

ENSAYO*

TIEMPO DE ZARZUELA

— Por Carlos Gómez Amat —

Madrialeño de 1926, es crítico musical, ensayista, universitario y músico. Asesor de la Cadena SER y colaborador de diversos organismos oficiales y privados. Ha publicado una «Historia de la Música Española en el siglo XIX» y «Notas para conciertos imaginarios», entre otras obras.



El enfoque de la zarzuela como género teatral, y particularmente musical, plantea una serie de problemas cuya solución no es fácil, aunque el paso de los años, que suelen poner las cosas en su sitio, los vayan aclarando. El primero que se nos presenta es fundamental y puede extrañar a alguien: nos preguntamos si forma parte de la gran música española. La denominación general que tanto se ha utilizado, «género lírico», tiene sus ventajas, pero también sus inconvenientes. Mediante esas palabras parece evitarse, en muchas ocasiones, el castizo y tradicional nombre de «zarzuela», que, aun con todos sus apartados, tiene un significado bien definido. Cuando hablamos de zarzuela, lo natural es que cualquiera sepa a lo que nos referimos, pero el vocablo ha tenido y tiene

* BAJO la rúbrica de «Ensayo», el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto de un tema general. Anteriormente fueron objeto de estos ensayos temas relativos a la Ciencia, el Lenguaje, el Arte, la Historia, la Prensa, la Biología, la Psicología, la Energía, Europa, la Literatura, la Cultura en las Autonomías y Ciencia moderna: pioneros españoles.

El tema desarrollado actualmente es «Teatro español contemporáneo». En números anteriores se han publicado ensayos sobre *La investigación teatral en España: hacia una historia de la escena*, por Andrés Amorós, catedrático de Literatura Española de la Universidad Complutense y crítico teatral; *La crítica teatral*, por Luciano García Lorenzo, crítico teatral e investigador científico en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas; *La semiología del teatro*, por Antonio Tordera Sáez, profesor titular de Filología

enemigos acérrimos. Es una cuestión histórica, con raíces profundas y con razones semánticas y estéticas de mucho peso.

A primera vista, la zarzuela es algo del dominio público, que pertenece al acervo cultural común de cualquier español. Sin embargo, es frecuente la confusión. Hay mucha gente, incluso preparada en un plano cultural, que utiliza la expresión «género chico» como sinónimo de «zarzuela», cuando en realidad, como sabemos, se trata de un capítulo dentro de ella. El adjetivo «chico» se refiere exclusivamente a la duración; son las obras en un acto, que tuvieron su origen y su gran desarrollo en el llamado «teatro por horas», en el que se establecía una especie de sesión continua, con renovación del público en la sala tres o cuatro veces cada tarde. Hay quien cree que lo de «género chico» es un término simpático, como la ópera. Esto es sólo un detalle, que nos muestra cómo la zarzuela puede ser considerada bajo el aspecto de un fenómeno menor. Aunque la cosa se haga con cariño, no deja de ser producto de una condescendencia nacida, simplemente, de la ignorancia.

Pese a que la zarzuela nos da la fatal impresión de haber cumplido su ciclo histórico, renace con nuevos bríos en el tiempo en que vivimos. No caeré en el tópico del ave Fénix, porque el género no ha muerto, y, por tanto, no hay cenizas de las que renacer. Pero es cierto que, por una serie de circunstancias, el repertorio ha sufrido un paréntesis, con el consiguiente desinterés del público, causado sobre todo por las deficiencias en presentación e interpretación. La mejor obra del género lírico español pierde mucho si se escenifica, se canta y se toca chapuceramente, pero lo mismo puede suceder con la «Quinta» de Beethoven en versión de una murga popular. No está en mi ánimo establecer

▷ Hispánica de la Universidad de Valencia; *Adaptaciones teatrales*, por Enrique Llovet, autor y crítico teatral; *Música para el teatro declamado. Música incidental*, por Carmelo Bernaola, compositor y director de la Escuela de Música «Jesús Guridi», de Vitoria-Gasteiz; *Teatro infantil, en la eterna encrucijada*, por Miguel Ángel Almodóvar, sociólogo y autor teatral; *Mapa teatral, cartelera y público*, por Alberto Fernández Torres, crítico teatral y vocal del Consejo Nacional de Teatro; *La arquitectura teatral. El teatro «alla italiana» en la cultura española moderna*, por Ignasi de Solà-Morales, catedrático de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona; *Los clásicos, hoy*, por Rafael Pérez Sierra, catedrático de Escena lírica en la Escuela Superior de Canto de Madrid; *La enseñanza teatral en España*, por Ricardo Domenech, catedrático y director de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid; *El abrupto desarrollo de la escenografía en nuestro teatro*, por Francisco Nieva, académico de la Real Academia Española y profesor de Escenografía en la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid; y *En torno a cincuenta años de teatro histórico*, por María Teresa Cattaneo, catedrática de Lengua y Literatura Española y directora del Departamento de Lenguas y Literaturas Neolatinas en la Universidad degli Studi di Milán.

La Fundación Juan March no se identifica necesariamente con las opiniones expresadas por los autores de estos Ensayos.

comparaciones que no vendrían al caso, pero sí fijar los motivos de una decadencia.

Hoy, el género al que llamamos zarzuela, no sólo para entendernos, sino para poner cada punto sobre su «i» correspondiente, renace en ciertos aspectos gracias al interés del mundo de la inteligencia, que encuentra, en ese espectáculo teatral con música, un testimonio cultural de enorme importancia, con un valor muy superior al de la mera nostalgia. Es curioso descubrir el grado de entusiasmo con el que directores de escena y escenógrafos reputados le dedican su trabajo. No la conocían, y parecen incluso descubrirla, ignorando quizá todo lo que se ha escrito sobre el asunto. Es muy sencillo decir que se ha olvidado, o que sus obras maestras han padecido alguna conspiración de silencio, o lo que, en el lenguaje político de épocas bien recientes, se llamaba un «contubernio inconfesable». La cosa no es tan simple. Dejando aparte las piezas inmortales que están en la memoria de todos, y cuyas frases literarias o musicales continúan presentes en la comunicación normal y corriente, la zarzuela declinó por una interrupción en la circulación de su savia vital, debida a la inadecuación de los libretos y a la falta de interés de los compositores. En su gran época, que abarca toda la segunda mitad del siglo XIX y el primer tercio del XX, fue el espectáculo popular por excelencia.

Tal como decía el gran Barbieri, el pueblo español ha sido siempre aficionado al teatro, y más aún al teatro con música; la esencia de la zarzuela puede remontarse hasta el origen de nuestra escena, pero debemos pensar, con arreglo a una buena disposición no tanto musicológica como sociológica, que la verdadera zarzuela, la que consideramos como tal en nuestro entorno de hombres modernos, es la que, con fundamento en viejos espectáculos cortesanos y en la tonadilla, toma vida en una época decimonónica y adquiere su esplendor poco después. Aunque el género grande se diera por muerto varias veces por musicólogos como Rafael Mitjana, Luis Villalba o el hispanista Henri Collet, lo cierto es que pudo reavivarse, ya en pleno siglo XX, con