antes citada: *Catálogo de libretos españoles del siglo XIX*, Fundación Juan March, Biblioteca de Música Española Contemporánea, Madrid, 1991; y *Catálogo de libretos españoles. Siglos XIX y XX*, idem, 1993. Por orden alfabético de títulos, y aunque maneja otras fuentes basándose fundamentalmente en datos de los libretos, Luis Iglesias de Souza, *Teatro lírico español*, tomo I, catálogo A-E, Excma. Diputación Provincial, La Coruña, 1991, obra que el autor, recientemente fallecido, ha dejado desgraciadamente inconclusa, aunque al parecer muy terminada: ¡ojalá aparezca, aunque sea póstumamente!

posibilidad de incorporar al rollo interpretaciones expresivas de determinados pianistas e incluso las de algunos compositores sobre sus propias obras (Grieg, Mahler, Debussy, Rachmaninov, Richard Strauss...), hoy sumamente apreciadas e incluso disponibles, algunas de ellas, en disco compacto. Hasta algunos compositores escribieron obras expresamente para piano mecánico. Así, Stravinski y su famoso *Estudio, opus 7/1*, Hindemith, Malipiero, Howells... O bien trabajaron en adaptaciones expresamente realizadas en función de las posibilidades que el instrumento les ofrecía, como el caso de Manuel de Falla y su "arreglo" para piano mecánico de *El sombrero de tres picos*, editado en cinco rollos por la marca francesa Pleyela y recogido en mi catálogo⁵.

En los años finales del siglo XIX, el piano automático consistía en un mueble separado que se colocaba ante un piano normal. Una hilera de macillos del "piano player" se proyectaba sobre las teclas del piano normal sustituyendo a los dedos del intérprete.

Así puede verse en cientos de imágenes publicitarias, e incluso en fotografías de conciertos de demostración, como el celebrado en el madrileño teatro de la Princesa el 5 de noviembre de 1906 por el director artístico de la Aeolian en Madrid, Vicente Toledo, y una orquesta de 25 profesores dirigida por Arturo Saco del Valle, quienes interpretaron fragmentos de *La flauta encantada* de Mozart, el cuarto *Concierto en re menor* de Rubinstein, *La gruta de Fingal* de Mendelssohn, la *Danza de las brujas* de Mac-Dowel, y otras célebres composiciones de las que el anónimo cronista que nos informa recuerda la *Danza de Anitra* de Grieg y una *Fantasia húngara* de Liszt, todas ellas ejecutadas "entre ovaciones a porfía".

Merece la pena reproducir los elogios del cronista hacia el aparato allí presentado al público porque, al margen de que nos suenen a "suelto de contaduría" –así se denominaba, en el argot teatral, a los productos de ciertos revisteros apegados en exceso a ciertas empresas concretas–, nos informan sobre el estado de la cuestión en la España de comienzos de nuestro siglo⁶:

5 *Catálogo de obras de Manuel de Falla*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1987, págs. 186-187.

6 Anónimo: "Un concierto en el teatro de la Princesa. El pianola Metroestilo", en *El Arte de El Teatro*, año I, núm. 16, Madrid, 15 de noviembre de 1906, pág. 12. El artículo se acompaña con una fotografía de Alfonso, y nos informa de que en el "lujoso establecimiento" que el representante de la Aeolian en Madrid, Ricardo Campos, tiene en la calle del Barquillo, 3, duplicado, "puede verse funcionar el sugestivo instrumento".



Aspecto del escenario del teatro de la Princesa durante el concierto verificado el día 5 del actual.

Fot. Alfonso.

Un concierto en el teatro de la Princesa & EL PIANOLA METROESTILO

Ilustración de El Arte del Teatro, año I, núm. 16, Madrid, 15 de noviembre de 1906.

“No obstante la relativa vulgarización que en estos últimos tiempos obtuvieron las pianolas, las maravillas de su mecanismo no han llegado a ser suficientemente conocidas para que no sólo los iniciados en el divino arte, sino el público en general, proclame de modo unánime que el admirable aparato es, sin duda alguna, un triunfo glorioso de la mecánica, puesto que en el caso presente no se limita a la invención de un prodigioso artefacto, sino que merced al genio inventivo, escalando las alturas del arte, en el Pianola Metroestilo se pueden ejecutar las composiciones musicales poniendo el que toca todo su corazón de artista.’

‘Metroestilo es un ‘index’ fijado en una de las tres manetas de la pianola, en la del ‘tiempo’, y determinado por un estilete dirigido sobre el rollo, que apenas toca, y sobre el cual, a medida que éste se desarrolla, traza una línea roja. Se comprende que si la

maneta del tiempo ha sido dirigida al capricho de su interpretación por un maestro como Paderevski o Malats, será fácil al ejecutante reproducir con toda exactitud estas interpretaciones, haciendo seguir al index el camino recorrido por el trazado inicial. Es, sencillamente, maravilloso.'

'La Compañía Aeolian, que cuenta con un capital de cincuenta millones de 'dollars', ha solicitado la colaboración de los músicos más célebres y éstos, seducidos tanto por la sencillez como por la ingeniosidad del Metroestilo, y comprendiendo el interés de esta invención, han 'marcado' sus obras favoritas.'

'Las maravillas de ejecución que admiramos en los 'virtuosos', el sentimiento musical que dan a las obras interpretadas por ellos, serán en adelante registradas y quedarán para la posteridad, ¡Chopin, Thalberg o Liszt! ¿Se podría hoy 'afirmar' el 'estilo' de estos maestros? Gracias al Pianola Metroestilo nuestros nietos podrán 'juzgar' a Paderevski, Busoni, d'Albert o Planté. Los

<p>EL</p> <h2 style="text-decoration: underline; text-decoration-color: red;">PIANOLA</h2> <p>es un aparato para tocar el piano á la perfección, puesto que puede comunicársele con admirable facilidad el temperamento artístico del ejecutante á cuyo impulso obedece, y á cuyo arte se adapta tan íntimamente que subyuga por el arte con que detalla las composiciones más notables del repertorio del piano.</p>		<p>EL</p> <h2 style="text-decoration: underline; text-decoration-color: red;">METROESTILO</h2> <p>permite tocar una composición de la misma manera como la ha interpretado su propio autor ó una celebridad musical como Paderevski, Moszkowski, Grieg, Planté, Chaminade, Pugno, Rosenthal, Gabrilowitoch, etc. Este resultado es único é insuperable. El repertorio del Pianola comprende 16.000 composiciones de distintos géneros.</p>
<p>Precio: 1.600 pesetas ■ Ventas al contado y á plazos</p> <p style="text-align: center;">THE ÆOLIAN COMPANY</p> <p style="text-align: center;">AGENCIA PARA ESPAÑA Y PORTUGAL: MADRID.—Calle Nicolás María Rivero, 11.—MADRID</p>		

Anuncio aparecido en *Nuevo Mundo*, año XV, núm. 735, Madrid, 6 de febrero de 1908.

El Pianola Metrostilo

◆ CONTIENE ACTUALMENTE EL MAS NUEVO É IMPORTANTE PERFECCIONAMIENTO LLAMADO **TEMODISTA** ◆



Así como el **Pianola** suple una ejecución impecable y el **Metrostilo** permite á cualquiera matizar las más difíciles composiciones tal como han sido interpretadas por sus autores ó por algún gran pianista, el **Temodista** viene á facilitar lo que exige toda rendición musical permitiendo destacar admirablemente los temas de una composición, resaltando éstos con exacta expresión y sin que el ejecutante pierda nunca su individualidad y pueda á cada instante que lo desee, hacer todos los contrastes y acentos que le sugiera su gusto musical.

Ventas al contado y á plazos

THE ÆOLIAN COMPANY

AGENCIA PARA ESPAÑA Y PORTUGAL
Calle Nicolás María Rivero, 11
MADRID

*Anuncio aparecido en **Nuevo Mundo**,
año XV, núm. 746, Madrid, 23 de
abril de 1908.*

‘rollos marcados’ por ellos son un tesoro, el arte de ejecutar del artista, que con él no baja al sepulcro. (...)’

‘La Casa Aeolian es proveedora del Vaticano y de las Reales Casas de España, Inglaterra, Rusia, Alemania, Italia, Portugal, Bélgica, Turquía y Persia, así como de muchos cientos de palacios y otros tantos estudios de artistas, que el arte sublime recrea por igual al que habita en alcázares suntuosos como al que, a solas con sus sueños poéticos, vive en su gabinete la vida del alma.’

‘Algunos anuncios localizados en la prensa madrileña, dos de los cuales reproduzco, nos permiten seguir la penetración publicitaria de la Aeolian en España, saber el precio del producto en estos años –1.600 pesetas a comienzos de 1908–, así como las distinciones esenciales entre el Pianola –el aparato básico, que ‘suple una ejecución impecable’–, el Metroestilo –lo que ‘permite tocar una composición de la misma manera como la ha interpretado su propio autor o una celebridad musical’– o el ‘nuevo e importante

perfeccionamiento llamado Temodista, que viene a facilitar lo que exige toda rendición musical permitiendo destacar admirablemente los temas de una composición, resaltando éstos con exacta expresión y sin que el ejecutante pierda nunca su individualidad y pueda a cada instante que lo desee hacer todos los contrastes y acentos que le sugiera su gusto musical'.⁷

Aunque la Aeolian seguía vendiendo en España a comienzos de 1908 el Pianola separado del piano, por otros anuncios podemos observar que ya se estaban introduciendo en España artilugios similares pero incorporados al piano. Así, el Piano y Simplex combinado de The Simplex Piano Player, que se anunciaba en 1907 como "último invento" o "última creación", y que sobre garantizar la máxima perfección artística en el aparato y el catálogo más extenso y de precio más reducido de rollos de música, así como el ofrecimiento de "musiqueros" especiales para conservar los rollos, insistía en la idea de ofrecer "dos muebles en uno"⁸, abaratando así el producto.

No nos es posible ahora, porque no se nos concede espacio para ello ni es el tema fundamental de esta nota, seguir la evolución de estos artilugios y su influjo en la música española de comienzos de siglo. Solamente me permito sugerir que las vías de investigación son múltiples y no ligadas exclusivamente al consumo musical, que es el que nos interesa en relación a Jacinto Guerrero. Alfredo Aracil, de una manera muy general y casi nunca ligada a lo español, ha estudiado brillantemente sus antecedentes y lo que todo ello ha influido en la música más de vanguardia, con los ojos puestos en la electroacústica⁹. Pero no debemos olvidar que algunas de las primeras propuestas que nos conducen al universo "virtual" que comienza a dominar nuestras vidas, es decir, a lo que en plan castizo podríamos denominar como "tecnología punta" actual, provienen de este mundillo de los artilugios mecánicos y, más precisamente, de los rollos perforados para los autopianos. Así, por ejemplo, el famoso simulador de

7 Escojo dos anuncios aparecidos en *Nuevo Mundo*, año XV, núm. 735, Madrid, 6 de febrero de 1908, s.p., y núm. 746, Madrid, 23 de abril de 1908, s.p.

8 Así, en el publicado en varios números de *El Arte del Teatro* (no es errata: la revista citada en la nota 6 cambia ligeramente su título desde el número 19, con el que comienza su año II el 1 de enero de 1907), como en cuarta de cubiertas del año II, núm. 24, 15 de marzo de 1907, o en tercera de cubiertas del año II, núm. 25, 1 de abril de 1907.

9 ARACIL, Alfredo : *Música sobre máquinas y máquinas musicales. Desde Arquímedes a los medios electroacústicos*, Fundación Juan March, Serie Universitaria, núm. 214, Madrid, 1984. Esta publicación es un pequeño resumen de la memoria completa de la beca recibida, mucho más extensa, y que puede ser consultada en la biblioteca de la mencionada Fundación.

SIMPLEX El aparato más simple, más racional y más perfecto para tocar con arte el piano. =====

Ultimo invento - 11.000 aparatos vendidos - La mayor fábrica del mundo - Ultima creación

PIANO Y SIMPLEX COMBINADO

Perfección artística - Dos muebles en uno - Economía - Incomparables á cualquier otro sistema - Garantidos

Los pianos son de las reputadas casas alemanas de Eberhardt ó Schiedmayer y su precio muy reducido.

Depósito de Pianos

Los mejores de fabricación nacional. - **ROLLOS DE MÚSICA**
El catálogo más extenso y de precio más reducido
Musiqueros especiales para los Rollos de Música
Objetos de fantasía

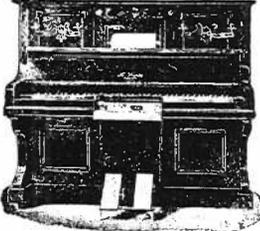
Pianos alemanes de HIRSCH, EBERHARDT, SCHIEDMAYER, etc., etc.
Garantía, 10 años
Precios similares á los del país

HARMONIUMS - - MOBILIARIOS DE LUJO
Pídase el catálogo y precios
Exposición y gran salón de conciertos
Audiciones musicales: los viernes de 5 á 7

THE SIMPLEX PIANO PLAYER (Nombre y marca registrados)

Piano y Simplex Combinado

Buen Suceso, núm. 5 (junto Rambla Estudios) - **BARCELONA**



Anuncio aparecido en *El Arte del Teatro*, año II, Madrid, 15 de Marzo de 1907.

vuelo desarrollado por Edward Link a finales de 1920. Su padre era fundador de la Link Piano and Organ Company, y la primera patente de Link hijo –educado en “el próspero y tecnológicamente avanzado mundo de los instrumentos musicales mecánicos”– fue una idea que mejoraba el mecanismo de los autopianos. “El éxito de la tecnología al reproducir la dinámica de la ejecución pianística inspiró a Link la idea de que podrían utilizarse elementos neumáticos para imitar los movimientos de los aviones.”¹⁰ No es fácil imaginarse el puente de unión entre las cajas de música o los organillos y las computadoras, pero así son las cosas.

El auge de los autopianos –ya por entonces, aunque estaba prohibido legalmente, la gente comenzaba a llamarlos pianolas, cualquiera que fuese la marca– alcanzó su punto máximo en los “felices años veinte”, en los que se ha calculado que se construyeron y vendieron cerca de medio millón de pianolas en sólo dos años. La gran crisis de 1929 y la consiguiente depresión económica, coincidiendo con el perfeccionamiento y el auge de otras modalidades del entretenimiento de masas, como las radios y los gramófonos, supusieron el lento declinar de las pianolas, poco a poco sustituidas por otros

10 WOOLLEY, Benjamin: *Virtual Worlds*, Blackwell Publishers, 1992. Cito por la traducción de Rodolfo Fernández González, *El universo virtual*, Acento Editorial, Madrid, 1994, págs. 31 y 55. Agradezco la pista a mi hijo Antonio Gallego de Torres, gracias a cuyos libros y charlas mi ignorancia sobre estas cuestiones es un poco menos abismal.



artilugios más baratos y que, sobre todo, podían incorporar voces y otros instrumentos musicales distintos al piano. Jacinto Guerrero, por suerte para él y para su público, llegó, en lo que a los rollos musicales se refiere, en el momento justo.

Con singular visión de futuro, en 1905 fundó en La Garriga (Barcelona) una fábrica de rollos musicales Juan Bautista Blancafort, padre del luego compositor Manuel (La Garriga, 1897-Barcelona, 1987) y el abuelo del compositor y director Alberto (La Garriga, 1928) y del

organero Gabriel (La Garriga, 1929). Este último año, el del inicio de la gran depresión, Juan Bautista editó un catálogo de 224 apretadas páginas ofreciendo, ya como “primera marca española”, una enorme cantidad de rollos perforados bajo el rótulo de Victoria¹¹. En la página 153, aprovechando un espacio en blanco, se hizo constar que:

“La fábrica de rollos VICTORIA fue la primera que se estableció en España. En el catálogo de sus publicaciones, uno de los más completos del mundo, hay acumulada la labor y la experiencia de 25 años.”

En otra, la 44, se enorgullecían justamente de la exclusividad del producto, que no se basaba en la importación de rollos extranjeros:

“Las transcripciones musicales de los rollos VICTORIA están compuestas por artistas especializados en esta labor, los cuales trabajan exclusivamente para dicha marca, formando parte de casa.”

Y en otra, la 203, se insistía en las excelencias técnicas conseguidas en los últimos años:

“Durante los cinco últimos años la fábrica VICTORIA ha renovado totalmente su procedimiento de fabricación, substituyendo las antiguas perforadoras por maquinaria absolutamente automática, proyectada y construida íntegramente en sus propios talleres.”

Los cerca de cuatro mil rollos ofrecidos –es cálculo aproximado, no he tenido la paciencia de contarlos– se ofrecían en una triple posibilidad: rollos en 88 notas sin acento ni autopedal –rollos corrientes–, en 88 notas con acento y autopedal –rollos acentuados– y en 65 notas.

11 “Rollos musicales Victoria. Primera marca española. Fábrica fundada en 1905. Catálogo general 1929. Juan Bta. Blancafort. La Garriga (Barcelona), España”. (Talleres Gráficos Rafael Llauxger, Barcelona.)

Es decir, un total aproximado de doce mil rollos musicales, cantidad verdaderamente impresionante.

Los precios marcados en el catálogo –y que reproduzco en la relación de los editados de Jacinto Guerrero–, oscilan entre 3 y 11 pesetas y se refieren a los rollos corrientes de 88 notas. Tanto los acentuados como los de 65 notas aumentan una peseta su precio, así como los rollos que incorporan la letra de la canción. Otra peseta más grava los rollos “cuya música no es de dominio público” en concepto de “derecho por propiedad intelectual”. Los rollos con letra incorporada eran, por cierto, muy estimados en las reuniones particulares, y el catálogo especifica que:

“Las sílabas de cada palabra están impresas de forma limpia y de cómoda lectura coincidiendo exactamente cada sílaba con la nota correspondiente” (página 198).

Una advertencia añadida en enero de 1933 aumenta y simplifica a la vez la gran variedad de precios, dividiendo los rollos en tres categorías: Los de la A –rollos marcados hasta 7 pesetas–, pasaron a venderse a 8 pesetas más el sello de autor. Los de la B –rollos de 8 pesetas y 9 pesetas– aumentaron a 10,50. Y los de la C –rollos de 10 pesetas en adelante– pasaron a valer 13 pesetas, siempre con el aumento correspondiente al sello de autor.

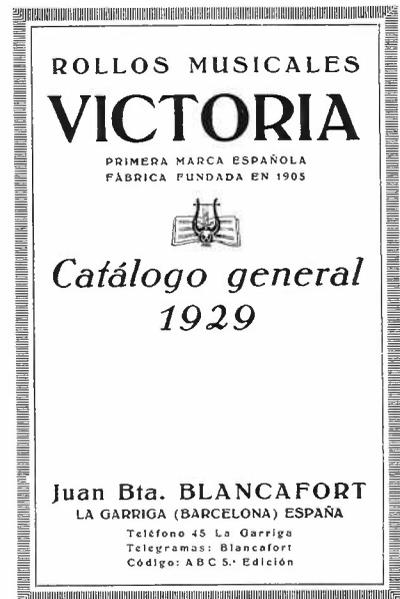
Se trata de un catálogo práctico, ideado para localizar con rapidez el rollo del autor y la obra deseados. Un primer apartado, importante pero que no podía competir con los catálogos extranjeros, es el de “Autores clásicos”, desde el barroco –F. Couperin, J. S. Bach, D. Scarlatti– al primer romanticismo –Mendelssohn, Schumann y Chopin–.

Bajo el rótulo un poco más ambiguo de “Composiciones diversas” engloba páginas instrumentales o canciones de los grandes astros europeos –Liszt, Brahms, Grieg, Borodin, Rimski-Korsakov,

Chaikovski, Anton Rubinstein, Saint-Saëns, Franck, Fauré, Satie ¡y su ballet Parade!, Debussy, Ravel, Sibelius, Rachmaninov y muchos maestros hoy completamente olvidados— con una importante cantidad de españoles, incluidos Sarasate, Albéniz, Granados, Falla, Turina, Mompou, Esplá, Guridi o Ernesto Halffter..., pero también Marcos de Alcort, Francesc Alió, Francisco Alonso, Fermín M. Alvarez, E. de Arriaga, Juan Crisóstomo Arriaga, Ángel Barrios, Cosme José de Benito, Tomás de Bretón, Francisco Calés —padre—, Ruperto Chapí, Eduardo López Chávarri, Anselmo Clavé, Vicente Costa y Nogueras, Felipe Espino, Baldomero Fernández, Francisco Fornells, Narcisa Freixas, Juli Garreta, Salvador Giner, José R. Gomis, José Gordo, C. Güervós, Isidoro Hernández, padre José Antonio de San Sebastián, Joan Lamote de Grignon, Joaquín Larregla, Federico Longas, Antonio López Almagro, Pablo Luna, Joaquín Malats, Miguel Marqués, Cipriano Martínez Rücker, Lluís Millet, Jesús de Monasterio, Eduardo Montero, Juan Montes, Enric Morera, Manuel Nieto, Antonio Nogués, Ofelia de Ochoa, Eduardo Ocón, Jaime Pahissa, Felipe Pedrell, Manuel Penella, Enrique Peña y Goñi, Agustín Pérez Soriano, J. Pinilla, Juan Bautista Pujol, José Serrano, Francisco Tárrega, José Tremps, José María Usandizaga, Joaquín Valverde, Pascual Veiga, R. Villa, Manuel Villar, A. Ysasi, Ricardo Yust, E. Zabalza... y algunos otros. Y todo ello, por supuesto, sin entrar en el teatro musical, al que se dedican los siguientes apartados.

En primer lugar, las óperas, en las que también hay representación de españoles, aunque contemplada la cuestión con alguna holgura: Arrieta —*Marina*—, Bretón —*Los amantes de Teruel*, *La Dolores*, *Garín*—, Chapí —*La bruja*—, Falla —*El amor brujo* y *El sombrero de tres picos*, así como suena—, Guridi —*Amaya*—, Vives —*Balada de carnaval*, *Maruxa*—...

Pero donde el catálogo se vuelve deslumbrante es en el siguiente capítulo, dedicado a “Zarzuelas, operetas y revistas”, ante el cual el editor se permite advertir que:



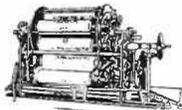
“El repertorio VICTORIA ofrece a los amantes de la clásica zarzuela española una valiosísima colección de SELECCIONES, única en su género, compuesta exclusivamente para los rollos VICTORIA” (página 116).

Ordenadas, como las óperas, alfabéticamente, no es casualidad que se inicie con una obra de Jacinto Guerrero, la titulada *Abajo las coquetas*, ya que el maestro de Ajofrín –hora es ya de decirlo– es el músico español mejor representado en el catálogo, con 96 rollos distintos de 24 obras teatrales diferentes, además de una canción suelta. Estos 96 rollos hay que multiplicarlos por las tres posibilidades antes mencionadas –corrientes, acentuados y de 65 notas–, y diez más –los señalados en la lista que cierra esta nota con una +– estaban también disponibles con letra o el “cantable” correspondiente. Es decir, que Victoria ofrecía a los amantes de la música de Guerrero un total de 298 rollos diferentes.

El catálogo se completa con otros apartados de “Melodías, canciones y cuplets”, “Himnos y cantos nacionales”, “Bailables” –en el que vuelven a aparecer, aunque clasificados por danzas, muchos números de las zarzuelas, operetas y revistas anteriores–, “Rollo con letra”, tanto de óperas y zarzuelas como de canciones y melodías diversas, y un último apartado muy curioso de “Acompañamientos”: en general, la parte de piano de obras para canto, violín y piano, violonchelo y piano, armonio y piano, de obras camerísticas e incluso de obras para piano y orquesta –aquí, lo que se ofrece grabado es la parte del piano solista–, además de un pequeño apartado de rollos especiales para Harmonium Mustel.

Si no hemos olvidado los casi tres centenares de rollos con música del maestro Guerrero a partir de los 96 básicos, y para matizar lo dicho, hay que considerar un par de hechos: el primero es que Guerrero no es únicamente el primer compositor español en cuanto a la cantidad

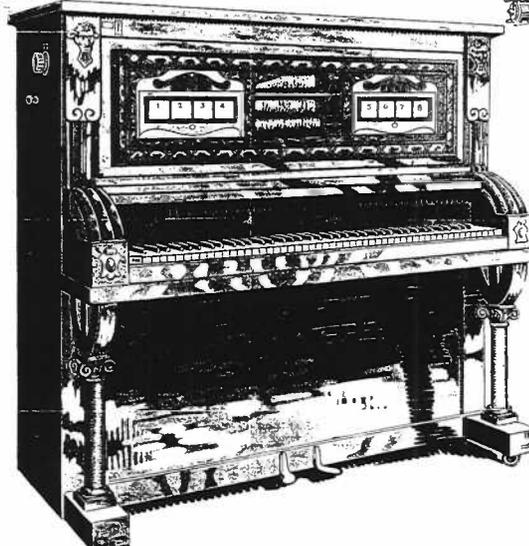
Exclusive Wurlitzer Features



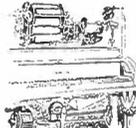
Here Are Your Prospects

- Barber Shops
- Groceries
- Cafes
- Summer Parks
- Pleasure Boats
- Waiting Stations
- Railroad Stations

Everywhere that People Gather



Wurlitzer Private Patents



Here Are Your Prospects

- Billiard Hall
- Confectioneries
- Bowling Alleys
- Shine Parlors
- Drug Stores
- Moving Picture Theatres
- Restaurants
- Hotels
- Novelty Stores
- Cigar Stores

Here is the Big Money-Maker

The bright, cheery—Gay Music of this style IX Musical Instrument will attract crowds. The crowds will increase the cash receipts of your customers. This is the modern up-to-date wonder. These are its exclusive advantages. Only the Wurlitzer Musical Instrument has the "Roll Changer" that has SIX SEPARATE ROLLS of music with FIVE TUNES TO EACH ROLL. Thirty distinct popular melodies. The patrons are enabled by a device to select their own style of music, just what they want! Ragtime, Classic, Jazz, or Hawaiian Tunes. The "Roll Changer" is at the top of the Piano, very easy to attend, no unpleasant stooping on the knees required. Our DIRECT SHAFT DRIVE does NOT stretch nor break like the animal belting on other makes of Electric Pianos. A big Saving in Time and Expense itself. Gives absolutely perfect tempo for dancing. You do not need to sell these Wurlitzer Wonders. THEY SELL THEMSELVES. All you need to do is deliver the instrument and collect the money.

Send for Special Dealer's Offer

Make More Profits at Less Worry and Expense

Mail in the enclosed card for our SPECIAL DEALER'S OFFER now. There is a limit to the time to establish new dealers and the number we want. Don't Wait. Mail the card now. No obligation. We have a proposition on which you CAN make more money. This is indeed a rare opportunity. Your bank book can be full of money and your heart full of appreciation of your wise decision. Will you miss the chance to Make Real Money. You can wait too long. Decide now.

Send Card Now—Don't Wait!

The Rudolph Wurlitzer Company

121 E. Fourth Street, Cincinnati, Ohio

El piano automático Wurlitzer convertido en máquina tragaperras, hacia 1920.

de rollos editados, sino el segundo de todo el catálogo, cediendo sólo ¡ante Wagner!, que supera ampliamente el centenar de rollos diferentes editados por Victoria en La Garriga.

Por otra parte, sólo se contempla su producción de ocho años, los que van desde 1921 –*La alsaciana*– hasta 1928 –*Martierra*–. Y, por supuesto, no de todas las obras estrenadas en ellos. Si consideramos que el primer estreno de Guerrero pudo ser el de 1919 –*El camino de Santiago*–, no se recoge ninguna de las cinco obras estrenadas en 1920, sólo una de las nueve estrenadas en 1921, tres de las cuatro estrenadas en 1922 –falta *Picardías*–, cinco de las seis estrenadas en 1923 –falta *La muerte del dragón*–, cuatro de las estrenadas en 1924 –falta *A la sombra*–, sólo dos de las cinco estrenadas en 1925 –faltan *Todo el mundo es futbolista*, *Vivan los novios* y *Por los flecos del mantón*–, sólo otras dos de las cinco estrenadas en 1926 –faltan *Que viene el guarda*, *Quietos un momento* y *Me casó mi madre*–, sólo tres de las nueve estrenadas en 1927 –faltan *Las inyecciones...*, *Los enemigos de la mujer*, *Como los ojos de mi morena*, *La hora de la verdad*, *Cornópolis* y *Olé ya*– y cuatro de las cinco estrenadas en 1928 –falta solamente *Viva la cotorra*–. Quizá no les dio tiempo a incluir ninguna de las siete estrenadas a lo largo de 1929, año de aparición del catálogo. Y por supuesto, la lista de obras de Guerrero siguió con un ritmo vertiginoso en los años siguientes...

Por último, consideremos al segundo español mejor "clasificado" en el catálogo, que además es compañero de oficio y de generación, el granadino Francisco Alonso, de quien se ofrecen 37 rollos de 16 obras teatrales diferentes –11 de ellos, con letra–, además de alguna canción y marchas. Albéniz y Granados están representados con 35 cada uno, Falla con 18, Turina con 12...

He aquí, por lo tanto, nuevos datos que demuestran con firmeza el grado de popularidad alcanzado por Guerrero con apenas treinta años, y la rapidez con que la consiguió. Cuando estos datos podamos completarlos con los que nos ofrezcan los rollos editados por otras marcas, tanto españolas como extranjeras –de todo ello hay algún ejemplo en mi colección particular–, así como los de las ediciones de

LDEFONSO **A**LIER

19 Y 21, INFANTAS, 19 Y 21:
♦♦♦ MADRID ♦♦♦

Gran surtido en pianos, autopianos, pianos combinados y eléctricos de las más afamadas marcas nacionales y extranjeras.

Representante exclusivo de la sublime marca MARISTANY.

Rollos perforados para toda clase de pianos automáticos y eléctricos, de las más importantes fábricas del mundo.

Exclusivo expendedor de la celebrada marca THE MUSICAL ART, editora de los más grandes éxitos mundiales.

Armoniums, instrumentos y accesorios de todas clases.

Despacho de música nacional y extranjera.

La casa editora de los más grandes éxitos de la canción y del couplet.

PRECIOS SIN COMPETENCIAS



Beethoven

Anuncio de la casa Alier, al dorso de una partitura, hacia 1920.

partituras y discos, y si alguna vez podemos saber también algo sobre porcentajes de recaudación, derechos de adaptación y otras minucias por el estilo, la imagen de la popularidad “guerriril” quedará fijada con más precisión. Y como no todas sus obras alcanzaron los mismos niveles, sabremos también más sobre las preferencias y los gustos de la sociedad española que tanto amó estas músicas.

Lista de rollos musicales editados por la casa Victoria (1929), completada con algunos de otras marcas, en orden cronológico de edición

La alsaciana, zarzuela en un acto y dos cuadros

(Libreto: José Ramón Martín)

1921	12 de noviembre, teatro Tívoli, Barcelona		
	5. "Danza" y 7, "Serenata de los tambores"	6267	9 pta.
	3. "Capitán, capitán" y 4, "Marcha"	6264	10 pta.

El número 15, sainete en dos actos y seis cuadros

(Libreto: Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández)

1922	24 de febrero, teatro Apolo, Madrid		
	6. "Pasodoble (Marcha): La torre de Sevilla"	6361	6 pta.
	[Id., id. (*)	Diana 1080	?]]
	8. "Farruca"	6373	7 pta.

La reina de las praderas, opereta en tres actos en colaboración –según manuscrito– con G. Jarno.

(Libreto: Enrique Arroyo y Francisco Lozano)

1922	17 de noviembre, teatro Nuevo, Barcelona		
	"Baile indio" y "Tango milonga" (+)	6541	9 pta.
	"Fox-trot de la tiple"	6452	7 pta.
	"Fox-trot de los pollitos"	6453	8 pta.

La montería, zarzuela en dos actos y cuatro cuadros

(Libreto: José Ramos Martín)

1922	24 de noviembre, Teatro-Circo, Zaragoza		
	3. "Fox-trot: La condesita gentil" (+)	6463	8 pta.
	[Id., id. (*)	Diana 1267	?]]

4. "Marcha: Escucha, bella niña" (+)	6464	7 pta.
[Id., id. (*)	Diana 1268	?]
6. "Tango (Milonga): ¡Hay que ver!" (+)	6465	6 pta.
[Id., id. (*)	Diana 1266	?]

El rey nuevo, zarzuela en tres actos

(Libreto: Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández)

1923	9 de mayo, teatro Apolo, Madrid		
	"Pasodoble de los soldaditos"	6521	8 pta.
	"Fox-trot de las adelfas"	6522	8 pta.
	"Java"	6523	7 pta.
	"Tango-serenata"	6524	5 pta.
	"Shimmy: Majestad, Majestad"	6525	8 pta.
	"Danza final del Acto II"	6538	8 pta.

Cándido Tenorio, sainete en dos actos y cinco cuadros

(Libreto: José Fernández del Villar)

1923	17 de marzo, teatro Cervantes, Sevilla, y 18 de junio, teatro Eslava, Madrid		
	"Himno del foot-ball"	6528	7 pta.
	"Serenata"	6529	8 pta.
	"Canción"	6530	8 pta.
	"Paso del camello (Fox-trot)"	6531	7 pta.

La luz de Bengala, zarzuela en dos actos, el 2º en dos cuadros

(Libreto: Antonio Paso Cano)

1923	21 de septiembre, teatro Martín, Madrid		
	1. "Schottisch"	6608	6 pta.
	2. "Shimmy"	6609	7 pta.
	3. "Pasodoble"	6610	7 pta.

5. "Fox-trot" (*)	6611	8 pta.
6. "Marcha"	6612	7 pta.
7. "Schottisch"	6613	6 pta.

Los gavilanes, zarzuela en tres actos

(Libreto: José Ramos Martín)

1923 7 de diciembre, teatro de la Zarzuela, Madrid

3. "Shimmy: No hay por qué gemir"	6667	8 pta.
4. "Tango milonga: El dinero que atesora"	6668	6 pta.
6. "Marcha"	6669	8 pta.
6. "Marinera del Perú"	6670	8 pta.
7. "Canción de la rosa"	6688	7 pta.

Teodoro y compañía, vodevil en tres actos

(Libreto: José Juan Cadenas y Federico Reparaz, adaptación del francés)

1923 21 de diciembre, teatro Reina Victoria, Madrid

2. "Shimmy: No hay ninguna para mí"	6690	7 pta.
[Id., id. (*)	Diana 1492	?
[5. "Tango: <i>Venga ese tango</i> " (*)	Diana 1490	?
8. "Schottisch"	6691	7 pta.

¡Lo que va de ayer a hoy!, zarzuela en dos sainetes y un intermedio

(Libreto: Antonio Ramos Martín y Emilio Ferraz Revenga)

1924 11 de abril, teatro Apolo, Madrid

1. "Himno de la libertad"	6757	7 pta.
4. "Marcha de los corchetes"	6758	7 pta.
8. "Schottisch de los ciegos"	6759	6 pta.
10. "Schottisch de los guardias"	6760	7 pta.
11. "Tanguillo"	6761	7 pta.

Cómo se hace un hombre, sainete en dos actos, el 2º en dos cuadros

(Libreto: Emilio González del Castillo y Juan Bautista Bergua)

1924	11 de septiembre, teatro La Latina, Madrid		
	“Shimmy: Los paraísos artificiales”	6817	7 pta.
	[Id., id. (*)	Diana 1597	?]]
	“Whisky-fox”	6819	8 pta.

La sombra del Pilar, zarzuela en dos actos, el 2º en tres cuadros y un intermedio

(Libreto: Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw)

1924	3 de octubre, teatro Nuevo, Barcelona		
	6. “Java: Mal hombre”	6832	7 pta.
	2. “Ronda-Serenata”	6833	7 pta.
	3. “Canto a la guitarra”	6834	8 pta.
	5. “Gran jota”	6835	8 pta.

Don Quintín el amargao, sainete en dos actos y cinco cuadros

(Libreto: Carlos Arniches y Antonio Estremera)

1924	16 de noviembre, teatro Apolo, Madrid		
	“Tango triste” (*)	6860	7 pta.
	“Java” (*)	6861	6 pta.
	[Id., id. (*)	Diana 1614	?]]
	“Farruca”	6862	7 pta.
	“Schottisch”	6863	6 pta.
	“Coro de segadores gallegos”	6877	7 pta.

El collar de Afrodita, opereta bufa en tres actos

(Libreto: E. Marquina y –según L. Iglesias de Souza– José Juan Cadenas)

1925	11 de abril, teatro Alcázar, Madrid		
	6. “Las modas de Atenas, fox-trot”	6988	9 pta.

2. "Dueto cómico, marcha"	6989	9 pta.
3. "Curva de mujer" (*)	6990	8 pta.
2. "Shimmy de las estatuas"	6991	9 pta.
5. "Java faraónica"	6992	8 pta.

María Sol, zarzuela en dos actos, el 2º en dos cuadros y un intermedio

(Libreto: José Ramos Martín)

1925	29 de septiembre, teatro de la Zarzuela, Madrid		
	"Marcha: Amor, por ti quiero luchar" (*)	7066	8 pta.
	2. "La carta"	7067	7 pta.
	3. "Gavota-shimmy: La carta cómica"	7068	8 pta.
	4. "Gavota-shimmy: Los pajes"	7069	8 pta.
	7. "Bolero: Cuchillo español"	7070	8 pta.
	9. "Canción de los suspiros"	7071	7 pta.
	10. "Vals de los carillones"	7072	8 pta.

¿1926?	Mi vieja (canción, creación de M. Fleta)	7150	6 pta.
	(Letra de Rafael Sepúlveda, según copyright de la partitura impresa, 1926)		

Las mujeres de Lacuesta, humorada en dos actos, cinco cuadros y un tarjetón de duda según libreto; en un acto según partitura impresa

(Libreto: Antonio Paso, hijo, y Francisco García Loygorri)

1926	21 de noviembre, teatro Martín, Madrid		
	3. "Schottisch de los cascabeles" (+)	7156	6 pta.
	4. "Fox-trot de los estornudos (Los abanicos)"	7157	8 pta.
	[Id., id. (*)	Diana 1266	?]
	8. "Pasacalle: Argentinas y españolas" (+)	7158	8 pta.
	1. "Tango"	7164	6 pta.
	7. "Charlestón"	7165	6 pta.

El buésped del sevillano, zarzuela en dos actos, el 2º en dos cuadros

(Libreto: Enrique Reoyo y Juan Ignacio Luca de Tena)

1926	3 de diciembre, teatro Apolo, Madrid		
	2. "Canto a la espada toledana: Fiel espada triunfadora"	7353	7 pta.
	7. "Lagarteranas: Corred más"	7354	7 pta.
	[Id., id. (*)	Era 157	?]
	[Id., id. (*)	Aeolian Full Scale Themodist 1030	?]
	10. "Romanza: Mujer de los ojos negros"	7355	6 pta.

El sobre verde, sainete/revista en dos actos y varios cuadros

(Libreto: Enrique Paradas del Cerro y Joaquín Jiménez Martínez)

1927	22 de enero, teatro Victoria, Barcelona		
	3. "Schottisch: Soy la garçon" (+)	7378	6 pta.
	6. "Tangolio: El tangolio se baila así" (+)	7379	6 pta.
	12. "Pasacalle: Son Barcelona y Sevilla" (+)	7380	8 pta.
	8. "Charlestón: Bombones de chocolate"	7416	7 pta.
	[Id., id. (*)	Era 164	?]
	10. "Schottisch: Somos las organilleras" (+)	7417	6 pta.

Los bullangueros, historieta en dos actos y ocho cuadros, un sueño infantil y una apoteosis, inspirada en el artículo 108 del Código Civil

(Libreto: José Juan Cadenas y Emilio González del Castillo)

1927	7 de octubre, teatro Pavón, Madrid		
	2. "Dueto cómico"	7576	7 pta.
	8. "Fado"	7577	6 pta.
	11. "Fox-trot: Por un bebé"	7578	7 pta.

Las alondras, comedia lírica en dos actos

(Libreto: Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw)

1927	16 de noviembre, teatro Apolo, Madrid		
------	---------------------------------------	--	--

1. "Himno de los estudiantes"	7590	7 pta.
2. "Blues: La alegría de París"	7591	6 pta.
3. "Marcha de las midinettes"	7592	7 pta.
4. "Fox-trot: Yo no soy Napoleón"	7593	7 pta.
10. "Fox-trot: Adiós a París"	7594	7 pta.
12. "Tango infernal"	7595	7 pta.

Los faroles, fantasía cómico-lírica en un acto y cinco cuadros

(Libreto: Enrique Paradas y Joaquín Jiménez, según partitura y libreto en Fundación Juan March; Paradas, Jiménez y Francisco de Torres Daza, libreto en Biblioteca Nacional)

1928	17 de marzo, teatro Martín, Madrid		
	4. "Garrotín"	7728	6 pta.
	5. "Tango de las celadoras"	7729	6 pta.
	7. "Schottisch"	7730	6 pta.

La orgía dorada, revista en diecinueve actos en colaboración con Julián Benlloch

(Libreto: Pedro Muñoz Seca, Pedro Pérez Fernández y Tomás Borrás)

1928	23 de marzo, teatro Price, Madrid		
	3. "Pasodoble"	7747	7 pta.
	15. "Fado"	7748	7 pta.

Abajo las coquetas, descubrimiento científico en dos actos

(Libreto: Antonio Paso, hijo, y Francisco García Loygorri)

1928	10 de abril, teatro Eslava, Madrid		
	"Schottisch"	7769	7 pta.
	"Kinkajou"	7770	7 pta.
	"Pasodoble: La baraja española"	7771	7 pta.
	"One-step"	7775	8 pta.
	"Garsonier"	7776	7 pta.

Martierra, zarzuela en tres actos

(Libreto: Alfonso Hernández-Catá)

1928	28 de septiembre, teatro de la Zarzuela, Madrid		
	“Jota pueblerina”	7918	6 pta.
	“Canción de la vela marina” y “Canción del vino”	7919	9 pta.

La rosa del azafrán, zarzuela en dos actos y seis cuadros

(Libreto: Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw)

1930	14 de marzo, teatro Calderón, Madrid		
	[Pasacalle de las escaleras (*)	Era 257	?]

He señalado con un asterisco los rollos existentes en mi colección particular, algunos de ellos exhibidos en la Exposición Jacinto Guerrero 1895-1995 celebrada en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid del 9 de marzo al 20 de abril de 1995, así como en la del mismo título, pero con distinto contenido, celebrada en el Centro Cultural Don Diego, de La Solana (Ciudad Real), del 25 de marzo al 2 de abril de 1995, ambas organizadas por la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero y dirigidas por Hertha Gallego de Torres, a quien agradezco algunas de las precisiones que he anotado en los datos de autoría y estreno de las obras anteriores.

Como se explica en el texto, con la marca + he señalado los rollos que incluyen la letra o el cantable correspondiente.



Para mi amigo Guerrero
Recuerdo del capitán
E. Sagi-Barba
Barba Enero 1922

Emilio Sagi-Barba un año después del estreno de **La alsaciana** que hizo en el teatro Troci, de Barcelona, el 12 de noviembre de 1921, "Para mi amigo Guerrero. Recuerdo del capitán. E. Sagi-Barba. Barba Enero 1922".

Luis Sagi Vela

*Jacinto Guerrero
y Emilio Sagi-Barba.
Memoria de una amistad*

La carrera musical del maestro Jacinto Guerrero se inicia con el estreno de *La alsaciana* en el año 1921. Durante la temporada que Sagi-Barba estaba realizando ese año en el teatro Tívoli de Barcelona, se le presentó el joven compositor de veintiséis años con la pretensión de que le estrenase una obra en un acto. Los empresarios se mostraron poco dispuestos a montarla dado que por tratarse de una zarzuela en un solo acto, con una duración aproximada de una hora, había que emparejarla con otra del repertorio de la misma extensión, para poder formar un cartel doble completo. Terminaron por ceder ante la insistencia de Sagi-Barba, que ya había escuchado la partitura y confiaba en lograr un gran éxito con ella. El día del estreno se confirmaron plenamente los augurios, y Jacinto Guerrero conseguía su primer triunfo con *La alsaciana*, de la mano de sus intérpretes Luisa Vela y Emilio Sagi-Barba.

Pasaron nueve años, y durante ese tiempo –retirada ya de la escena Luisa Vela– Sagi-Barba incorporó a su repertorio habitual *La montería*, *Los gavilanes* y *El huésped del sevillano*, que interpretó por

primera vez en el desaparecido teatro Apolo de Madrid, después de que el maestro hiciera los transportes pertinentes para adecuar la parte del tenor protagonista a la cuerda del barítono. Pese al interés del maestro, esas tres obras no pudieron ser estrenadas por Sagi-Barba por coincidir sus estrenos con otros compromisos previos, pero al final triunfó la perseverancia de Jacinto Guerrero, y en el año 1930 estrenó *La rosa del azafrán* en el teatro Calderón de Madrid.

Recuerdo muy bien la noche del estreno. Estábamos en un palco, mi madre, el gran actor don Francisco Morano –gran amigo de mis padres– y yo. La tiple Felisa Herrero encarnó la protagonista femenina y el éxito obtenido fue muy grande desde el principio de la obra. La “Canción del sembrador”, el dúo de tiple y barítono, la romanza de la protagonista, los números cómicos de “Las escaleras” y “El pésame” y el de “Las espigadoras” de la tiple cómica y el coro completaron la noche triunfal. Todos ellos fueron repetidos entre grandes ovaciones del público. *La rosa del azafrán* fue la última obra del maestro Jacinto Guerrero que estrenó mi padre, y la elegida por él para mi debut en el teatro.

Para esta elección se consideraron todas las posibilidades: el papel a interpretar debía ser el de un personaje joven, con un libro fácil y sin exigencias de autor, conveniente para un artista novel y sin experiencia alguna, y que la partitura estuviese escrita más bien en una tesitura tenoril, dada la juventud de un cantante de dieciocho años. Además de todo ello, un importante factor extra-artístico fue decisivo para tomar la determinación. “Si mi primera obra –*La alsaciana*– fue estrenada por usted”, le decía el maestro a mi padre, “la primera que ha de cantar su hijo tiene que ser *La rosa del azafrán*, que es la última que usted me estrenó, y además, me comprometo a escribir una zarzuela para que la estrene el ‘chico’...”

Mi padre se retiró de la escena días antes de mi presentación, interpretando el primer acto de *Las golondrinas* de Usandizaga y de



*Luisa Vela y Emilio Sagi-Barba caracterizados como Margot y El capitán en **La alsaciana**, hacia 1921.*

Luisa Fernanda de Moreno Torroba. Fue una emocionante despedida en plenas facultades, después de cincuenta años de profesión, siempre arropado por el aplauso y el cariño de su público fiel. El maestro Guerrero, en sus palabras de despedida, dijo que “se marchaba de la lírica una figura mítica e irreplicable. Un gran cantante y un músico fuera de lo corriente, además de un experimentado hombre de teatro, con un instinto nato de lo que debía hacerse en cada momento”. Al final de sus palabras anunció mi presentación para unos días después...

Casi sin solución de continuidad, debuté el veintinueve de noviembre de 1932 con *La rosa del azafrán* en el teatro Ideal de Madrid, donde actuaba la compañía del maestro Guerrero, dirigiendo la orquesta mi padre. Todo se desarrollo con fluidez y sin ningún tropiezo. Yo me sabía la obra perfectamente, no sólo mi parte, sino la de todos los personajes; y con la seguridad de no tener problemas en la parte vocal,

con la osadía que proporcionan los pocos años y la ignorancia de lo que representaba un debut como aquél, el éxito rubricó todos los números, y al final de la representación cuando saludaba desde el escenario de la mano de mi padre y del maestro, éste hizo gestos señalando hacia el



*El teatro Ideal, de Madrid, escenario donde se estrenó la comedia lírico-dramática **El ama** el 24 de marzo de 1933.*

fondo de la sala y empezó a aplaudir. El público descubrió en la última fila de butacas a mi madre, desde donde había presenciado mi debut, y vuelto de espaldas al escenario le tributó una larga y clamorosa ovación.

Me acompañaron en el reparto la tiple Angelita Durán, la tiple cómica Rosita Cadenas, el primer actor Arturo Lledó y el tenor cómico Eladio Cuevas. Canté *La rosa del azafrán* durante un mes, actuando solamente tres días a la semana. Mi padre y Jacinto Guerrero me cuidaban. No querían que me estropease, pues la voz “estaba muy tierna todavía”.

Mi madre era la encargada de darme clases de dicción y expresividad. Leía –sin cantar– las letras de cada número, y me hacía repetir las hasta que quedaba satisfecha de mi representación, dando la expresión correcta a cada frase. Recuerdo las observaciones que me hacía cuando estudiaba la letra de “La canción del sembrador” de *La rosa del azafrán*. “Tienes que sentir la llamada de la tierra”, me decía. “Todos los sentimientos, y la gente responde de muy diferente manera a esa llamada. A lo mejor una señora decide comprarse un loro o un canario; otra pone una maceta con geranios en el balcón de su casa, el de más allá se compra un perro o un gato, o cuida el jardín de un chalet o cultiva un huertecito, o se mete a ganadero o pone una granja... Todo ello son respuestas a esa misteriosa llamada de la tierra. Incluso me atrevería a decir que la mujer que compra unas flores artificiales está dando una respuesta a su manera. Pues tú, cuando cantes ‘No hay empresa más gallarda que el afán del sembrador...’, siente la llamada de la tierra y trata de transmitirla al público con tu canto...” A mi padre le hacía mucha gracia lo que él llamaba “las filosofías de tu madre”, pero años más tarde, después de cantar muchas veces en escena “La canción del sembrador”, di cumplida respuesta a esa llamada de la tierra plantando miles de árboles y dedicándome ilusionadamente a la agricultura y a la ganadería, como si aquel cantable de *La rosa del azafrán* hubiera sido una premonición.

*Luis Sagi Vela caracterizado como protagonista de **El ama**, hacia 1933.*



Canté a continuación *La alsaciana*, *La montería* y *El huésped del sevillano*, de la que años más tarde interpreté el papel del protagonista en la película del mismo nombre.

A poco de debutar, el maestro vino a mi camerino y me preguntó cuánto quería ganar. Yo le contesté que mi padre me había dicho que era yo el que tenía que pagarle a él por haberme hecho debutar en su compañía y por cuidarme artísticamente como lo estaba haciendo. “Bueno. Ya pensaré el sueldo que te voy a dar.” Ante mi sorpresa, el día de la nómina el representante de la compañía me comunicó que el maestro le había dicho que me pagase a doscientas pesetas diarias. Aquello, en 1932, me pareció una fortuna, y para mí lo era en realidad. Cuando llegué a casa

les entregué el dinero a mis padres, diciéndoles que eran ellos los que debían cobrarlo, pues a ellos les debía todo. Mi madre me abrazó llorando, mientras mi padre me daba palmaditas en la espalda y me decía con voz emocionada: “Menos mal que llorar de emoción y de alegría no es malo para la voz.” Al día siguiente le di las gracias al maestro, quien, a raíz del estreno de *El ama*, me empezó a pagar cuatrocientas pesetas diarias. Cuando vi en mi mano aquel dinero que no esperaba, fui a decirle que aquel sueldo me parecía excesivo, como creo que así era realmente, pero Guerrero me dijo muy en serio: “Es la primera vez en mi vida, y creo que será la última, que un artista de mi compañía viene a decirme que le pago demasiado. Siempre acuden a mí para decirme todo lo contrario. Tú quédate tranquilo, porque cuando te doy ese sueldo es por que te lo ganas.” De todos modos yo no me quedé demasiado convencido, porque en aquellos años lo que estaba haciendo no me parecía un trabajo, sino una diversión. He traído a colación este episodio, porque es una muestra de la esplendidez y de la generosidad de Jacinto Guerrero, y de la buena amistad que le unía con mi padre.

En el año 1933 estrené *El ama*, con libro de Luis Fernández Ardavín y música del maestro, que en aquellos años cumplía treinta y ocho años. Recuerdo que comentando esas fechas me decía: “Es curiosa la coincidencia. Tu padre nació diez y nueve años antes que yo; yo nací diez y nueve años antes que tú, y tú tienes ahora diez y nueve años cuando me estrenas *El ama*... Estamos abonados al diez y nueve.” Empezamos juntos a jugar a la lotería, comprando números que acabasen en diez y nueve..., pero nunca nos tocó.

El estreno de *El ama* constituyó un gran éxito, y se dieron más de setecientas representaciones consecutivas entre Madrid y Barcelona. Con esta obra me presenté ante el público catalán en el teatro Tívoli, el mismo escenario en que mis padres estrenaran *La alsaciana* trece años antes. En todas las representaciones me acompañaron en el reparto la tiple María

Badía y el tenor Juan García. El “Canto a Castilla” del tenor, la romanza y la serenata “Señora ama” del barítono y el número de “Las solteras” de la triple cómica y el coro despertaron el entusiasmo del público.

Muchas veces se ha hablado de la endebles de los libros de zarzuela y de la poca calidad de sus cantables. No estoy de acuerdo con esa opinión, basada, a mi juicio, en el desconocimiento. Hay libros y cantables muy buenos, otros regulares y otros malos, como sucede en toda producción artística, sea del género que sea. Creo sinceramente que en las obras que logran el éxito y que perduran en el repertorio, en general el nivel es alto. Podríamos citar varios ejemplos de buenos cantables, pero me limitaré, como muestra, al que Ardavín escribió para el “Canto a Castilla” de *El ama*, y al que el maestro Guerrero puso música sin variar ni una sola palabra, logrando un número de gran efecto, que cantaba muy bien el tenor Juan García.

“Cuando cruzo la llanura
bajo el sol de la mañana
que se quiebra y que fulgura
reflejado en la montura
de mi yegua trujillana,

Cuando adornan los barbechos
los penachos de sus crines,
cuando subo los repechos
mientras ladran satisfechos
y retozan los mastines,

Cuando paso la hondonada,
cuando voy de romería,
cuando cruzo la llanada

y tendiendo la mirada
todo en torno es alegría,
me detengo en una altura,
y embriagado de placer,
me deleito en la hermosura
de esta tierra seca y dura
donde tuve la ventura,
la ventura de nacer.

Cuando cruzo tu calleja
y la luna es una brasa
que se quiebra y se refleja
en los hierros de tu reja
y en los muros de tu casa,
cuando espero ilusionado

el momento de la cita,
cuando escucho emocionado
en el aire sosegado
las campanas de la ermita,

Cuando siento tu mirada,
cuando vienes o te alejas,
cuando sólo una tonada
deja oírse en la majada

donde duermen las ovejas,

Me detengo en una altura,
sin poderme contener
y bendigo la hermosura
de esta tierra seca y dura
donde tuve la ventura,
la ventura de nacer.”

El maestro Guerrero es sin duda el compositor de zarzuela que más directamente ha llegado al público con sus números populares llamados “de conjunto”, generalmente interpretados por la tiple cómica como solista, acompañada por el coro femenino principalmente. Ahí están como muestra el “¡Hay que ver!” de *La montería*, “Las lagarteranas”



*Fotografía realizada en el teatro Ideal de Madrid, con motivo del homenaje a Emilio Sagi-Barba, en 1933. Fue la única vez que éste actuó con su hijo Luis Sagi Vela, interpretando el dúo para tenor y barítono de **Por una mujer**, de Juan Bautista Lambert. En primer término, de izquierda a derecha: Emilio Sagi-Barba, María Badía, Luis Sagi Vela y Rosita Cadenas. Detrás, Victoria Argota, Pablo Luna, José Serrano, Jacinto Guerrero y Arturo Lledó.*

de *El huésped del sevillano*, “Las espigadoras” de *La rosa del azafrán* y “Las solteras” de *El ama*. Un acierto de este tipo de números puede tenerlo un compositor con oficio, al que “puede sonarle la flauta por casualidad”, pero si se acierta tantas veces, tan seguidas y de forma tan rotunda, es porque se posee el don y la inspiración para conseguirlo.

Lograr un número de éxito popular de esas características es muy difícil, porque a la imprescindible inspiración, hay que añadirle la facilidad, la sencillez y el sentido de la proporción y de la medida, capaces de hacerlo prender sin esfuerzo en el público. Guerrero lo logra con brillantez admirable, con una música sencilla, de sabor popular, tierna y dulce, que acaricia la sensibilidad del oyente sencillo y sin prejuicios.

Jacinto Guerrero es quizá el compositor de zarzuela que más obras ha dejado en el repertorio vivo. Ahí están *La alsaciana*, *La montería*, *Los gavilanes*, *El huésped del sevillano* y *La rosa del azafrán* para atestiguarlo. En sus años de triunfo se le acusaba de poseer una técnica poco sólida y un melodismo fácil, pero Guerrero sabía muy bien lo que quería y lo conseguía con gran éxito y con una gran personalidad, que es lo difícil.

Hay que tener en cuenta que la zarzuela, como género teatral, ha suscitado y todavía suscita grandes entusiasmos y no menores desdenes. Todavía se llama zarzuelero a un estilo vulgar, ramplón, tosco u ordinario, y se sigue usando la palabra en sentido peyorativo. Con la zarzuela sucede algo parecido –salvando todas las distancias y solamente a escala nacional– a lo que ocurre con la música de Wagner a escala internacional, en cuanto a suscitar amores y odios apasionados, que es a lo que me refiero exclusivamente. Podríamos confeccionar una larga lista de nombres famosos, tanto de admiradores como de detractores. En general, la gente presume de leer, aunque no lea, quizá por cierta especie de rubor cultural, pero no se recata, en cambio, de su incultura musical, que a veces exhibe con cierto orgullo. Y el caso es que, frecuentemente, las personas que dicen eso son universitarias o intelectuales. Por otra parte –y es triste

admitirlo—, entre esa clase de gente, un compositor no está al mismo nivel que un pintor o un novelista. En España existe un menosprecio muy generalizado entre intelectuales y universitarios en general hacia los compositores. Me estoy refiriendo, claro está, a los compositores que poseen un bagaje técnico adquirido después de muchos años.

Estoy convencido de que la música de zarzuela es un poderoso elemento cultural, un importante vehículo, que atrayendo, como atrae, la atención y el interés de un público determinado, le capacita para seguir adelante en sus experiencias para poder llegar, si lo desea, a otros campos musicales. En general, el público de zarzuela va buscando revivir una nostalgia o un recuerdo, o el sencillo goce que le proporciona una melodía atrayente y cantable, porque la música debe estar escrita para llegar al corazón. Se equivoca, a mi juicio, el que pretende obtener de ella un goce intelectual. Esa clase de goce lo proporcionan mejor las ciencias, y, por ende, mucho más eficazmente.

La zarzuela no es mejor ni peor que la ópera, ni que los otros géneros musicales teatrales. Es distinta, y con un elevado número de obras maestras, sobre todo desde el punto de vista musical. Obras maestras las hay en toda clase de música, y lo que procede es situarse ante lo que se va a escuchar, puesto que sería ridículo pretender asignarles a todas un común denominador. ¿Cómo va a medirse con un mismo rasero y a poner en un mismo cesto, por ejemplo, *El Danubio azul*, *España cañí*, *La cumparsita*, *Beguín the beguine*, la *Quinta sinfonía* de Beethoven, el *Concierto número 21* de Mozart y la *Suite en re* de Juan Sebastián Bach? Y sin embargo, todos esos títulos corresponden —miniaturas unas, cuadros grandes otras— a obras maestras en sus géneros respectivos. Pues del mismo modo, no se puede comparar *La verbena de la Paloma*, *Doña Francisquita*, *Agua, azucarillos y aguardiente*, *Luisa Fernanda* y *La rosa del azafrán*, ni entre



"Para el Mtro. Guerrero; buen amigo y gran padrino; con gratitud y afecto. Luis Sagi Vela. Madrid 29.XI.1932." Foto Alfonso.

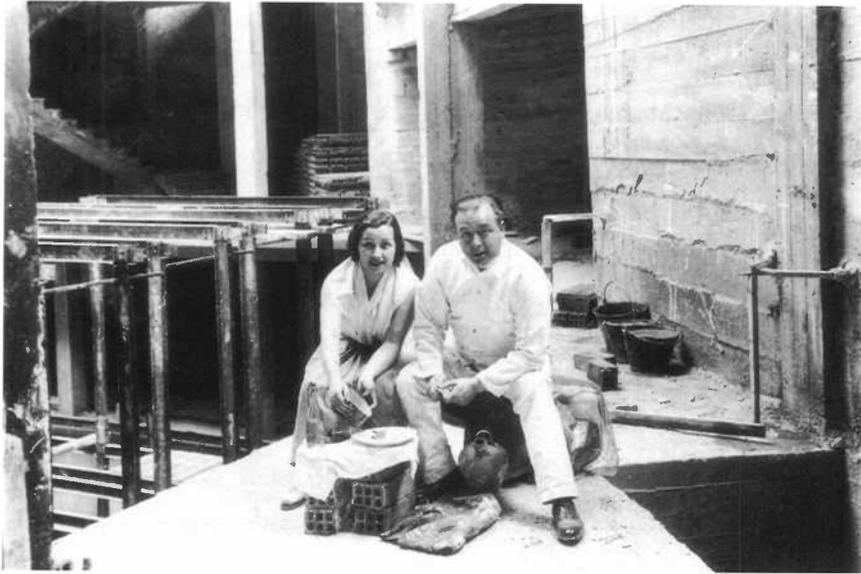
ellas, ni con *La Bobème*, *Carmen*, *La viuda alegre* y *Tristán e Isolda*... Es como si tratáramos de comparar París, Roma, Venecia y Estambul, con Toledo, Granada, Santiago de Compostela, Albarracín y Arcos de la Frontera... Lo que sí se puede decir es que una buena zarzuela es mejor que una mala ópera, no porque se trate de la comparación de un género con el otro, sino porque una es buena y la otra mala.

También se ha apuntado que la ópera y la zarzuela son espectáculos ridículos y artificiales, puesto que en ambas, los enamorados se declaran su amor cantando y los enemigos riñen del mismo modo, lo que no es de ninguna manera natural. Pensando un poco, se puede llegar a la conclusión de que todo lo que sea arte es artificial. Artificial es algo que no se encuentra en la naturaleza, que ha sido hecho por la mano del hombre; por lo tanto, todas las obras de arte, sean del género que sean, son artificiales, y si tienen calidad nunca serán ridículas. Dice Rossini:

“El arte musical es completamente ideal y expresivo, y su base y objetivo debe ser el placer, porque no teniendo medios para imitar lo verdadero, se eleva más allá de la común naturaleza en un mundo ideal, y con la celeste armonía conmueve las pasiones terrenas.”

Don Manuel de Falla decía:

“Creando como creo firmemente que el fin del arte no puede ni debe ser otro que el producir la emoción en todos sus aspectos, sufro el temor, fundado en la experiencia, de que alguien, usando el medio como fin, convierta el arte en artificio, realizando por medio de sonidos algo así como un problema de ajedrez o un jeroglífico. Error funesto es decir que hay que comprender la música para gozar de ella. La música no debe hacerse jamás para que se comprenda, sino para que se sienta.”



Jacinto Guerrero merendando con Rosita Cadenas en las obras de "su" teatro Coliseum.

Y añade:

“Soy de los que siempre han declarado su admiración por no pocas obras del género llamado zarzuela, grande o chica, que por tanto tiempo han ocupado nuestra actividad musical. Muchas de esas obras perdurarán como timbres gloriosos del arte español, y su gracia melódica será difícilmente sobrepujada por nuestros compositores del presente y del porvenir.”

Debemos tener en cuenta que don Manuel de Falla no era hombre que prodigase los elogios...

Todos estos razonamientos que se aplican a la música en general, y algunos de ellos a la zarzuela en particular, se pueden aplicar también concretamente a las obras de Jacinto Guerrero, que han ido y van directamente al corazón de los que las escuchan sin prejuicios ni prevenciones.

Jacinto Guerrero era un hombre esencialmente vital, lleno de entusiasmo y de fuerza y con una simpatía arrolladora. Aunque no era madrileño de nacimiento, resultaba muy castizo en su forma de hablar, y en invierno le gustaba llevar la capa clásica, que lucía con garbo sin afectación.

Cuando dirigía el estreno de una obra suya y llegaba el momento del “número de conjunto”, o de cualquier otro que él consideraba popularmente importante, se volvía sonriente hacia los espectadores que ocupaban las butacas de primera fila, como queriendo decir con sus gestos: “Estén atentos, que ahora viene el número que esperan de mí.”

Inmediatamente después del estreno, si la obra alcanzaba el éxito esperado, citaba en su casa a una “orquesta de ciegos”, y ayudado por el maestro director de su compañía, repetían una y otra vez en el piano los números que le interesaban, hasta que los ciegos se los aprendían de memoria.

Yo recuerdo perfectamente a uno de estos conjuntos musicales, formados por cinco o seis intérpretes, con guitarras, bandurrias, laúdes y, a veces, con algún “violín solista”, que se situaba en la esquina de la calle del Arenal con la Puerta del Sol, interpretando la música del maestro. También suministraba las partituras de las selecciones de sus obras a los profesores que, en aquellos años, tocaban en algunos cafés rodeados de la admiración, el respeto y el silencio de los parroquianos. Algunos de ellos, intérpretes de gran valía, constituían un gran atractivo para el público, que acudía asiduamente al café en gran número a las horas fijadas para los conciertos...

Jacinto Guerrero quiso realizar su sueño de tener un teatro propio para estrenar y representar sus obras. Con la tenacidad y el entusiasmo que le caracterizaban, se embarcó en la aventura adquiriendo un solar situado al final de la madrileña Gran Vía, casi esquina a la plaza de España.

Como ocurre frecuentemente, el emplazamiento del futuro teatro fue criticado por casi todo el mundo. “Está en las afueras de Madrid”, “El público tendrá que tomar el tren para ver una zarzuela”, “Allí todavía pastan las ovejas...”, fueron frases dichas por la gente de teatro y escritas en los periódicos. Mi padre y yo, influenciados por esos comentarios, fuimos personalmente a “inspeccionar” el terreno, y, efectivamente, en el solar contiguo al del maestro estaba pastando un rebaño de ovejas... Al día siguiente se lo comentamos a Guerrero, que le dijo a mi padre: “No se preocupe, don Emilio. Madrid tiene que crecer mucho todavía, y dentro de unos años llegará hasta Pozuelo, y el teatro Coliseum –que así lo voy a llamar– quedará casi en el centro de la capital.” Y tenía razón.

Ahora, cuando se cumplen los cien años de su nacimiento, yo, que tuve la suerte de conocerle, trabajar con él y tratarle personalmente, le dedico este sencillo recuerdo de sincera admiración y de entrañable gratitud.

APENDICES

Cronología

Álbum de prensa

Bibliografía

Índice onomástico

Cronología

- 1895** Nace en Ajofrín, Toledo (16 de agosto).
Durante su infancia toca el bombo y platillos en la banda de música que dirigía su padre, Avelino Guerrero Cruz, lo que le permitió ganar su primera peseta. Escucha las primeras compañías de zarzuela que llegan a Ajofrín contratadas por su padre.
- 1904** Fallece su padre, a los 32 años de edad.
Ingresa en el Colegio de Infantes y ejerce como seise de la catedral, donde conoce a Agustín Moreno Pavón.
- 1907** Dirige por primera vez en la procesión de la Virgen de la Esperanza una *Salve* a cuatro voces, que él mismo compone.
Durante su estancia en Toledo ejercerá, también como capillero y lector de coro en la catedral, organista en la iglesia de San Justo, pianista en un café concierto de la calle del Hombre de Palo y en el primer salón de cine toledano en el Miradero.

En esa época escribe un himno a Toledo que le permite obtener una beca de la Diputación y Ayuntamiento toledanos para trasladarse a Madrid.

- 1914** Llega a Madrid y se hospeda en una pensión de la calle del Horno de la Mata (12 de septiembre).
- 1915** Tras una audición, ingresa como segundo violín en la orquesta del teatro Apolo, ganado cuatro pesetas diarias (marzo).
Se examina, por primera vez, en el Conservatorio madrileño, por libre de tercero de Solfeo y de los dos primeros cursos de Armonía, que había estudiado con Conrado del Campo, obteniendo sobresaliente en todos ellos. Ese verano prepararía “tres o cuatro años de piano para pasarlos en septiembre”.
- 1916** Aunque resulta excedente de cupo, cumple un breve período de instrucción en León.
- 1917** Obtiene, por unanimidad, el diploma de primera clase de Armonía del Conservatorio de Madrid.
- 1918** Compone el sainete de costumbres madrileñas, con libro de Ángel y Manuel Díaz Enrich, *La de la cara de Dios*, su “1ª obra. Octubre 1918”.
Por intermediación de su director Manuel de Revilla, la banda de música del Hospicio interpreta varias de sus primeras composiciones, en la plaza de toros, en sus habituales conciertos previos a las corridas.
- 1919** Primer estreno teatral, escrito junto con Eduardo Fuentes: *El camino de Santiago*, humorada sainetesca en un acto, con

libreto de Ángel y Manuel Díaz Enrich (Teatro Martín, Madrid, 14 de febrero).

- 1920** Primer gran éxito con el estreno del *La pelusa o El regalo de Reyes*, sainete lírico en un acto, con libreto de José Ramos Martín, que se mantendría en cartel cien noches seguidas (Teatro de La Latina, Madrid, 14 de abril). A partir de este momento los estrenos serán frecuentes y continuados.

Su familia se instala en Madrid en un piso abuhardillado de la calle de la Luna.

- 1921** Su hermano Inocencio consigue la plaza de pianista en la orquesta del teatro Fuencarral. Jacinto pasará a ocuparse de la dirección de la orquesta del teatro Cervantes.

Estreno de *La alsaciana*, zarzuela en un acto, con libreto de José Ramos Martín, gracias a la iniciativa de Emilio Sagi-Barba (Teatro Tívoli, Barcelona, 12 de noviembre).

- 1922** Estreno de *La montería*, la zarzuela en dos actos, con libreto de José Ramos Martín, con la que obtiene su consagración definitiva. El número del "¡Hay que ver!" sería coreado por todo el país (Teatro-circo, Zaragoza, 24 de noviembre).

- 1923** La familia traslada su domicilio a la Cuesta de Santo Domingo, 16. Estreno de *Los gavilanes*, zarzuela en tres actos, con libreto de José Ramos Martín (Teatro de la Zarzuela, Madrid, 7 de diciembre).

- 1924** Estreno de *La sombra del Pilar*, zarzuela en tres actos, el segundo dividido en dos cuadros y un intermedio, primera colaboración con Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw (Teatro Nuevo, Barcelona, 3 de octubre).

- 1925** Recibe un homenaje en el teatro Apolo, presidido por el rey Alfonso XIII (27 de mayo).
- 1926** Estreno de *El huésped del sevillano*, zarzuela en dos actos, con libreto de Enrique Reoyo y Juan Ignacio Luca de Tena (Teatro Apolo, Madrid, 3 de diciembre).
- 1927** Estreno de *El sobre verde*, sainete con gotas de revista en dos actos, con libreto de Enrique Paradas y Joaquín Jiménez (Teatro Victoria, Barcelona, 22 de enero). En Madrid la obra se mantendría dos temporadas consecutivas en el teatro Apolo.
- 1928** Estreno de *La orgía dorada*, revista en 19 cuadros, compuesta en colaboración con Julian Benlloch, con libreto de Pedro Muñoz Seca, Pedro Pérez Fernández y Tomás Borrás (Teatro Price, Madrid, 23 de marzo). Con el número “Marcha (Soldadito español)” volverá a alcanzar una popularidad desbordante.
- 1929** Clausura del teatro Apolo.
Viaja a París, donde Raquel Meller estrena la revista *París-Madrid*, montaje con fragmentos de composiciones anteriores (mayo).
- 1930** A solicitud del director británico George Berthold Samuelson compone la música para *La canción del día*, película con guión de Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández, una de las primeras realizaciones sonoras en español (Real Cinema, Madrid, 19 de abril).
Estreno de *La rosa del azafrán*, zarzuela en dos actos y seis cuadros, inspirada en una obra clásica, con libreto de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw (Teatro Calderón, Madrid, 14 de marzo).

Primer viaje a América junto con dos compañías, una de zarzuela y otra de revista, que representarán sus obras por diversas ciudades argentinas (del 6 de junio al 19 octubre).

- 1931** Recibe la Cruz de Isabel la Católica.
Se inician las obras del teatro Coliseum, construido por los arquitectos Casto Fernández-Shaw y Pedro Muguruza.
- 1932** Participa como miembro fundador en la asociación Cinematografía Española y Americana (CEA), creada bajo la presidencia de honor de Jacinto Benavente, con intención de dedicarse a la “producción y explotación de películas cinematográficas españolas, sonoras o mudas, de todas clases, incluyendo noticiarios y películas pedagógicas” (abril). A partir de entonces compondrá la música para diversas películas.
Inauguración del teatro Coliseum. La familia traslada su domicilio al edificio, tras previas estancias en un piso de Alberto Aguilera, 34 y Eduardo Dato, 63 (actual Gran Vía).
- 1935** Nace su sobrino Juan González Guerrero, hijo de su hermana Paquita (3 de diciembre).
- 1936** Al estallar la guerra civil, marcha a París, trasladándose posteriormente a San Sebastián (1937) donde estaba su familia, volviendo a la capital francesa esporádicamente.
- 1939** Estrena su primera obra tras la guerra, *Carlo Monte en Monte Carlo*, opereta en catorce cuadros, con libreto de Enrique Jardiel Poncela, quien tiene la idea de ponerla en escena con actores de comedia, y no con cantantes (Teatro Infanta Isabel, Madrid, 16 de junio).

A partir de entonces, excepto algún guiño esporádico a la zarzuela, su producción estará dedicada casi en su integridad a la revista.

- 1943** Recibe la encomienda de Alfonso X el Sabio.
Muere su madre, Petra Torres Benito. (9 de septiembre).
- 1944** Estreno de *¡5 minutos nada menos!*, opereta cómica en dos actos, con libreto de José Muñoz Román, con la que alcanzaría las mil ochocientas noventa representaciones seguidas en el mismo escenario (Teatro Martín, Madrid, 21 de enero)
Se le opera por dos veces de un absceso intestinal, en el sanatorio Santa Alicia (9 de mayo y 19 de junio).
- 1945** Concluye la composición de la música para *Garbancito de la Mancha*, primer largometraje de dibujos animados español, que inició en enero de 1943 (Palacio de la Música, 13 de mayo).
- 1946** Toma posesión como concejal delegado de la Banda Municipal, del Ayuntamiento de Madrid, primer músico que ocupaba este cargo (22 de marzo).
Segundo viaje a América, recibiendo varios homenajes en Buenos Aires.
- 1948** Dimite como concejal del Ayuntamiento madrileño para ocuparse de la presidencia de la Sociedad de Autores, en sustitución del maestro Alonso, recientemente fallecido (29 de mayo).
- 1949** Viajes a Nueva York, París, Bruselas y varias veces a Lisboa, como presidente de la Sociedad de Autores.

1951 Tras la adjudicación de una subvención oficial y con el fin de rehabilitar el género zarzuelístico inicia la composición de *El canastillo de fresas*, zarzuela en siete cuadros y una evocación, distribuidos en dos actos, con libreto de Guillermo y Rafael Fernández-Shaw, cuya orquestación dejará sin completar.

Compra del palacio de Longoria, en la calle Fernando VI, de Madrid, como sede de la Sociedad de Autores.

Viaja a Nueva York, con Federico Moreno Torroba, para preparar el Congreso Internacional de Autores a celebrar en Madrid.

En el transcurso de un homenaje, recibe la Medalla del Trabajo, y el Ayuntamiento madrileño le regala una batuta de oro (Teatro Albéniz, 13 de mayo).

Recibe un homenaje en Toledo en el que se da su nombre a una calle de la ciudad y se estrena, bajo su dirección, el *Tríptico toledano*, compuesto durante la guerra civil (9 de septiembre).

Fallece en el sanatorio Ruber, de Madrid (15 de septiembre).

Recibe, a título póstumo, la medalla de la diputación Provincial de Madrid.

Estreno de *El canastillo de fresas*, orquestada por Conrado del Campo, Enrique Estela, Jesús García Leoz, José Luis Lloret, Agustín Moreno Pavón, Federico Moreno Torroba, Daniel Montorio, José Olmedo, Manuel Parada, Juan Quintero, Jesús Romo y Ernesto Rosillo (Teatro Albéniz, Madrid, 16 de noviembre).

1977 Inauguración de un monumento dedicado a Jacinto Guerrero, y realizado por Enrique Pérez Comendador, en la rosalada del paseo Merchán, de Toledo (13 de mayo).

- 1982** Su hermano Inocencio crea la fundación Jacinto e Inocencio Guerrero (20 de enero).
Fallece Inocencio Guerrero (16 de marzo).
- 1995** Con motivo del centenario de su nacimiento el Ayuntamiento de Madrid le concede, con carácter póstumo, la medalla al Mérito Artístico.

Álbum de prensa

En la biografía que sobre Jacinto Guerrero escribió Josefina Carabias, figuran unas declaraciones del Maestro en las que se manifiesta amigo de la prensa: Guerrero sabía que la prensa era un vehículo imprescindible para la difusión de su obra, otra forma de acercarse a un público que leía lo que sobre él se publicaba con tanta pasión como aplaudía sus obras. Así, en la misma proporción que su profusa producción, abundan los testimonios y las referencias en la prensa de la época sobre sus constantes estrenos y reiterados éxitos, pero también sobre su vida, proyectos e inquietudes.

Aquí se muestra una pequeña selección, un álbum de prensa en el que se reúnen entrevistas personales con referencias a su círculo familiar y a sus ocupaciones como concejal y presidente de la Sociedad General de Autores; crónicas alrededor de una de sus obras más populares, *La rosa del azafrán*; alguna otra más anecdótica y divertida, a propósito de su primer viaje a América; y una selección con motivo de su muerte, sucedida en el momento en el que iniciaba uno de los proyectos más queridos de sus últimos años: el resurgimiento de la zarzuela.

LA VIDA TEATRAL

El Maestro Guerrero y su Automóvil

POR R. MARTINEZ DE LA RIVA

JACINTO Guerrero viene a buscarme para que demos un paseo.

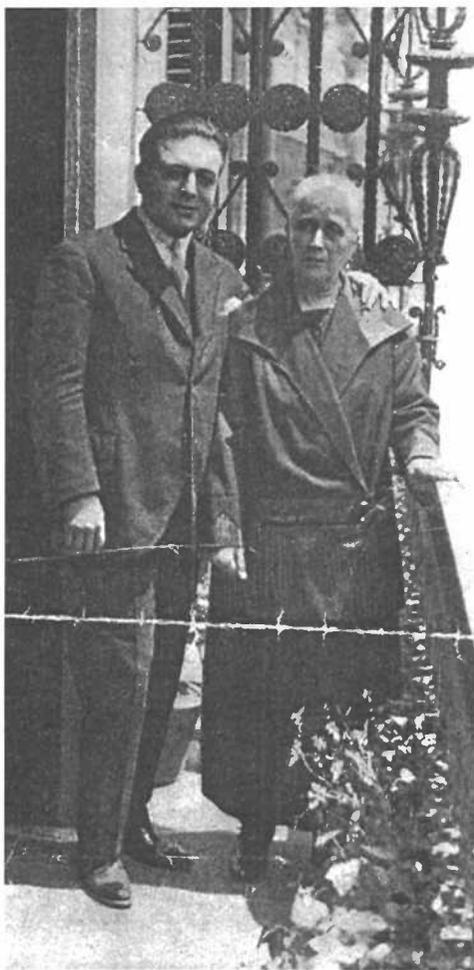
Su cara redonda sonríe siempre llena de optimismo, y sus veintinueve años sonríen también llenos de vida. Yo le invito a pasear por el magnífico jardín de mi casa, que es la Moncloa, y desde el balcón le hago ver la magnificencia del parque de mi ilusoria propiedad. Reímos un poco infantilmente, y él, como un niño encantado con su juguete, me señala un automóvil limpio y reluciente que hay a la puerta.

—Lo acabo de comprar —me dice casi palmoteando—. Te voy a explicar por qué estoy tan contento.

—Ya me lo explicarás con más calma —le replico— porque de hoy no pasa que te haga esa interviú. Vamos a llamar a Zegrí para que nos haga unas fotos..., y andando.

Contagiado de la franca e ingenua alegría del maestro, bajo las escaleras a brincos. Hace una mañana de sol espléndida, y el ambiente en este extremo de la gran ciudad, lindante con el campo, más que de verano es primaveral. El maravilloso juguete que había visto desde el balcón se ha convertido en un magnífico automóvil, que podría ostentar dignamente un rey del algodón o del petróleo. En este caso es del rey de las corcheas, o del trimestre, o de lo que ustedes quieran, pero rey, porque la batuta en sus manos se convirtió hace tiempo en cetro. Y por la avenida de la Moncloa Jacinto Guerrero me cuenta, con su "bonhomie" tan natural y tan simpática:

—¡Qué ganas tenía de poseer un automóvil! Y no por



EL MAESTRO GUERRERO Y SU MADRE

mí, ni por lujo, ni por ostentación, no. Sino por mi madre. Verás. Fui hace poco a mi pueblo, allí me enteré de que mi padre, hace veinte años, cuando era un verdadero sueño llegar a tener automóvil, dio en la ilusión de no morirse sin lograrlo. No lo consiguió, desgraciadamente, pero durante muchos años en mi casa subsistió la broma de la compra del automóvil cada vez que se esperaba un cambio de posición. Yo he querido que esa broma la viera convertida en realidad mi madre, que tantas veces compartió aquellos sueños locos del compañero de su vida. Ésta es la explicación de por qué he comprado este automóvil, por el que estoy seguro de que he de sufrir muchas críticas. Pero que me quiten la satisfacción interior

—No puede criticarlo nadie. Tú tienes ya fortuna suficiente para permitirte este lujo.

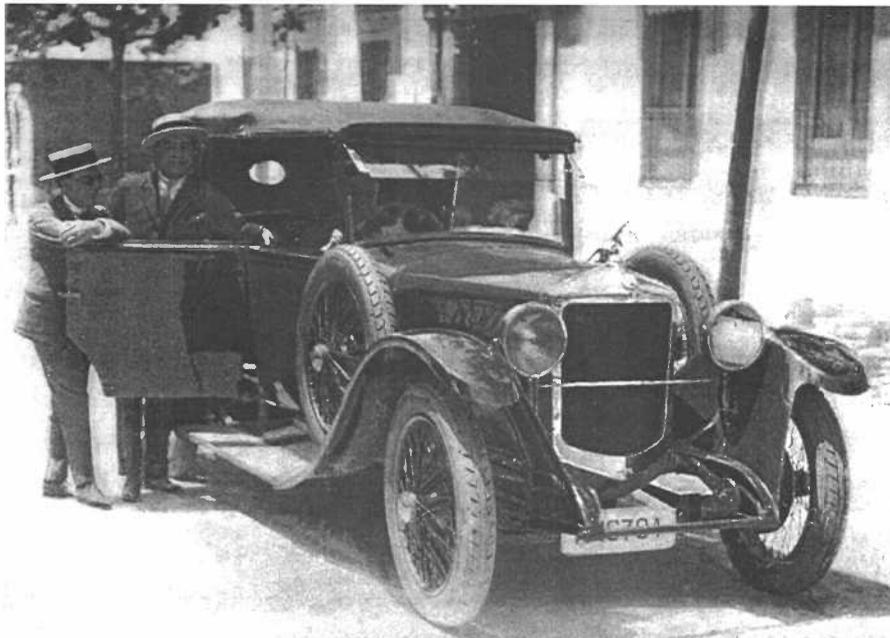
—Sin duda. Pero mi fortuna está hecha tan aprisa, tan a la ligera, para quienes de la lucha no ven más que el resultado, que el haberla conseguido "en tiempo de fox" no me lo perdonan. El mundo es así.

Atravesamos la Puerta de Hierro. De un merendero cercano llegan las notas del piano

de manubrio que interpreta el famoso fox de *Don Quintín, el amargao*.

—Sí —le digo—, realmente ha sido un aluvión de tangos, fox y javas lo que habéis lanzado en estos últimos tiempos.

—Pero eso es natural. Yo estudio mucho el género antiguo, y veo que en los tiempos de las mazurkas todos



EL MAESTRO ANTE SU FLAMANTE AUTOMÓVIL.

las hacían, y cuando vino el vals, y más tarde el kakeval, y la matchicha, y el garrotín, y el schotis, todas las obras estaban influidas por la música de moda. ¿Quieres decirme si existe un solo compositor de género chico que no haya hecho esto? Además, yo creo que es de mucha mayor dificultad acertar y llegar a popularizar estos números, de los que nos llegan de todo el mundo ejemplares notabilísimos. Tienen que desengañarse, una melodía buena se puede acompañar con ritmo de tango y es tan buena como en mazurka.

—¿Cuál fue tu primera obra musical?

—Un poema oriental titulado *Yhaia*, obra sinfónica que hice con Benedito el año veinte. De aquí puede decirse que arranca mi historia.

—¿Y antes?

—Yo vine a Madrid el año diez y seis. Había aprendido el violín y el piano en Toledo, siendo *seise* de la Catedral. Entré en la orquesta de Apolo, y aprendí Armonía y Composición con Laparra y Conrado del Campo. Compuse entonces el himno a Toledo, y la Diputación y La Defensora, una sociedad toledana, me pensionaron para terminar la carrera. Después logré el primer premio de Armonía en el Conservatorio. Y una satisfacción muy grande para mí es que, cuando estreno en Apolo, dirijo

la orquesta de la que formé parte y en la que no ha habido la menor variación. Todos mis compañeros de entonces están conmigo en esos momentos.

—¿Cuál fue el primer éxito?

—*La pelusa*, en la Latina, de Ramos Martín. A esta siguió *La hora del reparto*, de Muñoz Seca y Pérez Fernández, en Apolo, y a continuación *La alsaciana*, *Los gavilanes* y las recientes.

—¿De cuál estás más satisfecho?

—De las de mi primera época, *La alsaciana*, y de las últimas, *La sombra del Pilar*, todavía no estrenada en Madrid.

—¿Y las de más resultado económico?

—*Los gavilanes*, *La montería* y *Don Quintín*. *Don Quintín* ha sido una locura. Por cierto que de ninguna otra obra mía se habían vendido tantas partituras como de ésta. Y conste que yo le doy al autor de la letra de mis producciones el cincuenta por ciento de estos ingresos, como de los derechos teatrales.

—Mucha labor entre manos.

—Mucha. Juzga. Completamente terminada *María Sol*, zarzuela en dos actos, de Ramos Martín, obra de época y eminentemente lírica, que creo sinceramente es lo mejor que hasta ahora he hecho. Se estrenará la próxi-

ma temporada en el teatro de la Zarzuela, donde Antonio Palazón se propone realizar una campaña lírica de empuje, volviendo por el antiguo esplendor del famoso teatro. Allí también estrenaré *El huésped del sevillano*, de Enrique Reoyo y Juan Ignacio Luca de Tena, cuya partitura estoy terminando. Estrenaré con Cadenas en el Reina Victoria una revista en tres actos, a la que ya estamos poniendo los jalones. En Novedades estrenará Casals, en Septiembre, *La sombra del Pilar*. En Pavón, un sainete de Asenjo y Torres del Alamo. En Apolo, una obra de Arniches y Estremera; he terminado, con Pascual Frutos, el *Juan Boccaccio*, y una obra de Rómulo Muro en dos actos, cuya acción, muy interesante, transcurre en la Mancha y que lleva por título *El lagarejo*.

—¿Nada más?

—¿Te parece poco? Pues estoy esperando obras prometidas de muchos autores, y ten en cuenta que yo acostumbro a tenerlas poco tiempo en el telar.

—¿Cómo trabajas?

—Con costancia. Tres o cuatro horas diarias, por lo menos.

—¿Tienes mucho miedo cuando estrenas?

—Cada vez más. A la crítica no, porque me ha tratado siempre con mucho cariño; pero al público sí, porque, aunque me brinda sus favores, cada vez entiende y exige más. Para que te des cuenta. Cuando estrené *Lo que va de ayer a hoy*, en Apolo, del miedo y de lo nervioso que estaba, me adelanté y acometí un número dos o tres escenas antes de tiempo. Al darme cuenta fui apianando, hasta darle un final que no se notase. Y

cuando llegó el momento verdad del número, salió una voz de arriba: "¡Ahora, maestro! ¡Ahora vamos bien!"

—¿Cuántas obras has producido en estos cinco años?

—Treinta. Y hay una cosa de la que, dejando a un lado falsas molestias, que serían ridículas, estoy orgulloso. Y es que esta temporada, en Madrid solamente, y en una sola noche, se pusieron veinticuatro actos míos. No creo que esto lo haya conseguido ningún otro autor.

Yo, mentalmente, hago cálculos. Veinticuatro actos, a cincuenta pesetas uno con otro, arrojan mil doscientas; en una sola noche y sólo en Madrid. Esto realmente, no es hacer una fortuna "en tiempo de fox"; es un *galop* desenfrenado.

—¿Y de amores, Jacinto?

—¡Hombre! Mira, eso me preocupa en la actualidad. Le estoy poniendo los puntos a una obra que quizá se estrene pronto y que, naturalmente, cambiará el curso de mi vida.

Y la faz de Jacinto Guerrero tórnase de nuevo risueñamente infantil, para ir describiendo a su buena madre, que lo mira embobada, los prodigios del automóvil, del sueño realizado por la buena voluntad gigante de este mozo de veintinueve años, cuya batuta, como varita mágica, convierte en oro cuanto toca. Y lo que es más extraordinario aún, hace de oro de ley cuanto obliga a tocar.

(FOTOS ZEGRI)

La mujer en el hogar de los hombres célebres

EL HIJO HABLA DE LA MADRE

Ahí la tiene usted –me dice Jacinto Guerrero–, no quiere entrar mientras no se componga un poco, porque le he dicho que va a retratarse conmigo y quiere salir guapa. Madre –continúa volviéndose hacia doña Petra, que entra en este instante en el gabinete–, ¿por qué no se retrata usted con aquello que yo le traje..., el echarpe de seda?, ¿no se acuerda usted. Nunca quiere usted ponerse nada...

La madre vuelve a salir para complacer a su hijo, y entonces éste, que no ha dejado de mirarla con adoración, dice bajando un poco la voz, donde hay un temblor de emoción:

–Hace veinte años que va de negro..., desde que se murió mi padre. Aparenta mucha más edad de la que tiene, porque usted no sabe lo que ha sufrido para sacarnos adelante a los cuatro hermanos... Usted verá. Se quedó viuda y sin recursos y nos ha criado a los hijos a fuerza de fuerzas, cosiendo ropa blanca y quedándose medio ciega de tanto trabajar... Tiene el culto de la laboriosidad, no puedo conseguir que se esté descansada; todo lo de la casa ha de pasar por sus manos y por las de mi hermana, que está educada de la misma forma. Y dice que quitarle eso sería matarla.

–Y lo sería –comenta la madre, entrando–; yo estoy educada a la antigua española.

–¡Ya ve usted! –dice Guerrero, riéndose–, a la antigua española... No hay quien la convezca para que salga de paseo, que vaya al teatro, que se distraiga un poco. Aquí está, esclava de las obligaciones que ella misma se impone. Entre mi hermana y ella administran mis bienes, reglamentan mi trabajo y me lo



El hijo y la madre.

facilitan de un modo maravilloso. Pendientes del teléfono todo el día, ellas son también las que pegan los sellos en los discos de gramófono que tienen impresionadas obras mías; las que se ocupan de los rollos de pianola, y las que en el gobierno de la casa saben hacer de una peseta dos, como suele decirse...

La madre de Guerrero sonríe a todo esto con una sonrisa discreta, en la que envuelve de ternura a su hijo. Y el compositor, que para ella no ha dejado todavía de ser un niño, enternece por el recuerdo de cuanto debe a estas santas mujeres, va hacia ella y la estrecha por los hombros, besándole la frente con una especie de unción reverente.

–¡Qué sería de mí sin ellas –murmura–; si me alientan y me ayudan hasta cuando no están conmigo, para que trabaje mejor...

Jacinto Guerrero "su vieja".

Mire usted. Cuando yo estoy en el despacho, sé que ellas están cosiendo o haciendo labor, pared por medio. Yo no compongo nunca al piano, pero en él ensayo los motivos que se me van ocurriendo, o toco frases enteras, o tanteo efectos...; y ellas se dan cuenta del trabajo que a veces me cuesta encontrar lo que deseo, y yo sé que están sufriendo de ver mis esfuerzos, y adquiero más bríos, me afano más para complacerlas... Luego, cuando nos reunimos a comer, en la mesa, la censura se ejerce de una manera suave, y yo me fio mucho de ella... Mi madre sabe muy bien hacerme notar cuando una cosa mía no le resulta bien, casi sin decírmelo... "Oye, Jacinto, eso que estás haciendo no parece tan bonito como aquello otro..." Cuando me dice esto, ya sé que no le ha gustado absolutamente nada.

–Lo que yo quisiera –dice la madre– es que Jacinto hiciera cosas más serias. Que se dejase de revistas e intentase decididamente la zarzuela...

–Yo también estoy un poco cansado de género frívolo... –afirma el maestro– y tengo deseos de entregarme a una labor más seria. Ahora preparo una zarzuela, *Martiera*, con libro de Hernández Catá, en la que tengo grandes esperanzas..., es una cosa original y fuerte... Sí, por mi gusto no haría más revista... Luego –añade sonriéndose–, mi madre se escandaliza un poco de ciertas obras mías...

–Y no soy yo sola –dice la madre–, ya sabes lo que te escribieron las monjas carmelitas, y aquellos otros señores curas, de Toledo...

Jacinto se echa a reír de buena gana.

–Sí, sí..., eso es verdad... Figúrese usted, yo que me eduqué sin salir materialmente de la Catedral..., ¡menudo salto!

LA MADRE HABLA DEL HIJO

—Este Jacinto es tan bueno! —exclama la madre en un momento en que él sale a dar un recado por teléfono—; nadie puede saber lo bueno que es..., las alegrías que me da... Ha sido así desde pequeño. Cuando era niño de coro en la Catedral todo el mundo le quería. Muchas veces, el señor deán me decía: "Petra, ¿qué tal anda usted le dinero?" "Malamente, señor deán." "Pues Jacinto ha recogido hoy cuarenta pesetas de propinas." Como hubiera bautizos o fiestas, ya se sabía. Y todo era a fuerza de simpatía, ya desde tan pequeño.

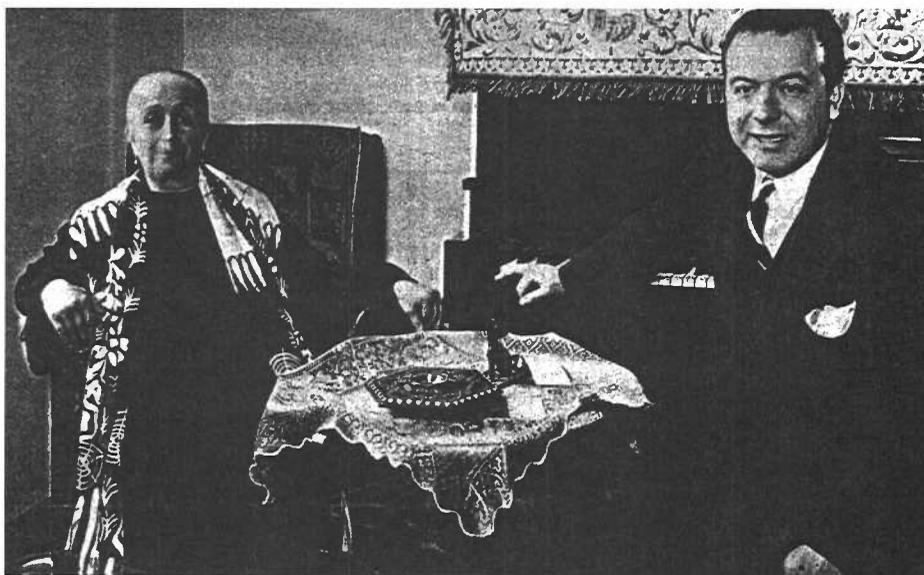
Eso sí, todo cuanto le daban venía a entregármelo... Después, en Madrid... —la voz se anuda de emoción en la garganta—, en los años de lucha, que han sido muy largos, muy duros, mi Jacinto ganaba cua-

tro pesetas de violinista en Apolo... y con eso vivíamos todos sus hermanos y yo, en un cuartito aguardillado de la calle de la Luna... Allí cayó soldado mi hijo el menor, y le tocó para la guerra... Y a todo esto, una de mis hijas tuvo las tifoideas.. Una situación penosa, se lo aseguro a usted... Pues él, sin desmayar, trabajando de noche y de día sin descanso, soñando siempre en proporcionarnos un porvenir mejor... De esa manera estábamos cuando estrenó *La alsaciana*. No sé si será por eso, pero a mí es la obra que más me gusta de él...

—A mí, no —interrumpe Guerrero—; yo la

que prefiero sobre todas es *El collar de Afrodita*.

—Siempre hemos estado unidos, como una sola persona, como un solo corazón, en la desgracia y en la felicidad... Pero yo nunca pude soñar que mi hijo llegase a lo que ha llegado hoy, y que pudiera rodearme de este bienestar, al cabo de tantas luchas. Cuando lo pienso, cuando me acuerdo, me da mucha alegría... pero me da también mucha pena..., porque pienso que su pobre padre se llevó tanto dolor al otro mundo de dejarnos como



En la intimidad del hogar, Jacinto Guerrero y -su vieja. — (Fotos Zapata)

nos dejaba... y que no pueda disfrutar también de los triunfos de su hijo...

—Por la misma razón, no quiere mi madre asistir nunca a mis estrenos...

—Sufro mucho en ellos. Sólo he presenciado el de *El sobre verde* y alguno más. Pero diga usted que a él tampoco le gusta que vayamos, porque sabe que pasamos mal rato.

—Al día siguiente de un estreno mío, lo primero que hace es comprar todos los periódicos. Y, naturalmente, ¡se lleva a veces cada disgusto!

Suena de nuevo insistentemente el teléfo-

no; llega el cartero con un montón de cartas, que la madre recoge cuidadosamente y coloca sobre una mesita. Luego se lamenta conmigo, con la sencillez de una buena castellana que no ignora las leyes tradicionales de una hospitalidad de rancia estirpe:

—Me hubiera gustado que probase usted algunos dulces de los que hacemos mi hija y yo, para Jacinto. Siempre estamos haciendo cosas de éstas, y mire usted qué casualidad, hoy no puedo ofrecerle ninguna... Yo, aunque mi hijo se enfade, no puedo perder mis gustos y mis

costumbres del pueblo. Jacinto abandona el teléfono y se vuelve para mirarla.

—¡El pueblo! Siempre me acuerdo de ella preparando su lámpara por las noches, para velar, cosiendo, mientras nos dormíamos nosotros...

—Como yo, mire usted...

Cuando le veo aquí, rodeado de

bienestar, no puedo olvidar aquellas noches en que escribía y escribía, doblado sobre una mesa, lleno de ilusiones, en nuestra guardilla de la calle de la Luna...

Los dos sonríen a su recuerdo, que adquiere una dulzura que no conocen sino aquellos que sufrieron y que supieron triunfar, conservando entero y puro el corazón... Y al mirarse, en los ojos de los dos tiembla la misma llama, la llama suave y constante de aquella lámpara bajo cuya luz trabajaron unidos, haciendo cara al porvenir...

MATILDE MUÑOZ

Crónica de teatros

CALDERON. —«La rosa del azafrán», zarzuela en dos actos, de Romero y Fernández-Shaw, con música de Guerrero.

Ya que en el final de la zarzuela estrenada anoche evocan los autores la inmortal figura de Cervantes, empezaremos nosotros esta noticia del estreno recordando también el cuento cervantino del loco y el perro. Y concluyamos que si vuestras mercedes piensan que es fácil hinchar un perro, se engañan. Y si piensan que es fácil hacer una buena zarzuela, también se engañan. Si lo fuera, las haríamos todos cuando nos pusiéramos.

Y vaya por delante que *La rosa del azafrán* es una buena zarzuela y que obtuvo un grande, legítimo y merecido éxito. La idea principal es de las que siempre tienen eficacia dramática, sin que sea de extraordinaria novedad. Pero ya es sabido que los asuntos teatrales se reducen a pocos, y que las más grandes obras dramáticas del mundo han tenido casi siempre un precedente inmediato en tramas ya conocidas. La anécdota que puede contarse de las comedias es lo de menos.

Romero y Fernández-Shaw han tenido el acierto de colocar esa anécdota en un fondo verdaderamente popular; además, no muy explotado, porque así como en el repertorio de la zarzuela abundan sobre todo los sainetes madrileños o andaluces, comedias de costumbres del centro de España hay menos, y tan acertadamente realizadas como la de anoche, poquísimas.

La trama, a pesar de que los autores la dejan adivinar muy al principio, se mantiene con vivo interés hasta el final. El lenguaje es popular y lleno de gracejo; los cantables son finos, de poesía, y proporcionan siempre al músico palabras ricas de emoción en los números serios y con sabrosa y penetrante gracia en los cómicos. Así como tributamos un aplauso caluroso al libro en su conjunto, nos permitirán los actores que les digamos que los versos que recita Don Generoso en el segundo cuadro del acto segundo no son muy afortunados, ni creemos que la innovación de rima que en ellos introducen haga camino.

La música de Jacinto Guerrero no solamente sirve al libro, como se acostumbra a decir, sino que forma con el libro un conjunto artístico muy digno y valioso.

Cuando se habla en estos últimos años de la decadencia de la zarzuela, unas veces taxativamente y otras con indirectas más o menos claras, parece achacarse esta decadencia a los maestros Alonso y Guerrero. No es la primera vez que exponemos nuestra opinión, contraria en todo a esa equivocada imputación. Creemos, y así lo decimos lealmente, que si hubiera una docena de compositores que hicieran zarzuelas como saben hacerlas esos dos maestros, la zarzuela estaría en el período de su mayor esplendor. Y no es esto decir que no haya otros que lo hagan o puedan hacerlo tan bien o mejor. Pero lo indudable es que éstos no

trabajan o trabajan poco. ¿Tienen ellos sólo la culpa? Seguramente no. Tal vez obedezca a la lastimosa organización de nuestros teatros; pero ésa es la verdad.

La partitura de *La rosa del azafrán*, para nuestro gusto, es la mejor que hasta ahora ha producido Guerrero. La Mancha es por aproximación su patria chica; los ritmos de la gallarda seguidilla son connaturales en su lenguaje musical, y ellos informan y dan aroma constantemente a la obra. La construcción melódica tiene siempre fluidez y cuadratura; esto, que parece tan fácil, ¿qué difícil es! La palabra está dicha siempre con naturalidad y elegancia, y la frase musical tiene exacta correspondencia ideal y prosódica con la literaria. Hay dos o tres números cómicos, no inferiores a los mejores que Guerrero ha hecho en el género. Principalmente, el de los dos caricatos y el coro de mujeres son un acierto extraordinario.

Pero también hemos de consignar que en los números serios notamos en Guerrero un visible progreso. Hay varios momentos de frase apasionada y dramática, resueltos con verdadera maestría de compositor teatral. Y los números de carácter decorativo, coros y danzas populares tienen muy notable vigor y brillante colorido. Las voces están siempre hábilmente trazadas y consiguen llegar con ellas al máximo efecto. La partitura se repitió, casi en su totalidad, por el aplauso unánime y entusiasta del auditorio.

La interpretación fue digna de la obra. No creemos que hoy en España pueda representarse una zarzuela mejor que lo hizo anoche la compañía del Calderón. Felisa Herrero y Emilio Sagi Barba son dos artistas, como ya hemos dicho más de una vez, comparables con los mejores cantantes de ópera. La romanza de la Herrero, de melodía muy sentida, fue dicha espléndidamente, con un alarde generoso de facultades: le valió una grandísima, conmovedora ovación. También Sagi Barba fue aplaudidísimo en varios momentos de su parte, desde el número de salida, brioso y fácil, hasta el dúo final: en todo momento lució su magnífica voz y sus recursos de gran cantante. Valentín González hizo un Don Generoso lleno de autoridad y prestancia; Ramona Galindo, una deliciosa caricatura de vieja comadre; Eladio Cuevas y José Alba, sobre los que pesa toda la habilísima parte cómica de la obra, estuvieron muy afortunados; también mereció aplausos María Téllez en toda su labor, y muy especialmente en el número de las segadoras. Todos los demás, hasta los que intervienen de modo secundario, contribuyeron con eficacia al perfecto conjunto.

La orquesta fue dirigida por Jacinto Guerrero con un brío exuberante y cordial. Así no se dirige si no se siente la obra propia con toda el alma, como las sienten los verdaderos artistas.

En suma: un gran éxito, y a nuestro parecer, muy merecido. Lo que estaba haciendo falta esta temporada y tardaba en llegar.

JULIO GÓMEZ

Autorreportaje manchego

UNA EXCURSIÓN RÁPIDA POR LAS TIERRAS DE DON QUIJOTE, EN POS DE UNA ZARZUELA

Nuestra excursión tiene un objeto sencillísimo: que Jacinto Guerrero —natural de la Mancha Alta y, por tanto, profundamente conocedor de sus cantos populares y de sus costumbres típicas— conozca también los de la Mancha Baja.

En cuanto a nosotros, vamos de turistas. Uno de los firmantes es “de la tierra”. Sus padres, sus abuelos, sus tatarabuelos, también. Se hace esta mención para tranquilidad de quienes ya piensen que estamos ante una improvisación.

Carretera castellana... ¡Cómo nos has hecho sufrir! Al volante, Julio, haciendo regates y maravillosas filigranas para sortear los baches. Dentro, Guerrero, dormitando, como si los baches no existieran. Zegrí, encantado de encontrar un automóvil donde le quepan las piernas.

Una desviación... Una “suavísima” alfombra de grava recién puesta... Otra desviación... Otra alfombra...

Comentario general: cuando esté arreglado, va a estar estupendo. Pero ahora...

De vez en cuando, en tierras toledanas, un buen trozo de carretera por donde se puede correr. La entrada en Ciudad Real se manifiesta, sin hitos ni carteles, por el sencillo hecho de que no hay un palmo transitable.

Aranjuez: huevos y jamón. Ocaña: el presidio. El rollo de la justicia. La Guardia: casas trogloditas, incrustadas en una loma. En su automóvil cruza, sin vernos, Pepito Ramos Martín, futuro al-

calde de La Guardia. Tembleque: una estupenda plaza castellana, donde Zuloaga tiene un gran cuadro cualquier día de fiesta de vaquillas. Madridejos: molinos de viento. Puerto Lápice: la venta de Don Quijote. Manzanares: cierre del paso a nivel y cruce de un mercancías. Total, tres cuartos de hora.

Dando vistas a La Solana, una silueta en medio del camino. Ancho sombrero, obscuro traje de paño pardo, faja, una garrota en la diestra.

Esta silueta era la de Bellón. Es el antiguo criado de nuestra casa. La lealtad hecha hombre. Desde las diez aguarda a pie firme, frente a su olivarillo de Santa Inés. Son las tres menos cuarto.

Bellón sube al automóvil y presenta sus excusas. Don Miguel, don Francisco, don Pedro, don Adelín, don José María y Dieguito esperaban, también, desde las once; pero se fueron, desfallecidos, hace unos momentos. Aquí se almuerza a las doce.

—Y ¿qué hay de comida? —preguntamos, mientras se nos abre la boca, en un bostezo de dragón.

Bellón, rascándose la cabeza, responde:

—Pues, la tenían preparada...

Zegrí y Guerrero se le echan encima, indignados.

—¿Cómo que la tenían?

Al fin, viene una explicación tranquilizadora.

Nuestros anfitriones —un abogado, tres médicos y dos músicos— piden a gritos el almuerzo. Surge la “Padrecita” con

una gran sartén de gachas. Hay que comer en la sartén de patas, sacando el contenido a fuerza de pan.

Zegrí empieza a guiñarnos los ojos. Sus guiños quieren decir, poco más o menos: “¡Aquí no hay más que gachas! ¡Morir habemus!” Y de pie, junto al tiznoso artefacto, intenta, en vano, pescar una rodaja de chorizo en aquel mar de salsa de almortas. ¡Falta de práctica! A Jacinto no se le va una.

La Providencia vela por nuestro gran cronista gráfico, y hay riquísima tortilla de jamón y unos pollos asados con pisto manchego que reconcilian a Zegrí con la Mancha. Y del vino, no hablemos. Aquello es el Niágara, dorado o tinto, para saciar a un Falstaff.

Zambra manchega... En el patio de la bodega de don Francisco hay gran algazara. Dos parejas bailan seguidillas manchegas al son guitarrero de “Cantina”, quien, al propio tiempo, lanza coplas y coplas sin dar descanso a su lengua. Guerrero, lápiz en ristre, toma apuntes cuando la copla dice algo nuevo. Por lo general, son los estribillos los que encierran mayores novedades típicas.

Don Francisco reparte “zurra” a diestro y siniestro. Pero no crean nuestros amables lectores que don Francisco es un ser atrabiliario. Don Francisco es la cortesía y la suavidad. Y la “zurra” es una riquísima mezcla de vino blanco, de la tierra, con agua y limón.

El alguacil del Juzgado dirige la zambra. Es “el Bailarín” por su arte de buen danzante y porque así lo ha consagra-

do el pueblo con su remoquete.

A sus setenta años, y sordo como un Beethoven, todavía marca pasos y diferencias con la alegría y la agilidad de un muchacho. Afición..., divino tesoro.

Las azafraneras... Dos grandes mesas pueblerinas, rodeadas de muchachas. Sobre los tableros, un montón de la bellísima rosa del azafrán, color violado claro. Las muchachas, con destreza sin par, extraen los tres clavillos rojos de cada flor, amontonándolos en un platito pintado. Al terminar la faena, la séptima parte de lo recogido será para ellas. Buen sistema de participación en los beneficios.

Entre tanto, cantan seguidillas, jotas, serreñas. Guerrero vuelve a tirar de lápiz y a recoger dos o tres cantares deliciosos. Los estribillos siguen siendo estupendos.

Me casé con un sastre,
por no estar mala
y el aire de la aguja
me resfriaba...

Como un desafío poético, por las ventanas de la casa de enfrente brotan otros cantos, embellecidos por la lejanía.

Llegan dos o tres mozos. En las mejillas de otras tantas mozas se dibuja el carmín del rubor... Pero lo que entonces ocurre pertenece al "secreto del sumario". Habrá coro de azafraneros, ¡ya lo creo que sí!

En el Casino, un breve reposo. La amplia sala está casi sola. Nuestros amabilísimos acompañantes y nosotros cuatro. Jacinto Guerrero es invitado a tocar el piano. Accede, con simpática llaneza, en él tan peculiar. A petición de los oyentes, toca trazos de sus obras y los canta con poquita voz, pero con expresión admirable. Quince, veinte, treinta piezas, quizá. Poco a poco se ha ido llenando el salón. A la media hora, la entrada es como para hacer sonreír a un empresario descontentadizo.

No se sabe de dónde surge un violín.

Guerrero lo requiere, y, acompañándole al piano Dieguito del Rey, ejecuta un verdadero concierto. La romanza de *El buésped del sevillano*, el prelude de *Maruxa*, un pasodoble popular del gran Lope y, como rasgo delicadísimo, las granadinas de *Emigrantes*, de Tomás Barrera, hijo de La Solana. Guerrero se ha hecho "el amo" una vez más.

Camino de casa, ya cerca de la medianoche, dos notas pintorescas, sobre el eterno tema del amor... Un mozo baja por la calle cantando. Al hombro lleva una larga escalera y una manta de batán. Va a hablar con la novia, que tiene la ventana en piso alto. La manta es para cubrir el idilio. Por contraste, tropezamos con un hombre que parece muerto. Pero el muerto es un vivo. Es otro enamorado, cuya novia no tiene ventana, y los amantes hablan por la gatera del portal.

Es nuevo día... Al lado de la laguna del Rey, el pequeño poblado de Ruidera. Lugar pintoresco y, sobre todo, distinto de toda la Mancha que conocemos. Arboledas, montes, quebradas, valles y agua, agua, agua...

Don Miguel, don Francisco, don Pedro, don Adelín y Dieguito se despliegan en "guerrillas de a uno" en busca de jamón y huevos para el desayuno. Pero en Ruidera deben alimentarse del aire o, según Zegrí, de gachas. Al fin, llegan nuestros amigos, jadeantes. Entre todos han logrado cazar cuatro o cinco huevos y un buen trozo de jamón. Don Miguel lo parte con una seguridad y un arte que a todos nos conmueven. Cuando saben nuestros amigos que don Miguel es el médico forense se lo explican todo.

A Guerrero se le ocurre de pronto, frente a los tres médicos:

—¿Qué va a ser hoy de los enfermos de La Solana?

—Quedan otros tres compañeros —respon-

do de don Pedro

—¡Seis médicos para un solo pueblo!

—Pues, ni así —comenta don Miguel, socarrón— podemos con el vecindario.

Y, filosóficamente, se pone a freír magras de jamón.

El desayuno, sólido y sabroso, es amenizado por la facundia pintoresca de la posadera. Por su casa desfilaron todos los cervantistas curiosos de ambos mundos que vinieron a ver, por fuera o por dentro, la célebre cueva de Montesinos, inmortalizada por Cervantes. Su marido fue el guía de Azorín cuando siguió, por estos andurriales, la ruta de Don Quijote. Y la verbosa posadera nos hace una acabadísima semblanza del pequeño filósofo.

Hila, después, con su lengua ocurrente, una graciosa sarta de chascarrillos, y, a la postre, no quiere fijar precio por su asistencia. Es su costumbre. Está por la primera vez que ella dijese: "Tanto es."

No hay que decir que nuestros amigos cumplen como buenos. La posadera de la casita limpia y blanqueada nos despide con vítores.

—Por aquí acortarán ustedes cerca de cien kilómetros.

Y nos lo dice un simpático "serreño", lleno de buena fe, señalando un monte de caza, por el que se interna un caminito recién hecho. Entran los automóviles, en el monte, también llenos de buena fe, como concienzudas máquinas.

A la media hora nos hemos perdido. El caminito nuevo se acabó en la quintería de El Allozo. En su lugar hay ásperas torrenteras llenas de guijos, matas de chaparro y ondulantes barbechos recién arados. Aquella travesía constituye una verdadera gymkhana. Nuestro coche piloto —con don Miguel, don Francisco, don Pedro, don Adelín y Dieguito— se pierde de vista entre

los encinares. Llegamos a los cuatro caminos, y la duda nos atenaza. Pero como hay una casita próxima, donde, si vienen mal dadas, pueden guisarnos una liebre con arroz, decidimos plantarnos. Al cabo de tres cuartos de hora divisamos el coche piloto, parado también. Como de costumbre, unos y otros estábamos perdidos, y un simple grito nos habría salvado.

Dos horas y media tardamos en atravesar el monte. pero habíamos acortado más de cien kilómetros. Eso sí.

¡Oh, con qué entusiasmo de fieras desentauladas resoplaban los motores, no por una pista asfaltada, ni siquiera por una carretera normal, sino por la vereda de pastores que corre por la margen izquierda del alto Guadiana hasta Argamasilla! Como centellas atravesamos la célebre villa, antaño conocida por el Lugar Nuevo, de cuyo nombre no quiso acordarse el Manco Inmortal. Y, entre nubes de polvo cegadoras, cruzamos los arrabales de Tomelloso —emporio del alcohol y pueblo dos veces más grande que la propia capital de la provincia—, enderezando por Pedro Muñoz hacia El Toboso, para aceptar la amable invitación de don Jaime M. Pantoja, el ya universalmente conocido alcalde, que viene a aumentar la pléyade de alcaldes españoles célebres.

La casona del alcalde Pantoja es la capilla mayor donde se rinde culto a Dulcinea.

Para don Jaime, no es Dulcinea una creación literaria, sino un personaje histórico. Con simpático entusiasmo consagra su vida a recoger documentos, tradiciones verbales, indicios y leyendas que demuestran, más o menos verazmente, la identificación de Dulcinea en la persona de doña Ana de Zarco, hermana del señor de Zarco, doctor por Bolonia. Y, enfrascado en sus investigaciones, se le pasan las noches de claro en claro y los días de turbio en turbio, hasta que un buen día, como hoy salen sus cartas para las cuatro partes del mundo, saldrá el propio don Jaime, caballero en el rocín de su ideal, enristrando la lanza de su convencimiento, fuerte como una pica de terciario flamenco, y embrazando la adarga irrompible de su tesón, a prueba de golpes, dudas, desaires, cuchufletas y negaciones.

No le oiréis decir a don Jaime que aquí o allá estuvo la casa solariega de los Zarco, una de cuyas insignes hijas se supone que inspiró a Cervantes la idea bienhadada de dotar al desventurado Caballero de la Triste Figura de una amada por quien riñese desiguales batallas, y a quien remitiera a los vencidos por su incansable brazo, sino que, con firmeza extraordinaria y corazón intrépido, desafiará a quien niegue o dude que aquella fue la mansión señorial de la mismísima Dulcinea del Toboso.

A don Jaime no le falta sino crecer un palmo, escurrir sus carnes con ayunos o

disciplinazos y empear sus tierras de sembradura por adquirir nuevas pruebas de que su verdad es la buena, para ser el auténtico Don Quijote del siglo actual. Su mente está alumbrada por un ideal generoso, como la del caballero sin igual: su gran amigo es el señor cura, y no lejos de sí ronda la efigie socarrona del barbero, presto a entrar a saco en la curiosa biblioteca cervantina que la paciencia franciscana de don Jaime va reuniendo poco a poco.

Otro rato de zambra manchega en el amplio corral de Pantoja. También aquí interviene el alguacil; pero no en la danza, sino cantando unas austeras “labradoras” clásicas, mientras andando a paso lento, finge arrear una yunta castaña, clavando la aguda reja en el terruño y moviendo a ritmo la vara de gavilanes.

Unos momentos después, nuestro automóvil enfila hacia Quintanar, mientras desde el suyo, don Miguel, don Francisco, don Pedro, don Adelín y Dieguito, camino de su pueblo de La Solana, nos dicen “Adiós”. Y nosotros, encantados de su ejemplar cortesía, de su hidalga obsequiosidad y de su buen humor, inagotable, pensamos: “Hasta pronto.”

FEDERICO ROMERO

GUILLERMO FERNÁNDEZ-SHAW

EL VIAJE TRANSATLANTICO DE GUERRERO

Un banquete y un ensayo general en el Retiro

Sus colaboradores literarios obsequiaron el domingo último con un banquete a Jacinto Guerrero, el cual, como todo el mundo, en Europa y América, sabe a estas alturas, partirá a principios de junio con rumbo a la Argentina, donde estará cuatro meses, al frente de dos compañías líricas y abrumado con la preciosa caja de todas las obras que ha estrenado en España en el curso de los últimos años.

Ángel Díaz Enrich, Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández; Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw, Enrique Paradas y Joaquín Jiménez, Alfonso Hernández Catá, Antonio Paso (hijo) y Enrique Paso; Francisco Lozano y Enrique Arroyo; Francisco Loygorri, Antonio Estremera, Juan Ignacio Luca de Tena, José Juan cadenas, Manuel Fernández de la Puente, Francisco Torres, José y Antonio Ramos Martín, colaboradores todos de Jacinto Guerrero, se sentaron con él y con los maestros del joven compositor Conrado del Campo y Benito La Parra. Por ausencia o enfermedad se excusaron Tomás Borrás, Serrano Anguita, Arniches, Antonio Paso (padre), Eduardo Marquina, Reoyo, Pagés y Fernández del Villar.

Comida de hombres de teatro, en homenaje a un músico teatral, el ingenio y el buen humor sazonaron y salpicaron todos los manjares. Habló para ofrecer el banquete Federico Romero, con palabras precisas y gra-

ves, entonadas en el ceremonioso encargo que los colaboradores de Guerrero dejaron en sus manos, a saber: que el éxito artístico coronara los esfuerzos de todos; que todos, y con ellos el arte lírico español, alentaban esperanzas risueñas en el viaje a la Argentina del joven maestro; que el joven maestro volvería a España cubierto de gloria y de fortuna; que... En fin: todas esas cosas agradables que se dicen al buen amigo y al colaborador admirado.

El maestro Conrado del Campo habló luego, sencillamente, de los primeros años de Guerrero, cuando llegó a su clase de Composición del Conservatorio, en la misma actitud modesta que ha conservado luego, al triunfar y conseguir la fama. El maestro Conrado del Campo advirtió en seguida que el "violín" de Apolo tenía una tendencia muy acentuada hacia lo popular. "Yo —dijo— nunca quise arrancar esa propensión de su

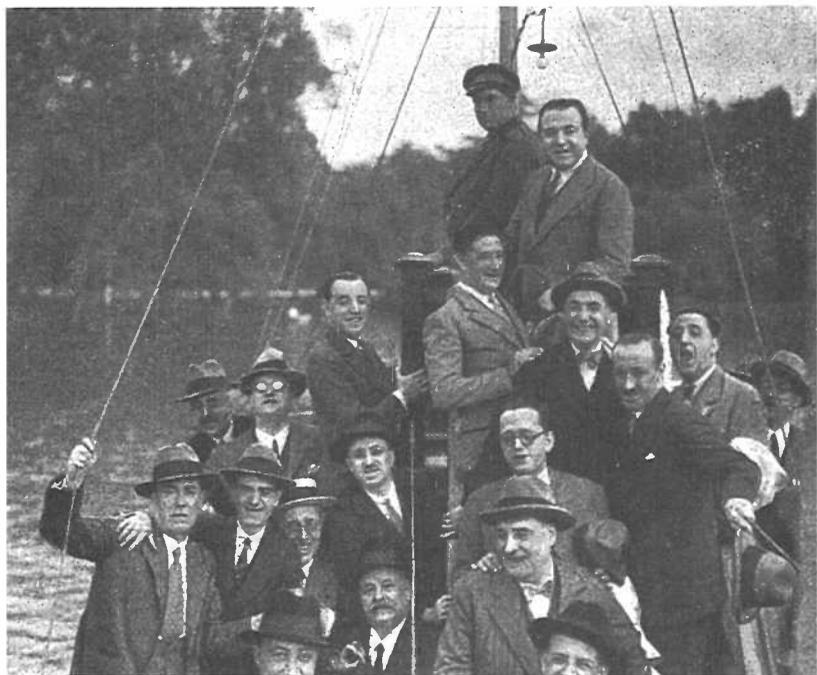
temperamento de músico, y he visto con alegría que, gracias a ella, Jacinto Guerrero conquistaba gloria y fortuna."

Los comensales requirieron entonces al joven compositor para que hablara; pero Guerrero, que es un orador fácil y elocuente, se resistía, con el pretexto de que no se hallaba en situación. La elocuencia de Guerrero necesita una preparación de aplausos, al final de los actos, y un auditorio muy numeroso. Uno de los ingenios presentes, recordando la facilidad con que la oratoria del maestro Guerrero improvisa, en noche de estreno por las capitales de España, los elogios a los diferentes públicos y ciudades, exclamó:

—Que diga que ha nacido en Molinero.

Y la frase, unánimemente celebrada, dio, en efecto, inspiración verbal al festejado, quien lamentó que no hubiera allí una batería y una or-





questa obediente para que alumbraran y entonarían sus palabras. Agradeció a sus colaboradores literarios la benevolencia con que habían aguardado su marcha a la Argentina para estrenar allí sus obras, y dijo que iba a continuar la labor empezada por el insigne maestro Vives.

Desde el restaurante, Guerrero y sus anfitriones se marcharon al parque del Retiro, con objeto de hacer un ensayo general de despedida en alta mar. El compositor se subió a un gigantesco paquebote y probó sus condiciones de tripulante y de náutico, con un salvavidas —que no era

un empresario— sobre los hombros, presa de una emoción irreprimible, que compartieron sus amigos y un numerosísimo público que, en lanchas expresamente flotadas o desde el muelle fronterizo al monumento a Alfonso XII, lanzaba sus adioses conmovidos. Fue un espectáculo realista. La ficción superaba a la propia realidad y acreditaba los talentos dramáticos de aquellos autores avezados al triunfo teatral. El público entró fácilmente en situación, izando sus pañuelos, como si realmente estuviera en el puerto santanderino. Llovía y todo, como en las grandes solemnidades marítimas.

Luego, al dispersarse la muchedumbre de colaboradores, amigos y admiradores de Guerrero, éste —ya en plena realidad— reparó en la lluvia y comentó: “Puesto que hoy, domingo y con agua, es un gran día para los teatros, despilfaremos algunos duros en los toros.” La realidad, siempre amarga, le demostró luego que la multitud dominguera llenaba el campo de fútbol y el circo taurino, dejando exhaustos los templos de la anciana Talía.

Entrevistas de RITMO

El maestro Guerrero, concejal por y para la Música. La Banda Municipal, el Teatro Español y la Música en las Escuelas Municipales

Por FERNANDO RODRÍGUEZ DEL RÍO

Nos sorprendió la noticia. La leímos en los diarios madrileños. Por primera vez en la vida política municipal un músico era nombrado concejal. ¿Por qué? ¿Para qué? Es indudable que para actuar y asesorar en los problemas relacionados con la cultura musical de nuestro Ayuntamiento.

El que la Música cuente con un concejal defensor de sus intereses, es un hecho de gran trascendencia, y *Ritmo* ha percibido esta trascendencia. ¿Sensibilidad artística? Indudablemente. Esta sensibilidad tiene que poseerla una revista cual *Ritmo*, que sabe bien la labor que un concejal músico puede realizar dentro del Concejo Municipal.

Jacinto Guerrero ha viajado, ha tenido contacto con las más ilustres personalidades artísticas universales. No ha sentido nunca ambiciones de superioridad artística. Del atril de una modesta orquesta saltó al sitio de la popularidad, que le dio nombre y dinero. Ahora es el músico que asiste a todos los conciertos y a quien preocupan nuestra música y nuestros músicos. ¿Cómo estará preparado para asesorar al Concejo Municipal en el aspecto musical? Hemos querido saberlo, y nada más fácil que visitar a Jacinto Guerrero y ahondar en su inteligencia y actitudes, ensartando unas preguntas sobre los temas: Banda Municipal, Teatro Español y la Música en las Escuelas Municipales.

— Maestro, nos sorprendió la noticia, por ser usted el primer concejal músico que ha tenido el Ayuntamiento de Madrid.

— Efectivamente, así es, y créame que yo fui el más sorprendido, ya que carezco de aptitudes para el desempeño del cargo; pero es hora de obediencia, y, por sacrificios que imponga la obediencia, hay que obedecer, y al Concejo he ido con los más sinceros propósitos de hacer por la música y por los músicos cuanto yo pueda con el mayor entusiasmo y la mayor voluntad.

— ¿Puedo revelar los propósitos que le acuciarán en su labor municipal?

— Tres principales: el primero, que la Banda Municipal, dirigida hoy por el gran director maestro López Varela, aumente su labor cultural actuando en la temporada de invierno.

— ¿Los domingos también?

— Los domingos o en cualquier otro día, pero, desde luego, sin perjudicar lo más mínimo los intereses artístico-económicos de las orquestas a las que tanto debemos profesionales y aficionados. La Banda ha de actuar en distintos locales y en todos los distritos a precios auténticamente populares, y dejando a López Varela la programación de las actuaciones, ya que este maestro tiene el sentido del tacto estético.

— ¿Cuál es otro propósito?

— El de ampliar la faceta artística del Español. Es mi deseo proponer que en el Teatro Español se hagan temporadas del arte lírico con compañías formadas con ilustres cantantes y con repertorio ecléctico, y en cuyas temporadas nuestros compositores jóvenes puedan estrenar sus obras. Estas compañías, al amparo de esta propaganda, representada por su actuación en el Español, tendrían grandes posibilidades para efectuar amplias giras por España y quizá por el extranjero.

— Generoso propósito, maestro, que no dudo que el Ayuntamiento lo avalará y lo hará suyo. ¿Cuál es el último propósito?

— La educación musical en las Escuelas Municipales. Ignoro en qué situación está hoy este problema; pero tan pronto me imponga de él, pienso acometerle con decisión.

— Pues yo podría decirle que, en general, en nuestras escuelas se grita, no se canta; no ha entrado por sus ventanas el sol musical. En contados grupos escolares se viene realizando la pedagogía musical, y no sé si, en verdad, con fruto artístico.

— Mi labor en este sentido cultural ha de ser intensa. Me acucia a ello el recuerdo de una actuación coral que en Estocolmo organizaron las autoridades en honor de los compositores de todo el mundo que acudimos a una reunión internacional. En el parque más bello de la capital de Suecia, más de sesenta mil voces interpretaron canciones nacionales a dos, tres y cuatro voces con tal dicción emotiva, que a mí me emocionó profundamente. Hay que lograr que el pueblo cante, y el pueblo, cultural y artísticamente, nace en las escuelas.

— ¿No facilitarías esa labor cultural el encargar a los más capacitados profesores de la Banda Municipal esa función artística?

— Magnífica idea, que desde ahora hago mía. Esta labor pedagógica de los profesores de la Banda podría ser compensada con gratificaciones.

— Muy capacitado, querido maestro, y le auguro el más franco éxito.

— Dios le oiga, y la música española se beneficie.

Y antes de despedirme, el maestro me muestra obras pictóricas del más elevado valor, porcelanas, joyas artísticas, reveladoras de que Jacinto Guerrero siente el arte en sus más amplios horizontes.

Jacinto Guerrero es el compositor popular que, por serlo, es concejal del pueblo en el Ayuntamiento de la capital.

Entrevistas de RITMO

Lo que nos DICEN...

el maestro

GUERRERO

Nada más posesionarse de su cargo actual de presidente de la Sociedad General de Autores de España, le hemos preguntado al maestro don Jacinto Guerrero:

— ¿...?

— Los problemas relacionados con la vida teatral y musical de España exigen urgente resolución. Nuestra Sociedad de Autores es una entidad administrativa, y hasta tanto sea aprobado el nuevo Estatuto que la rija, podría evitar —si recogiera otras ambiciones o derechos— la invasión de artistas y orquestinas extranjeras, que, *sin intercambio*, abusan de nuestra cordialidad y ocupan con sus melodías el sitio que los autores españoles les dejan tan ingenua como graciosamente.

— ¿...?

— Dentro del Sindicato del Espectáculo podría crearse el organismo competente que dirigiese, interior y exteriormente, la vida teatral y musical.

— ¿...?

— Mis ambiciones en el actual cargo de presidente de la Sociedad de Autores son nulas en cuanto a mí atañen, y numerosas si se refieren a los demás compañeros que han depositado en mí su confianza. Ambiciono para la Sociedad la unión total de los autores y de la *gente de letras* en un proyecto que prepararé en colaboración con el Consejo. Ambiciono que los programas de pequeño derecho sean *fiel reflejo de la verdad intepretada*. Confío en poder rebajar el descuento de administración cuanto me sea posible. Sin olvidar en mis ambiciones que los empleados de nuestra Sociedad tengan unas oficinas confortables. Y como soy muy ambicioso, espero —con la colaboración del director de Teatro y Cinematografía y la del jefe del Sindicato Nacional del Espectáculo, que son buenos amigos míos y a quienes les preocupa cuanto redunde en beneficio del espectáculo—, espero, repito, poder entrar y salir, pedir y rogar ayuda a todos, tanto para defender el teatro como nuestra querida música española.

Todo ello confío hacerlo si mi cabeza se va cubriendo de hilos de plata en mi actual puesto.

UNAS INTERESANTES DECLARACIONES DEL

LA ZARZUELA
RESUCITA:

• Maestro GUERRERO,
• el esforzado del género lírico español.

“Me superaré en el cumplimiento de mis obligaciones”, dice. “Además de los dos estrenos y los dos homenajes preceptivos, de propina daré a conocer una obra del maestro Moreno Torroba”

Hablar con el maestro Guerrero es ya algo que linda en lo imposible. Son tantas las obligaciones, que a pesar de su bien acreditada inquietud y su no menos famoso dinamismo, no le queda tiempo para nada; es decir, para nada que no sea cubrir los diarios menesteres de empresario y presidente de la Sociedad de Autores Españoles.

En concepto de tal acudió ayer a mediodía a la conducción del cadáver del compositor mexicano Gustavo Moreno, desde el Hospital General a la sacramental de San Justo.

Al final de esta triste ceremonia pudimos, al fin, charlar con el popular músico español, que como ustedes saben, acaba de serle concedida la subvención que la Dirección General de Cinematografía y Teatro dedica anualmente al género lírico.

— ¿Contento, maestro?

— Preocupado, que no es lo mismo — responde sin vacilar a nuestra primera pregunta sobre la referida cuestión.

— ¿Por qué?

— Porque la responsabilidad, mi querido amigo, es mucha, ¡muchísima!

— Le comprendo. Sólo una persona de su bien probada pasión por el género es capaz de superar, como usted lo ha hecho, los preceptos fijados en las bases del concurso.

— Me he comprometido a ello, y tenga usted la absoluta seguridad de que sabré cumplir con creces el honor de haber sido distinguido por el Consejo Na-



cional del Teatro y por el señor ministro de Educación, principalmente con la confianza que se me hecho objeto. Pero...

— Pero, ¿qué, maestro?

— Pero tengo preparado un millonaje más, por si acaso.

— ¿Para qué y por qué?

— Porque estimo que la subvención de 700.000 pesetas es insuficiente para las exigencias del pliego y, sobre todo, para llevar a buen puerto, como yo quiero llevarla, la temporada lírica oficial.

— ¿Setecientos mil pesetas son muchas pesetas, maestro!

— Un dinero que sólo

cubre el montaje de los dos estrenos y los de las obras de Chapí y Bretón. Después cuente usted la nómina, los gastos del teatro y la orquesta, y verá, verá. Ya le digo: un millonaje más tengo preparado.

— ¿Programa, maestro?

— La *Lola se va a los puertos*, libro de los Machado con música del maestro Barrios. Después, las dos obras que en honor a Chapí y Bretón habrán de presentarse con todo esmero. A continuación, el otro estreno preceptivo.

— ¿Cuál?

— *El canastillo de fresas*, de Guillermo y Rafael Fernández-Shaw con partitura mía.

— Y ahí terminan sus obligaciones, ¿no es eso?

— Eso es, sí, pero yo las llevo más lejos. De propina daré otro estreno.

— ¿Otro?

— Otro, sí: el del maestro Moreno Torroba. ¿Qué le parece?

— Un gesto digno de usted.

— Un día a la semana, y con sólo exhibir el carnet sindical, habrá una rebaja del 50 por 100 en el precio de las localidades para todos los productores.

— ¿Bonita idea?

— Es preciso reavivar en el alma del pueblo la vieja afición por un género tan nuestro como el de la zarzuela.

— ¿Cuándo se iniciará la temporada?

— En la segunda quincena de septiembre, en el teatro Albéniz.

— ¿Nada más, maestro?

— Sí, un favor: es preciso que todos cuantos viven del género lírico se dispongan a colaborar de la mejor buena fe conmigo. Es preciso sacrificarse y ceder en esas injustificadas exigencias que tanto daño han inferido a la zarzuela española hasta hoy. Es necesario una colaboración estrecha y entusiasta. De otro modo se perdería esta gran oportunidad que nos depara el Estado, y que puede ser, en cambio, el comienzo de una etapa de resurgimiento de un género hoy en franca decadencia.

— De elementos, ¿qué?

— Por ahora, nada de eso. Es prematuro. Dar nombres es aventurado y peligroso. Confiérmese en saber que todas las grandes figuras y los actuales valores intervendrán en este ciclo para el que tengo que arriesgar diariamente, aparte de la subvención, 15.000 pesetas.

— Pero después de todo está usted contento, ¿es o no así?

— Naturalmente que lo estoy. De no ser así, no hubiese ido al concurso. ¿Qué otra cosa puedo hacer sino estar contento, aunque tenga que trabajar? ¿Acaso no he trabajado nunca? Eso y nada más que eso he hecho en toda mi vida. Y ahora, que he sido el primero a quien oficialmente se concede esta nueva ayuda anual, lo haré con mayor entusiasmo, si cabe, que nunca.

Pues mucha suerte, maestro, y enhorabuena.

HOY, MADRID, SANATORIO RUBER, 5 Y 30 DE LA MAÑANA

MURIÓ JACINTO GUERRERO

Una enfermedad rápida y una agonía heroica en la que luchó contra la muerte hasta el último segundo la enorme vitalidad del gran compositor

**DUELO NACIONAL
DE LA ESCENA**

El maestro trabajó sin descanso hasta el último momento, y su única preocupación era la nueva campaña lírica que él iba a realizar y cuanto se refería a la Sociedad de Autores

Enorme impresión y sentimiento en toda España

Enfermedad y muerte

El domingo pasado se tributó al malogrado maestro Guerrero un homenaje en Toledo.

Después del homenaje, el inspirado compositor se sintió ligeramente indispuerto, pero el lunes se agravó, haciendo precisa la asistencia facultativa. Posteriormente volvió a mejorar, y ayer su salud empezó a inspirar muy serios cuidados, haciéndosele una transfusión de sangre. A última hora de la tarde se celebró una consulta de médicos, en la que intervinieron los de cabecera señores Lucea y Serrano, así como los señores Cardenal, Roda, Vara Sala, Reik, Hidalgo y Rivera. Dictaminaron que el enfermo padecía un ilio paralítico, secundario a una obstrucción intestinal, con cuadro de colapso irreversible, por lo cual se decidió el traslado al sanatorio Ruber. En efecto, a las nueve de la noche se le llevó, con los debidos cuidados, en una

ambulancia. Horas antes le habían sido administrados los Santos Sacramentos en su domicilio, según dijimos en nuestro número de anoche.

Como persistiera la gravedad, los hermanos del paciente solicitaron nueva consulta de médicos, y celebrada ésta en el sanatorio, convinieron los facultativos en que si se producían colapsos aumentaría el peligro.

Avanzada la noche, sobrevino el primero, pero el enfermo reaccionó. Otros colapsos sucesivos indujeron a los hermanos del enfermo a solicitar que un sacerdote le administrase la Extremaunción, y así se hizo a las dos de la madrugada.

A las tres aproximadamente, el maestro Guerrero, que había sufrido un nuevo colapso, reaccionó de nuevo, y los médicos decidieron inyectarle adrenalina, y transcurridos unos minutos, no ocultaban cierto optimismo ante los efectos que la medicación parecía efectuar en el paciente. Sin embargo, esos efectos desa-

parecieron pronto, y a las cuatro de la madrugada el enfermo entró en período agónico.

En los últimos momentos de delirio, habló de sus planes, de sus proyectos, de sus obras, de sus compañías, haciendo a veces como si se dirigiese a un público imaginario.

— Dense prisa —dijo en uno de los momentos a los médicos—, pues mañana he de levantarme pronto, porque pasado estreno...

Los últimos auxilios espirituales fueron prestados al enfermo por el padre Anta, superior de los Oblatos, que tiene su residencia muy cerca del sanatorio.

El cadáver del maestro Guerrero fue trasladado inmediatamente después de la muerte a su domicilio de la avenida de José Antonio, en el edificio del cine Coliseum, donde durante casi toda la noche estuvieron congregados numerosísimos artistas y amigos del maestro, como todos le llamaban.

Sus hermanos don Inocencio, doña Consuelo y doña Francisca acompañaron en todo instante al enfermo hasta que éste expiró, cuando eran exactamente las cinco y media de la madrugada.

El desfile de amigos fue inacabable, comenzando apenas salió INFORMACIONES anoche a la calle con la noticia de la extrema gravedad del maestro. Sin embargo, en la casa no era posible recibir a tantos como allí acudían. Por eso, allí primero y luego en el sanatorio Ruber, sólo quedaron contados íntimos, entre ellos nuestro director, don Francisco Lucientes, Fernández Ardaín, Muñoz Lorente, Gutiérrez de Miguel, Muñoz Román, Torres del Álamo y algunos más, y de madrugada, cuando don Inocencio Guerrero veía ya llegar la muerte de su hermano, y en su

drugada de hoy.

A las nueve y media de la noche de ayer, traslado del enfermo al sanatorio Ruber. A las cinco y media de la madrugada, el fallecimiento.

El traslado del cadáver a la casa mortuoria se efectuó a las seis y media de la mañana.

LA CAPILLA ARDIENTE

La capilla ardiente en la casa del maestro Guerrero se instaló por la mañana en el pequeño cuarto de estudio donde el ilustre músico componía sus obras.

Un gran crucifijo se alzaba en la cabecera del féretro, que estaba rodeado de seis blandones. No hay ningún adorno. En las paredes se ven algunos retratos familiares, entre los que figura el de la

LOS HERMANOS NO QUIEREN QUE EL CADÁVER SALGA DE LA CASA

Esta mañana la Junta directiva de la Sociedad de Autores gestionó el traslado del cadáver de su presidente al domicilio de la Sociedad. A pesar de sus repetidas peticiones, los hermanos del maestro Guerrero se opusieron a que los restos de su llorado hermano saliesen de su casa antes de la hora de su entierro. Poco después de las once se permitió al público que orase en la capilla.

EXPRESIONES DE PÉSAME

Desde las primeras horas de la mañana, la familia del maestro Guerrero recibió numerosas manifestaciones de pésame. El ministro del Aire, general González

LA MUERTE DE JACINTO GUERRERO produjo ENORME PESAR EN TODA ESPAÑA

dolor no tuvo valor ni para despedirse de él, fue Perico Chicote quien no se apartó un momento de la cabecera del enfermo.

Faltaban sólo minutos para que el gran músico expirara y Chicote le dijo:

— ¡Qué, Jacintillo! ¿Me conoces, verdad?

A lo que el moribundo contestó, ya con medias palabras, pero sin querer perder su característica jovialidad:

— Sí; que nos conviden...

E insistió en que tenía que madrugar para preparar el próximo estreno.

En el orden puramente necrológico registraremos estos datos:

Once de la mañana de ayer, primera transfusión de sangre.

Y la última, a las dos y media de la ma-

dre del finado.

Por la tarde, a los dos, se trasladó la capilla ardiente al segundo "hall" del teatro Coliseum.

EL CADÁVER, AMORTAJADO CON HÁBITO DE CARMELITA

El cadáver de Jacinto Guerrero está amortajado con el hábito de Carmelita. Lleva esta mortaja porque Jacinto fue monaguillo de los Carmelitas de Toledo.

En las manos cruzadas se enrosca un antiguo rosario de nácar, el mismo que llevó su madre el día de su boda.

A las doce sacó una mascarilla del rostro del cadáver el escultor Adolfo Aznar.

Gallarza, expresó personalmente su pésame a don Inocencio Guerrero, así como el presidente de la Diputación Provincial, marqués de la Valdavia.

El ministro de Educación Nacional, señor Ruiz Jiménez, envió también su pésame a los hermanos Guerrero, así como el director general de Política Interior, don Blas Tello, y otras autoridades, todos los autores, actores y actrices, compositores, escritores, periodistas e infinidad de personalidades y representaciones populares. También llegaron numerosas manifestaciones de dolor producido por el fallecimiento del maestro Guerrero en la provincia de Toledo. Entre los pésames recibidos figuran los del gobernador

civil interino, don Domingo Martín Peña-
to; del presidente de la Diputación, don
Tomás Rodríguez Bolonio; del alcalde de
Toledo, don Andrés Marín; del pueblo de
Ajofrín, y de toledanos de todas partes.

En el vestíbulo del cine Coliseum se co-
locaron masas, donde el público firmó du-
rante todo el día en los pliegos expuestos.

MAÑANA SE VERIFICARÁ EL ENTIE- RRO.- ITINERARIO QUE SEGUIRÁ LA COMITIVA FÚNEBRE

El entierro del que fue ilustre músico
partirá a las once de la mañana, maña-

na domingo, desde el teatro Coliseum,
presidido por el duelo familiar y el ofi-
cial hasta el límite de la parroquia, en la
plaza del Callao, y desde aquí por la
avenida de José Antonio, red de San
Luis y calle de Hortaleza para entrar en
la de Fernando VI y detenerse ante la
sede de la Sociedad de Autores, conti-
nuando luego por las calles de Barqui-
llo, Alcalá, Marqués de Cubas y la de los
Madrazo hasta la de Jovellanos, donde
frente al teatro de la Zarzuela la Banda
Municipal de Madrid interpretará músi-
ca fúnebre y composiciones del que fue
tan popular compositor.

DE UNA GLORIA A OTRA

De la terrena gloria que con tanta emoción
enalteció Toledo su limpia ejecutoria,
pasó, cristianamente, a la divina gloria,
como hacía sus cosas: casi sin transición.
Abiertos para todos manos y corazón,
la calle fue tejiendo su popular historia,
y en la calle ha dejado sembrada la memoria
de su personalísima y fresca inspiración.
Tanto y tanto abarcaba, tanto a un tiempo atendía,
que a todos imposible su labor parecía.
Y se ha muerto por eso, porque no pudo más.
Cuando a resolver iba el lírico problema,
el señor le ha llamado a la Cita Suprema,
y Jacinto fue un hombre que no faltó jamás.

Francisco RAMOS DE CASTRO

Desde el teatro la comitiva marchará
hasta la plaza de Neptuno para continuar
ya hasta el cementerio de Nuestra Señora
de la Almudena.

DUELO MUNICIPAL

El Ayuntamiento de Madrid —del que
fue concejal el maestro Guerrero—, en
señal de duelo por el fallecimiento del
insigne compositor, ha suspendido el
concierto que debía ejecutar mañana la
Banda Municipal en el Retiro.

LA MEDALLA PROVINCIAL DE MA- DRID, AL MAESTRO GUERRERO

La Diputación Provincial de Madrid, en
su sesión de esta mañana, a propuesta
del presidente de la Comisión de Cultura,
don Francisco Casares, concedió al maes-
tro Guerrero la medalla de plata provin-
cial de Madrid. Será impuesta al cadáver
del ilustre músico antes del sepelio.

EL MAESTRO GUERRERO, INSOBORNABLE HOMBRE del PUEBLO
A los 6 años ganaba una peseta tocando el bombo en la banda de Ajofrín

GALERIA de GENTE FAMOSA

SU PRIMERA COMPOSICION fué el PASODOBLE DE DOMINGUIN
Un reportaje por JOSEFINA CARABIAS

A mí me gustaba mucho hablar con el maestro Guerrero porque era, como yo, un ser que amaba con delirio a su patria chica dentro de su patria grande, y, digámoslo con toda ternura, un paleta inso-bornable. La conquista plena de Madrid no había alterado su acento natal ni la costumbre de hablar de su pueblo como si hubiera salido de él la víspera a hacer el servicio militar. Recuerdo que una vez me lo encontré en París, en medio de los Campos Elíseos, y nos pasamos la tarde hablando de su pueblo y el mío, que celebraban aquel día las fiestas de sus respectivas patronas. Claro que nosotros no decíamos "las fiestas", sino "la función", que es lo que decimos los paletos. Tanto nos sugestionamos, que llegó a parecer-nos que de la plaza de la Concordia a la de la Estrella no había más que desani-mación y aburrimiento si se comparaba con cómo estarían a aquella hora las plazas de Ajofrín y de Arenas de San Pedro, dispuestas con tablados de madera para celebrar sus grandes "corridas de novillos-toros".

- En la función de mi pueblo -me dijo el maestro- estrené yo la primera música escrita por mí.

- Pero... ¿no fue en Apolo?

- Eso cree la gente. Pero lo primero que yo compuse fue el pasodoble de Dominguin. Lo tocó la banda municipal.

...

En esa misma banda municipal del pueblo fue donde Jacinto Guerrero co-

*A mi queridísima madre y hermanos
 Recuerdo de mi recuerdo a Madrid
 el 12 de Septiembre de 1914
 Jacinto Guerrero*

menzó a trabajar.

- Tendría yo unos seis años, y mi padre, que era el director de la banda música, me llevaba con él para que to-cara el bombo. Por cada actuación me daban una peseta.

El niño Jacinto fue luego monaguillo, y por su buena voz y mejor oído ascendió a "seise" de la catedral de Toledo. Más tarde continuó tocando en la banda del pueblo, hasta que le llegó la hora de venir a Madrid.

- Lo primero que hice en cuanto me "afiné un poquito" -me decía Guerrero hace tiempo- fue lo que hacemos todos los paletos: retratarme y mandar la foto a mi familia. Aquí la tiene usted, con la consabida dedicatoria. Mi madre, la pobre, guardaba esta foto como oro en paño.

Una de las épocas más felices de la vida del maestro Guerrero fue aquella en que tocaba el violín en el teatro de Apolo.

- Ganaba cuatro pesetas diarias, pero vivía como un rey. Paraba en una casa de huéspedes donde por diez reales me daban habitación, desayuno, dos comidas

de tres platos cada una, con pan, vino y postre. Tenía derecho también a utilizar el piano de la sala para ensayar las cosillas que yo iba escribiendo, y además me dejaban salir los domingos con la donce-lla. Íbamos al cine y a la verbena.

...

Un día fui a preguntar a Guerrero que cuánto dinero había ganado con la músi-ca.

- No tengo ni idea -me respondió-, porque nunca se me ha ocurrido poner-me a echar cuentas. Éste lo sabrá -me dijo señalando a Torres del Álamo, que estaba presente-, que conoce bien las li-liquidaciones de la Sociedad de Autores.

- ¡Quince millones de pesetas! -res-pendió Torres del Álamo.

Y Guerrero, con una carcajada, exclamó:

- ¡Pareces un niño del colegio de San Ildefonso voceando "el gordo"! Mire usted por dónde resulta que he ganado el "gordo" de Navidad sin haberme dado cuenta.

Luego nos explicó el maestro que esos quince millones se los había gastado ín-tegros.

– Pero tiene usted una casa en el mejor sitio de Madrid que vale mucho más.

– Ése ha sido mi único negocio bueno. Levanté el Coliseum sin tener dinero para semejante empresa. Muchos creyeron que aquello sería mi ruina. Invertí en ella seis millones, y ahora resulta que vale muchísimo más de lo que he ganado después. Corolario: que a lo que debí dedicarme siempre fue a maestro de obras. Poner ladrillos es lo que más me ha producido. Pero no me dedico a ello porque yo no puedo dedicarme a una cosa que no me divierte.

– Total, que después de haber gastado tanto ahora se encuentra usted con que tiene treinta y cinco millones, que es lo que vale la casa...

– ¡Yo qué voy a tener! Los tendría si pudiera venderla. Pero no puedo porque mi hermano no me deja. ¡Es una lástima!

Su hermano no le dejaba vender la casa y hacía bien, porque el maestro, entre sus innumerables cualidades simpáticas, tenía la de la esplendidez.

– Yo tengo un agujero en cada mano –decía–. ¡Soy una calamidad!

Otra vez, hablando de sus gastos, me hizo estas graciosas cuentas:

– Todos dicen que gasto mucho, pero no se hacen cargo de que uno tiene la mar de compromisos. Fíjese, yo soy un hombre lleno de amigos. ¡Dios me los conserve...! Pero lo malo es que a veces no me los conserva, y hay semanas en que se mueren tres. ¡Ya tiene usted ahí tres coronas! Luego está el capítulo de bodas. En primavera y otoño se me juntan ocho o diez bodas todos los meses. ¡Ocho o diez regalos! No hablemos de los amigos viajeros que llegan a Madrid. A éstos hay que llevarles de excursión a Toledo, convidarles a perdices... Por último, está mi capítulo principal de gastos: los puros.

– ¿Cuánto le cuestan los puros?

– Pues entre los que doy y los que fumo, calcule usted una docena diaria. A 25 pesetas cada uno... Ya sé que habrá a quien esto le parecerá una inmoralidad, pero... ¡algún vicio tiene uno que tener! Además, la industria del tabaco da de comer a muchas familias y supone una fuente de ingresos para el Estado... Así tranquilizo yo mi conciencia de fumador.

•••

En otra ocasión hice a Guerrero una pregunta sumamente indiscreta:

– ¿Por qué no se ha casado usted?

– Pues, en primer lugar, porque no he tenido tiempo. ¿Usted sabe la vida que yo llevo? Sospecho también que no hubiera encontrado con quién, porque reconozco que como hombre de hogar yo hubiera resultado de lo peorcito... Por último, he vivido tan feliz siempre con mi madre, mi hermana y mi sobrino, que... me daba miedo querer aumentar esa felicidad.

Vi por última vez a Guerrero antes del verano. Me llamó a gritos, como hacía siempre.

– Tengo que darle una noticia. Me voy a hacer un hombre elegante. Mi amigo el alcalde de Sabadell, que es fabricante, me ha mandado dos cortes de traje de lo mejor que se “encorambra”. Se lo digo a usted para que rectifique, porque usted dijo una vez en el periódico que yo me cuido poco de la indumentaria y que la gente ya está cansada de verme siempre con el traje a rayas. Conque ya lo sabe; en lo sucesivo pienso hacerle la competencia a Leandro Navarro, que es el autor mejor vestido que tenemos.

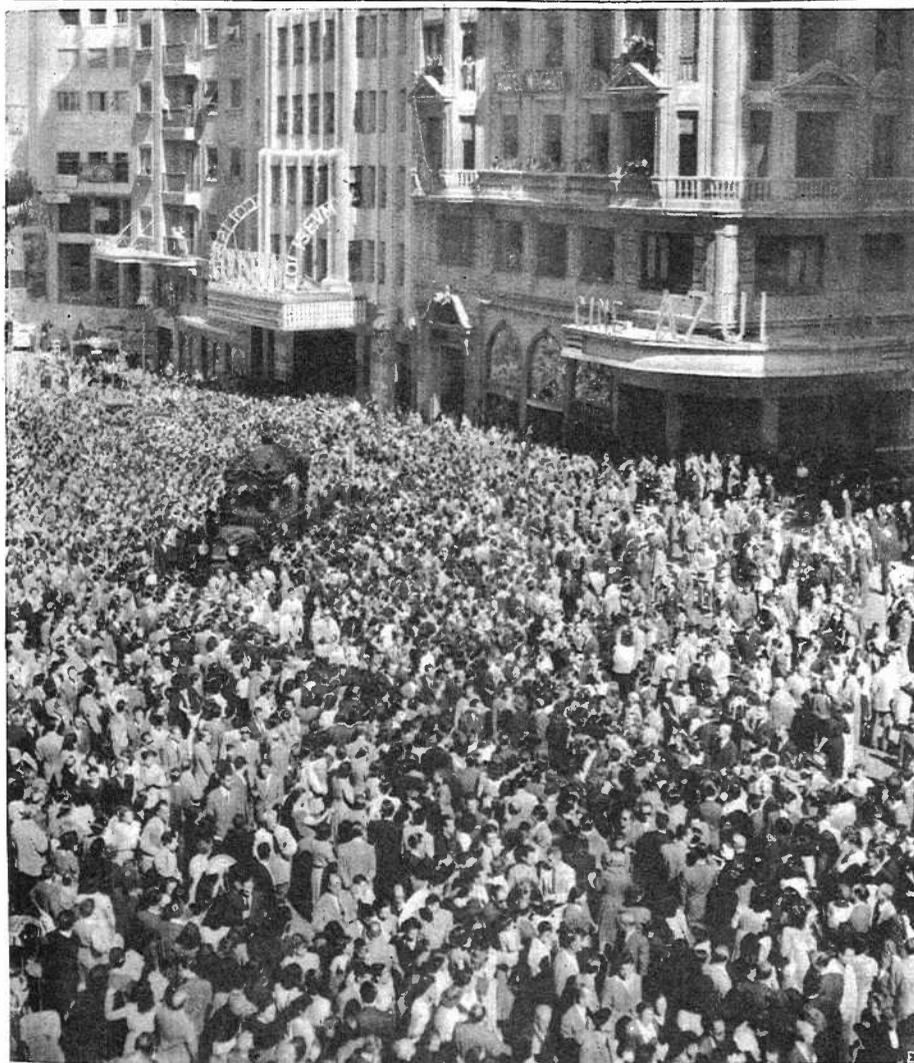
Y se perdió por la Gran Vía repartiendo abrazos a diestro y siniestro.

MADRID, DIA 18 DE
SEPTBRE. DE 1951.
NUMERO SUELTO
70 CENTS. 

ABC

DIARIO ILLU.
TRADO DE IN.
FORMACION
GENERAL 

FUNDADO EN 1905 POR D. TORCUATO LUCA DE TENA



MADRID RINDIO SU ULTIMO HOMENAJE AL MAESTRO GUERRERO

El pueblo madrileño ha acompañado el cadáver del ilustre maestro Jacinto Guerrero desde el teatro Coliseum, donde se organizó el cortejo fúnebre, hasta el cementerio de Nuestra Señora de la Almudena, en el que recibió sepultura. En todo el trayecto y principalmente ante el edificio de la Sociedad de Autores y en el teatro de la Zarzuela una enorme muchedumbre presenció el paso de la comitiva, rindiendo un emocionado y silencioso homenaje al popularísimo compositor desaparecido. (Foto V. Muro.)

MADRID SE ECHÓ AYER A LA CALLE

ENTIERRO - del maestro - GUERRERO

DUELO NACIONAL DE LA ESCENA

Una inmensa muchedumbre asistió a la conducción del cadáver del ilustre compositor. En el cementerio de la Almudena recibió sepultura el popular músico toledano

Más de 700.000 madrileños desfilaron ayer por la capilla ardiente, rindiendo este tributo de admiración y de cariño al popularísimo maestro Guerrero. En la madrugada del domingo, cuando aún se agolpaba una gran muchedumbre a las puertas del Coliseum con la intención de orar ante el cadáver, hubo necesidad de cortar el desfile para organizar las exequias.

A las ocho de la mañana dijo la primera misa de "corpore insepulto" el parroco de Ajofrín, pueblo natal del maestro Guerrero. A continuación se dijeron tres misas más, a las que asistieron los familiares del maestro, un grupo de amigos íntimos y la Junta directiva de la Sociedad de Autores.

A las nueve y media de la mañana le fue impuesta al cadáver por el presidente de la Diputación, marqués de la Valdavia, la Medalla de Plata de la Diputación, concedida al maestro Guerrero en virtud de reciente acuerdo de la corporación provincial.

LA CONDUCCIÓN

Bastante antes de la hora anunciada para la conducción del cadáver, una inmensa multitud se agolpaba a ambos lados de la Gran Vía. A las once llegó el ministro secretario del Partido, señor Fernández Cuesta, quien penetró con grandes dificultades en la cámara mortuoria.

Inmediatamente el clero de la parroquia de San Martín rezó las preces de ritual y el féretro fue sacado a hombros de amigos y empleados del Coliseum. Ape-

nas depositado el cadáver en el féretro, la multitud —no obstante las precauciones adoptadas— rodeó el coche fúnebre y con grandes dificultades fue organizado el cortejo.

LAS PRESIDENCIAS

Abría la marcha una sección de motoristas municipales y seguían cuatro coches con las coronas, el clero parroquial y, detrás del coche mortuario, rodeado de maceros del Ayuntamiento y porteros del Círculo de Bellas Artes, la presidencia oficial, formada por el ministro secretario del Movimiento, señor Fernández Cuesta; director general de Prensa, don Juan Aparicio, que ostentaba la representación del ministro de Información y Turismo; directores generales de Bellas Artes, señor Gallego Burín, y de Política Interior, señor Tello; el alcalde interino, señor Alonso de Celis; el presidente de la Diputación, marqués de la Valdavia; jefe superior de Policía, teniente coronel Luque Arenas, en representación del director general de Seguridad; el secretario nacional del sindicato del Espectáculo, señor Revuelta; el alcalde y el presidente de la Diputación de Toledo y el alcalde de Ajofrín. Seguían el hermano del finado, don Inocencio Guerrero; su sobrino don Juan González Guerrero y otros parientes del finado, acompañados por el ex ministro señor Peña Boeuf; los tenientes generales Asensio y Esteban Infantes; el general don Fidel de la Cuerda; vicepresidente de la Diputación de Madrid, marqués de Vivel, y don Pedro Chicote.

Tras la presidencia de la familia, el Consejo de la Sociedad de Autores, presidido por don Luis Fernández Ardavin; Junta directiva del Círculo de Bellas Artes, con su vicepresidente, señor Moret; los señores Araujo Costa, Mateo (don Lope) y Estévez Ortega, en representación de la Sociedad de Escritores y Artistas; comisiones del conservatorio de Música y Declamación, del Ateneo y otros centros culturales y artísticos, y representaciones de todas las empresas de espectáculos, de las compañías de teatros y de las orquestas de Madrid. Iba también a la cabeza del cortejo un grupo de congregantes de los Caballeros de la Virgen de la Paloma, con su bandera, de la que era socio de honor el ilustre compositor toledano. En la imponente comitiva figuraba cuanto, así en el campo de las artes y las letras como en todos los órdenes sociales, tiene alguna significación en Madrid; autores dramáticos, músicos, actores, escritores, periodistas, hombres de ciencia y hombres de toga, militares e industriales.

El acompañamiento avanzó con gran lentitud por entre la masa que se agolpaba a todo lo largo de la Gran Vía, calle de Hortaleza, de Fernando VI, Barquillo, Alcalá, Marqués de Cubas, Los Madrazo, hasta llegar al frente del teatro de la Zarzuela, en cuyo vestíbulo se encontraba la mayor parte de actrices y actores de Madrid y profesionales del mundo del espectáculo. Durante el trayecto fueron arrojadas flores de muchos balcones al paso del féretro.

Una vez situado el féretro frente a la fachada del teatro, la Banda Municipal, dirigida por el maestro Martín Domingo, interpretó una selección de *Los gavilanes* en medio del más impresionante silencio de la muchedumbre que se apiñaba en la plazuela de la Zarzuela. El clero de la iglesia de San José rezó un responso y a continuación la Banda interpretó la marcha fúnebre de Chopin en medio de una gran emoción.

DESPEDIDA DEL DUELO

El duelo fue despedido frente al Palacio de las Cortes, en la carrera de San Jerónimo, continuando la marcha por la plaza de Neptuno hacia el cementerio de la Almudena. Una caravana de más de trescientos coches acompañó al cadáver del maestro Guerrero hasta el cementerio, que se encontraba asimismo invadido por una gran cantidad de público.

El cadáver fue depositado en el mausoleo de la familia, que se halla situado cerca de donde yacen los restos del maestro Alonso y de la artista María Paz.

El único discurso que se iba a pronunciar en el acto del sepelio no llegó a salir de labios del orador. El autor Fernández Ardavin no pudo rendir este testimonio de afecto a su gran amigo el maestro Guerrero porque la emoción se lo impidió.

ANECDOTARIO

Poco después de instalarse la capilla ardiente en el Coliseum llegaba a los alrededores del teatro edificado por el maestro Guerrero el ministro de Educación Nacional, señor Ruiz Jiménez. Al darse cuenta de la cola formada se colocó en ella y hubo de estar hora y media esperando a que le llegara el turno de orar ante el cadáver.

ANTE EL TEATRO DE LA ZARZUELA

Desde las primeras horas de la mañana del domingo, una gran cantidad de gente se situó ante el teatro de la Zarzuela.

Por efecto de las presiones de la multi-

tud en la Gran Vía, se desorganizó en la plaza del Callao la presidencia formada por empresarios y artistas de teatro. Varios de éstos, entre los que se encontraba don Manuel del Río, se dirigieron directamente al teatro de la Zarzuela para esperar allí el cadáver del maestro Guerrero.

Pero era tal la multitud que se agolpaba ante el teatro y en las calles adyacentes, que don Manuel del Río, empresario de la Zarzuela, no pudo no ya entrar en su teatro, pero ni siquiera acercarse a la plazuela.

Al alegar su condición de empresario, varios números de los guardias le contestaron:

—Mire usted, señor, más de doce señores han pasado ya diciendo lo que usted dice...

El señor del Río, auténtico y único empresario de la Zarzuela, hubo de quedarse sin poder ir a su "casa".

Otra cosa por el estilo les pasó a la destacada figura de la escena Concha Catalá y al conocido empresario señor Lusarreta. La multitud no les dejó pasar, no obstante reconocerles, porque llevaba allí más de dos horas y media.

LAS CORONAS

Teatro Madrid, Lacárcel de Palomares, Ayuntamiento de Aranjuez, Manuel del Río, Empresa del teatro de la Zarzuela, Montepío de Autores, Celia Gámez, Discos Columbia, hotel Carlos V de Toledo, Aurora y Valeriano Redondo, Montepío de Autores Españoles, Matilde Pretel (Ramos Flores), Guillermo y Miguel Moreno, Sociedad Italiana de Autores, Sociedad de Autores (franceses e ingleses), delegación, hijos de Valeriano Pérez, Cantabrana y familia, Imprenta Grafos, Cámara de Comercio de Madrid, Felipe Sassone y María Patou, Jacinto Benavente, Quintero, León y Quiroga, compañía del teatro Fuencarral, Consejo Superior del Teatro, Ministerio de Información y Turismo, la B.M.T. de Nueva York, Unión Musical, Sindicato Nacional del Espectáculo, Granada Lusarreta, Teatro Ayala (Bilbao), compañía titular y or-

questa del teatro de la Zarzuela, familia de Guerrero, su fiel sirvienta María, Serano Anguita, compañía Odeón, Manuel Taramona, Conchita Leonardo, Federico Romero, hermanos Cadenas, José Ramos Martín, familia Barro, Quintero y Guillén, Quiroga y León, Pedro Muguruza, González Ubeda, Filmófono, S.A., Muñoz Román, empleados del Coliseum, Excelentísimo Ayuntamiento, Radio Madrid, Círculo de Bellas Artes, Guillermo y Rafael Fernández-Shaw, Sociedad General de Autores, Montepío de Empleados, empleados de la Sociedad General, Olvido Rodríguez, Diputación Provincial, Real Conservatorio de Música, marqués de la Valdavia, hermanos García Escudero, artistas de la compañía Lírica Nacional, Paquita Gallego, Peña San Sebastián, Pedro Chicote, La Gran Taberna de Aparicio, Montepío de Empresarios de Espectáculos de España, Amigos de la Zarzuela, la orquesta del teatro Fuencarral, Montepío de Prensa, Sindicato Provincial del Espectáculo, Virginia de Matos, la Empresa Lusarreta, Tina Cascó y Fernando Granada, ministro de Educación Nacional, Alfonso de Diamante Negro, Alfonso Peña y Cesáreo González.

GRAN NÚMERO DE CARTAS Y DE TELEGRAMAS

En el domicilio del finado se han recibido más de medio millar de telegramas y cerca de trescientas cartas. A la Sociedad de Autores han llegado otros tantos despachos.

EL LUNES, FUNERAL POR EL ALMA DEL MAESTRO GUERRERO

EL lunes próximo, a las once de la mañana, se efectuará en la iglesia de Santa Bárbara el funeral por el alma del popular compositor Jacinto Guerrero.

Dicho funeral ha sido, como el entierro, organizado por la Sociedad de Autores de España. A continuación del funeral la Directiva se reunirá por vez primera en un acto puramente necrológico.

PEQUEÑOS RECUERDOS DEL MÁS POPULAR DE LOS MÚSICOS

JACINTO GUERRERO La casa se quedó vacía...

El invencible optimismo del compositor toledano le hizo exclamar unas horas antes de su muerte: "¡Qué bien voy a dormir esta noche!" Y le contrarió no poder dar propina a los camilleros

Un reportaje por JOSEFINA CARABIAS

La casa se ha quedado vacía. Claro que en ella viven aún muchos habitantes: el hermano, las hermanas, el sobrino, las sirvientas...; pero todos coinciden en que está vacía, porque era Jacinto quien, con su presencia tumultuosa, alegre y algareta, lo llenaba todo.

— Cuando sonaban en la puerta los dos timbrazos estrepitosos que anunciaban su llegada —me dice María Fernández, la doncella extremeña que le quería tanto—, ya estábamos todos contentos. Porque el maestro nunca usaba llavín, Él llamaba siempre muy fuerte, y luego entraba por los pasillos dando voces y metiendo prisa. A los dos minutos de estar en casa él ya se nos habían quitado las penas a todos...

ENMUDECIÓ EL PIANO...

El piano está abierto, tal como él lo tenía siempre. Sobre el atril se ven la última partitura y el libro de los Fernández-Shaw sobre cuya letra trabajaba. Es una zarzuela titulada *El canastillo de fresas*, que iba a estrenarse en la temporada lírica del Albéniz. Encima del piano, el gran cenicero de loza con el inevitable cigarro puro, sin el cual no sabía hacer nada.

— Dejaba los puros enteros por todas partes —sigue diciendome María—. En el estudio, en el salón, en el comedor, en la repisa del cuarto de baño y por los pasillos. Yo le decía: "¡Ay, señorito qué lástima...! ¡Dejarse los puros así!", y él me contestaba: "¿Qué quieres? ¿Que me fume las colillas? No hija, no. Yo me fumo lo bueno nada más, y así vivimos mejor, lo mismo yo que la Tabalera..."

Del estudio pasamos al comedor. Su hermano Inocencio me muestra un gran sillón frailuno colocado de espaldas a la ventana.

— Después de la comida caía en ese sillón, en el que trataba de enjugar su eterno déficit de sueño. Colocaba el cenicero con el puro en la silla de al lado, y seguía hablando y riendo con nosotros hasta que se quedaba dormido sin darse cuenta. Entre la última carcajada y el primer ronquido apenas si mediaban unos segundos. Tal era su obsesión del puro, que un día se durmió con el dedo índice en la boca, y tal era su déficit de sueño, que no se despertó a pesar de que todos estuvimos un rato riéndonos a su alrededor.

LA ALCOBA Y LOS TRAJES

Luego las hermanas me enseñan la alcoba, cuidada con tanto cariño para hacerle grato el descanso que él se regateaba tanto. En un mueble junto a la cama hay un montón de cuadernos con letra de revistas. Los autores se las mandaban a centenares. Él las leía todas, y aquellas a las que había de poner música las estudiaba en la cama, de madrugada, cuando volvía del teatro.

— Aquí, en la alcoba, era en el único sitio donde no entraban los puros. Jamás fumaba en la cama. En cambio, tenía que tener en la mesilla otra cosa que también le perjudicaba bastante: el vaso de agua. Por las noches bebía agua sin parar.

Frente a la cama está el armario con los trajes. Pueden contarse hasta diez y siete. Pero como era hombre que no se preocupaba ni poco ni mucho de la indumentaria, apenas si se ponía más que uno en invierno y otro en verano.

—Éste negro de las rayas blancas era su preferido, hasta el punto de que yo ya le había amenazado con quemárselo —dice Paquita—. Lo dejaba por las noches sobre la butaca y en la butaca también tenía yo que dejarle el que se había de poner por

la mañana, porque él era incapaz de escoger un traje del armario...

El sastre del maestro Guerrero, Ernesto Martín, está presente en nuestra entrevista y me dice:

– Le advierto que para hacerle un traje tenía yo que ingeniarme como para darle un atraco. No me toleraba más que una prueba, que nunca podía pasar de cinco minutos. Era preciso asaltarle en el pasillo cuando salía o cuando entraba. “Necesitas más ensayos que una zarzuela”, me dijo en una ocasión en que intenté probarle una prenda dos veces.

ERA ATOLONDRADO COMO UN COLEGIAL

– Lo que tenía más gracia era verle afeitarse por las mañanas –interviene de nuevo María la doncella–. Tardaba cinco o seis minutos, pero entre tanto salía dos o tres veces al teléfono con la cara llena de jabón, nos pedía a gritos cerillas para encender el puro y nos contaba algún chiste en el pasillo. Fijese si sería distraído, que hace poco llegó con un frasco de ronquina, lo puso aquí, en la repisa, y nos llamó a todos para que lo viéramos: “Es una cosa estupenda que me han recomendado, y lo he comprado enseguida.” “Pero, señorito –le dije yo–, ¡si eso es lo que usa toda la vida el señorito Inocencio, y lo tiene aquí mismo, sólo que en un frasco más grande, y es precisamente lo que se da usted todas las mañanas!”

EL HOMBRE QUE GANABA MILLONES HACÍA VALES DE VEINTE DUROS EN LA TAQUILLA DEL COLISEUM

Toda la vida cotidiana del maestro Guerrero era pura anécdota, llena de gracia y de ternura. Repetía constantemente que su mejor negocio era el Coliseum, que era precisamente lo que no administraba él, sino su hermano, y sentía hacia éste un gran respeto. Cuando necesitaba dinero en la puerta de casa para pagar un taxi o para dar una propina, pedía veinte

duros a la taquillera del Coliseum, y la decía: “Toma el vale, pero si se entera mi hermano, dile que mañana lo devolveré.” Jamás lo devolvía, claro está, pero nunca dejaba de disculparse. A veces, cuando algún negocio teatral le salía mal, llamaba a Inocencio y le decía con una seriedad que no le iba: “Oye: llevo perdidas doscientas mil pesetas. Tendrás que ayudarme.” “¡No digas tonterías Jacinto...! ¿Ayudarte yo? ¡Si aquí no hay nada que no sea tuyo...”, contestaba el hermano. Y él insistía: “Bueno; eso no tiene nada que ver. Demasiado sabes tú cómo andaría esto si estuviera en mis manos.”

Cuando los médicos le dijeron, la noche misma de su muerte, que había que trasladarle a un sanatorio, se negó en redondo. Fue preciso que Inocencio le ordenara: “¡Tienes que ir!”, y entonces, sin oponer la menor objeción, fue él mismo quien se sentó en la cama e indicó dónde estaban las zapatillas para que se las dieran y levantarse.

–¿Él no perdió horas en condiciones de darse cuenta de lo que hacía?

–¡Pues claro, él no perdió el sentido hasta algunos instantes antes de morir en el sanatorio. Cuando los de la ambulancia le dejaron en la alcoba de la clínica se echó mano al bolsillo y dijo: “¡Vaya, hombre! ¡Se me ha olvidado el dinero! ¡No os puedo dar propina! Que os la dé mi hermano.” Luego, al verse ya instalado en la cama, su invencible optimismo se hizo presente de nuevo: “¡Qué bien voy a dormir aquí esta noche –dijo–, porque esto está mucho más fresquito que nuestra casa!”

– Yo estuve atendiéndole todo el tiempo, señorita –insiste María la doncella–, y una vez, se puso triste y me dijo: “Esto me pasa por abandonarme.” Yo me equivoqué al oírle: “¿Por abandonarle...? ¿Quién, señorito? Nosotros no le abandonamos.” “No, hija... Si me refiero a mí mismo. Yo soy el que me he abandonado. Teníais todos razón cuando me reñíais por no cuidarme.” Pero luego volvió

a sus bromas. Figúrese que al ver el aparato de oxígeno nos dijo: “Pero, ¿qué decorado nuevo me habéis traído aquí?” Todos nos hemos quedado sordos y tontos sin él. Pues..., ¿y los amigos? ¡Le han llorado y le lloran tanto como nosotros! El señorito Luis (se refiere a Luis Muñoz Lorente) fue quien le puso el rosario en las manos después de muerto.

FUERON TAMBIÉN PARA ÉL LOS CRISANTEMOS

El último día en que el maestro Guerrero hizo su vida normal fue el sábado 8 de septiembre. Se levantó un poco más pronto que de costumbre, y antes de ir a la Sociedad de Autores compró una brazada enorme de crisantemos y se marchó al cementerio para dejarlos en la tumba de su madre. El día 9 era el aniversario, y como éste coincidía con la fecha del homenaje de Toledo, Jacinto adelantó aquella visita triste que jamás dejó de hacer a pesar de sus prisas proverbiales. Los crisantemos estaban frescos todavía cuando él llegó a la tumba para reunirse definitivamente con su madre muy pocos días después...

Bibliografía específica

AVIÑO, Xosé: *Los gavilanes. Estudio, análisis y comentarios para una rápida comprensión*, Editorial Daimón, Barcelona, 1983.

CARABIAS, Josefina: *El maestro Guerrero fue así*, Editorial Prensa Castellana, Madrid, 1952.

FERNÁNDEZ-CID, Antonio: *El maestro Guerrero y su estela*, Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, Madrid, 1994.

FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo: *Célebres músicos de España*, Ediciones GP, Barcelona, s/f.

HERREJÓN NICOLÁS, Manuela: *El maestro Jacinto Guerrero*, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, Toledo, 1982

LUCA DE TENA, Juan Ignacio: *Mis amigos muertos*, Editorial Planeta, Barcelona, 1971.

SANZ VÉLEZ, Esteban: *Jacinto Guerrero. Una biografía y dos estudios*.

Premio El Maestro Guerrero y su Tiempo, de la fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, en 1984. Inédito.

SERRANO ANGUITA, Francisco: *Jacinto Guerrero. Buen maestro y gran amigo*, Gráficas Castilla, Valladolid, 1951.

VIZCAÍNO CASAS, Fernando, *Personajes de entonces...*, Editorial Planeta, Barcelona, 1984.

Índice onomástico

No se incluye el nombre de Jacinto Guerrero ni referencias a las páginas del *Álbum de prensa*.

A

Acevedo, 26
Alady, 45
Albéniz, Isaac, 15; 23; 24; 76; 137; 140
Albert, Eugen d', 130
Alcort, Marcos de, 137
Alfonso, 128
Alfonso XIII, 42; 172
Aliaga, Emilia, 44
Alió, Francesc, 137
Alonso, Francisco, 13; 19; 41; 45; 46; 54;
60; 71; 72; 87; 104; 110; 137; 140; 174
Álvarez Quintero, Joaquín, 100
Álvarez Quintero, Joaquín y Serafín, 60;
100; 104; 113; 117
Álvarez, Fermín M., 137
Álvarez, José, 111
Amadori, Luis César, 65
Andreu, 126
Aracil, Alfredo, 132
Arana, Lucrecia, 117; 118
Arderius, Francisco, 107; 108
Argenta, Ataúlfo, 122
Argota, Victoria, 159
Arias, G., 126

Ariola, 59
Arniches, Carlos, 29; 60; 87; 104; 109;
113; 145
Arozamena, Jesús María de, 19
Arriaga, E. de, 137
Arriaga, Juan Crisóstomo, 137
Arrieta, Emilio, 20; 27; 104; 137
Arroyo, Enrique, 142
Arteaga, 45
Aulí, Juan, 26
Ausensi, Manuel, 122
Aviñoa, Xosé, 177
Aza, Vital, 109
Azorín, 120

B

Bacarisse, Salvador, 24
Bach, Johann Sebastian, 136; 161
Badía, María, 157; 159
Ballbuena, 37
Banquer, María, 63
Barbieri, Francisco Asenjo, 19; 28; 82; 104;
106; 109
Barca, Calderón de, 104



Barrios, Ángel, 137
Bautista Pujol, Juan, 137
Beethoven, Ludwig van, 161
Begoña, Mari, 44
Beltrán, José María, 62
Benavente, Jacinto, 60; 87; 104; 115; 173
Benito, Cosme José de, 137
Benlloch, Julián, 26; 148; 172
Berenguer, Manuel, 61
Berganza, Teresa, 122
Bergua, Juan Bautista, 145
Berthold Samuelson, George, 64; 172
Bisbe, Joaquín, 58; 59; 64
Bitagne, Francisco-Mario, 61
Blancafort, Alberto, 134
Blancafort, Gabriel, 135
Blancafort, Juan Bautista, 134; 135
Blancafort, Manuel, 134
Blasco, Eusebio, 108
Boldoba, Maruja, 44
Bora, Trudi, 44
Borodin, Alexander, 136
Borrás, Tomás, 87; 148; 172
Brahms, Johannes, 136
Bretón, Tomás, 19; 23; 24; 104; 109; 137
Brú, Enrique, 26
Buñuel, Luis, 55; 65
Burgos, Javier de, 109
Busoni, Ferruccio, 130

C

Caballé, Federico, 30
Cabero, Juan Antonio, 62; 66
Cabrera, 45
Cabrero Garrido, Félix, 92
Cadenas, José Juan, 39; 144; 145; 147
Cadenas, Rosita, 41; 155; 159; 163
Calés, Francisco, 137
Calle Jr., Antonio de la, 59
Campo, Conrado del, 27; 69; 71; 170; 175
Campo, Enrique del, 55; 56; 65
Campos, Ricardo, 128
Campúa, 86
Can, Fray, 52
Candel, José María, 66
Canovas Belchí, Joaquín, 66
Carabias, Josefina, 74; 75; 76; 177
Castán Palomar, Fernando, 58
Castellanos, 65
Castellví, José María, 56; 61; 64
Castrillón, 106
Catalina, Manuel, 109
Celia, 44
Cereceda, 109
Cervantes, Miguel de, 29
Cervera, Rafael, 45; 111
Clavé, Anselmo, 137
Claver, Queta, 44
Colsada, Matías, 45
Collet, Henri, 65
Corcuera, Alfredo, 63
Costa y Noguerras, Vicente, 137
Couperin, Francoise, 136
Cruz, Ramón de la, 105; 106
Cuarteto Orpheus, 59; 66
Cuenca, Luis, 45
Cuevas, Eladio, 47; 155
Cugat, Xavier, 116
Chaikovski, Peter Ilich, 137
Chapí, Ruperto, 19; 22; 24; 27; 104; 109;
113; 125; 137
Chávarri, Eduardo López, 137
Chevalier, Maurice, 53
Chicote, Perico, 57; 63; 115
Chispero. *Véase* Ruiz Albéniz, Víctor
Chopin, Frederic, 130; 136
Chueca, Federico, 19; 26; 109; 113

D

Daina, Irene, 44
Daina, Raquel, 44
Debain, 127
Debussy, Claude, 128; 137
Delgado, Fernando, 55; 64
Devesa, Dolores, 64
Díaz Enrich, Ángel y Manuel, 170; 171
Díaz Giles, Fernando, 26
Dicenta, Joaquín, 52
Discepolo, 42
Domínguez Rodiño, Enrique, 62

Don Fernando, Infante, 106
Donizetti, Gaetano, 15
Doris, Tania, 46
Durán, Angelita, 155
Duyos, Rafael, 35

E

Eced, Vicente, 92
Echegaray, Miguel, 109; 118
Echevarría Bravo, Pedro, 74
Edwin Welte, 127
Espino, Felipe, 137
Esplá, Óscar, 22; 137
Estela, Enrique, 175
Estremera, Antonio, 29; 87; 113; 145

F

Falla, Manuel de, 20; 23; 24; 35; 71; 128;
137; 140; 162; 163
Fauré, Gabriel, 137
Feduchi, Luis Martín, 92
Felipe IV, 106
Fernán Gómez, Fernando, 65
Fernández Ardavín, Enrique, 63
Fernández Ardavín, Luis, 31; 60; 74; 157; 158
Fernández Caballero, Manuel, 20; 24; 104;
117; 118
Fernández Carriedo, Acisclo, 122
Fernández del Villar, José, 143
Fernández González, Rodolfo, 133
Fernández Muñoz, A.L., 92
Fernández, Baldomero, 137
Fernández, Isidoro, 24
Fernández-Cid, Antonio, 91; 122; 177
Fernández-Shaw, Carlos, 93; 109; 119; 120
Fernández-Shaw, Casto, 4; 91; 92; 93; 94;
101; 173
Fernández-Shaw, Guillermo, 25; 29; 78; 92;
93; 119; 120; 145; 147; 149; 171; 172;
175; 177
Fernández-Shaw, Rafael, 89; 93; 175
Ferraz Revenga, Emilio, 144
Ferrerira, A. A., 79
Fleta, Miguel, 146

Folgar, Tino, 53; 54; 66
Fontanals, Manuel, 98
Fornells, Francisco, 137
Franck, Cesar, 137
Franco, Enrique, 20
Frankel, Herta, 44
Freixas, Narcisa, 137
Fuente Ballesteros, Ricardo de la, 125
Fuentes, Eduardo, 170
Furnó, Antonio, 64

G

Galán, 39
Gallego de Torres, Hertha, 149
Gallego de Torres, Antonio, 133
Gámez, Celia, 41
Gaona, Rodolfo, 63
Garcés, Isabelita, 43
García Abril, Antón, 122
García Leoz, Jesús, 55; 64; 175
García Loygorri, Francisco, 146; 148
García Maroto, Eduardo, 56; 62; 67
García, Juan, 54; 55; 158
García, Juan José, 94; 98
García, Rubén, 45
Gargollo, 109
Garreta, Juli, 137
Gaztambide, Joaquín, 13; 20; 28; 106
Gifford, Denis, 67
Gil, Rafael, 65
Gilbert, Jean, 126
Giner, Salvador, 137
Gometes, 45
Gómez Hidalgo, Francisco, 63; 65
Gómez, Julio, 12; 20
Gomis, José R., 137
Góngora, Manuel de, 31
González del Castillo, Emilio, 87; 145; 147
González Guerrero, Juan, 173
González Lapuente, Alberto, 64
González López, Palmira, 64; 66
González, Valentín, 28
Gordo, José, 137
Granados, Enrique, 20; 23; 24; 71; 137;
140





Grieg, Edvard, 128; 136
Griffith, David Wark, 60
Gubern, Román, 54; 55; 67
Guerrero, Avelino, 10; 169
Guerrero, Inocencio, 64; 91; 95; 101; 111;
114; 142; 171; 176; 177
Guerrero, Paquita, 173
Güervós, C., 137
Guridi, Jesús, 19; 20; 71; 104; 137
Gutiérrez Soto, Luis, 92

H

Halffter, Ernesto, 24; 137
Heinink, Juan B., 64
Heredia, Luis de, 45; 47; 111
Hernández Girbal, Florentino, 19
Hernández, Isidoro, 126; 137
Hernández-Catá, Alfonso, 149
Hernando, Rafael, 13
Herrejón Nicolás, Manuela, 177
Herreros, Bretón de los, 106
Hindemith, Paul, 128
Howells, Herbert Norman, 128
Huertas, Pepita, 41
Hueso, Ángel Luis, 64

I

Ibáñez Martín, José, 108
Ibarni, Luis, 19
Iglesias de Souza, Luis, 127; 145
Iglesias Martínez, Nieves, 127
Imperio, Gracia, 44
Imperio, Pastora, 95; 96
Inzenga, José, 20
Irigoyen, 42
Isabel II, 107
Izquierdo, Manuel, 35

J

Jardiell Poncela, Enrique, 43; 65; 173
Jarno, G., 142
Jiménez de Parga, M.V., 99; 100
Jiménez Martínez, Joaquín, 147

Jiménez, Jerónimo, 20; 24; 99; 100; 104; 118
Jiménez, Joaquín, 148; 172
Joham, Franz, 44

K

Kaps, Arthur, 44

L

La Yankee, 39; 41
Lambert, Juan Bautista, 159
Lamote de Grignon, Joan, 137
Larregla, Joaquín, 137
Laserna, Blas de, 82
Lázaro, Felisa, 117
Leonardo, Conchita, 33; 41; 44; 47
Lepe, 45
Lerena, José López de, 47
Ligero, Miguel, 57; 63
Linares Rivas, Manuel, 61
Link, Edward, 133
Lirio, Carmen de, 44
Liszt, Franz, 128; 130; 136
Longas, Federico, 137
López Almagro, Antonio, 137
López Silva, José, 109
López Torregrosa, Tomás, 20; 109
Lorengar, Pilar, 31
Los Diamantes Negros, 46
Los vieneses, 43
Lozano, Francisco, 142
Luca de Tena, Juan Ignacio, 29; 56; 60; 147;
172; 177
Luceño, Tomás, 109
Lucia, Luis, 65
Lucio, José Luis de, 63
Luján, Juan José, 107
Luna, Pablo, 19; 26; 87; 120; 125; 126; 137;
159; 171
Llabrés, Pedro, 47
Lledó, Arturo, 155; 159
Lleo, Vicente, 20; 104
Llofríu, Mercedes, 61
Lloret, José Luis, 175
Lluró, Diana, 30

M

Mac-Dowel, Edward Alexander, 128
Machado, Antonio, 9
Machado, Manuel, 11
Magyari, Marika, 44
Mahler, Gustav, 128
Mairena, Juan de, 9
Malats, Joaquín, 130; 137
Malipiero, Gian Francesco, 128
Manén, Juan, 20
Manrique de Lara, Manuel, 20
Manzanera, María, 67
Manzano, Luis, 31
Marco, Tomás, 21; 78; 79; 122
María Blay, José María, 58; 64
Marín, 72; 77
Markevitch, Igor, 20
Marqués, Miguel, 109; 137
Marquina, Eduardo, 61; 87; 145
Marquina, Luis, 55; 65
Martínez Garí, 37
Martínez Rucker, Cipriano, 137
Martínez Sierra, 120
Martínez, Ángel, 61
Matos, Virginia de, 44
Maumejean, 95
Maumejean, 96
Mauro, Felisa, 28
McDonald, Jeanette, 53
Meller, Raquel, 40; 42; 172
Mendelsohn, 92
Mendelssohn, Felix, 128; 136
Méndez Leite, Fernando, 56; 67
Mendoza, 46
Mendoza, Carlos, 93
Michmayer, 127
Mignon, 44
Millán, Rafael, 20; 26
Millar, Adelqui, 52; 64
Millet, Lluís, 137
Minguet i Batllori, Joan M., 64
Miralles, Alfredo, 54
Mompou, Federico, 137
Monasterio, Jesús de, 137
Monfort, B. de, 126

Montaigne, 120
Montero Alonso, José, 19; 54
Montero, Eduardo, 137
Montes, Juan, 137
Montorio, Daniel, 45; 175
Moragas, Carmen Ruiz, 63
Moraleda, Fernando, 45
Morano, Francisco, 152
Morató, 26
Moreno Pavón, Agustín, 169; 175
Moreno Torroba, Federico, 13; 65; 71; 72;
79; 104; 153; 175
Morera, Enrique, 20; 24; 71; 137
Morris, Andrés, 36
Mozart, Wolfgang Amadeus, 128; 161
Muguruza Otaño, Pedro, 91; 92; 94; 95;
96; 101; 173
Munguía, Carlos, 122
Muñoz Román, José, 44; 45; 47; 110; 112; 174
Muñoz Seca, Pedro, 60; 113; 142; 143; 148; 172
Muñoz Zabalo, Valero, 111
Muñoz, Matilde, 76

N

Neville, Edgar, 55; 65
Nieto, José, 63
Nieto, Manuel, 137
Nogués, Antonio, 137
Noriega, Manuel, 51; 64
Núñez, Ricardo, 54

O

Ocón, Eduardo, 137
Ochoa, Ofelia de, 137
Olmedo, José, 175
Orduña, Juan de, 65
Orjas, Pepe, 45
Ortiz, Mary Luz, 44

P

Paderewski, Ignaz Jan, 130
Padilla, José, 45; 65
Pahissa, Jaime, 20; 71; 137





Parada, Manuel, 175
Paradas, Enrique, 147; 148; 172
Pardo, Maite, 47
París, Luis, 87
Pascual de Frutos, Juan o Luis, 125
Paso Cano, Antonio, 143
Paso, Antonio (hijo), 146; 148
Patiño, Luis, 56; 65
Pedrell, Felipe, 11; 20; 24; 71; 137
Pemartín, Julian, 66
Penella, Manuel, 26; 137
Peña y Goñi, Enrique, 137
Perera, José, 122
Pérez Comendador, Enrique, 175
Pérez Fernández, Pedro, 125; 126; 142;
143; 148; 172
Pérez Perucha, Julio, 64
Pérez Soriano, Agustín, 137
Perojo, Benito, 54; 57; 63; 64; 65; 67
Pevsner, N., 92
Pinedo, Victoria, 21; 75; 115
Pinilla, J., 137
Pittaluga, Gustavo, 24
Planté, Francis, 130
Pollet, Marcel, 65
Pretel, Matilde, 118
Pvsner, N., 92

Q

Quevedo, Francisco de, 11
Quincoces, Jacinto, 61
Quintero, 104; 109
Quintero, Juan, 45; 175

R

Rachmaninov, Sergei, 128; 137
Ramos Carrión, Miguel, 109; 113; 115;
116; 119
Ramos de Castro, Francisco, 47
Ramos Martín, José, 105
Ramos Martín, Antonio, 113
Ramos Martín, José, 26; 27; 38; 60; 76;
113; 114; 115; 117; 142; 144; 146; 171
Ramos, Miguel, 117

Ravel, Maurice, 137
Remacha, Fernando, 55; 65
Renom, Cayetano, 66
Reoyo, Enrique, 29; 147; 172
Reparaz, Federico, 144
Revilla, Manuel de, 170
Rigel, Arturo, 47
Rimsky-Korsakov, Nicolai, 136
Riquelme, Antonio, 107
Risco, Juan, 106
Riva, Pedro de la, 64
Rivas, Francisco, 106
Rivelles, Rafael, 43
Rivera, Primo de, 39
Rodríguez, Manuel, 118
Rogel, José, 108
Romay, Alicia, 61
Romero, Federico, 25; 29; 78; 92; 119; 120;
145; 147; 149; 171; 172
Romero, Maruja, 119
Romero, Modesto, 65
Romo, Jesús, 175
Rosado, Toñi, 122
Rosales, Lina, 44
Rosillo, Ernesto, 26; 175
Rossini, Gioachino, 162
Roussell, Henry, 65
Rubinstein, Anton, 128; 137
Ruiz Albéniz, Víctor, 15; 76
Ruiz Tarazona, Andrés, 72
Ruiz, Manolita, 47
Russell, Pepita, 66

S

Saco del Valle, Arturo, 128
Sáenz de Heredia, José Luis, 47
Sagardía, Ángel, 19
Sagarzazu, Francisco de, 92
Sagi Vela, Luis, 55; 151; 156; 159
Sagi-Barba, Emilio, 28; 114; 151; 152; 153;
159; 165; 171
Saint-Saëns, Camille, 137
Saldaña, Carlos, 45
Salgado, Rafael, 62
San Sebastián, José Antonio de, 137

Sánchez Ariño, Amalia, 55
Sánchez Pastor, Emilio, 109
Santana, María Ángeles, 44
Sanz Vélez, Esteban, 177
Sanz, Ángeles, 64
Sanz, Gaspar, 29; 82
Sarasate, Pablo, 137
Satie, Erik, 137
Scarlatti, Domenico, 136
Schumann, Robert, 136
Sepúlveda, Rafael, 146
Serrano Anguita, Francisco, 177
Serrano, Emilio, 24
Serrano, José, 19; 22; 79; 82; 87; 104; 109;
117; 118; 119; 120; 137; 159
Setó, Javier, 65
Sibelius, Jean, 137
Sobrino, Ramón, 82
Socias, Horacio, 61
Sorozábal, Pablo, 13; 71; 72; 79; 104
Soutullo, Reveriano, 20; 126
Strauss, Richard, 128
Stravinski, Igor, 128
Subirá, José, 71

T

Tamayo, José, 103
Tamayo, Maruja, 44
Tárrega, Francisco, 137
Thalberg, Sigmond, 130
Thibaut, Monique, 44
Toledo, Vicente, 128
Tomás, Maruja, 44
Torregrosa, 20; 109
Torres Benito, Petra, 174
Torres Daza, Francisco de, 148
Torres, Jacinto, 20
Tremps, José, 137
Turina, Joaquín, 24; 137; 140

U

Usandizaga, José María, 19; 71; 104; 137; 152

V

Valverde, Joaquín, 109; 137
Vallcanera, Amparito, 44
Vallés, José, 107
Vargas, Luis de, 60
Vázquez, Pepe Luis, 118
Vega, Lope de, 104
Vega, Ricardo de la, 109
Vega, Ventura de la, 106
Veiga, Pascual, 137
Vela, Luisa, 151; 153
Velasco, Eulogio, 39
Villa del Valle, Jose de la, 106
Villa, R., 137
Villar, Manuel, 137
Vital Aza, Arturo, 109; 116; 117
Vives, Amadeo, 19; 20; 25; 26; 71; 82; 104;
120; 137
Vizcaíno Casas, Fernando, 33; 64; 67; 177

W

Wagner, Richard, 139; 161
Wood, Linda, 67
Wooley, Benjamin, 133
Worsley, 126

Y

Yáñez, Eduardo, 87
Ysasi, A., 137
Yust, Ricardo, 137

Z

Zabalza, E., 137
Zuazo, Secundino, 92
Zúffoli, Eugenia, 41



Notas



JACINTO GUERRERO

El centenario del nacimiento de Jacinto Guerrero (Ajofrín, Toledo, 1895 - Madrid, 1951) es una ocasión singular para recordar a quien fue uno de los grandes representantes de la última generación de autores dedicados al género lírico español. Hombre vital, extrovertido y emprendedor, afrontó proyectos y responsabilidades de muy distinto signo. De todo ello se habla en este libro: una colección de artículos, escritos por quienes en la distancia han estudiado su legado, pero también por quienes le conocieron y colaboraron con él, y unidos por un sutil hilo conductor, el rasgo más sobresaliente de su personalidad: su inquebrantable simpatía, cordialidad y generosidad.



FUNDACION
JACINTO E INOCENCIO GUERRERO

1895 - 1995



Jacinto
GUERRERO

Homenaje en el centenario de su nacimiento



SOCIEDAD
GENERAL DE
AUTORES Y
EDITORES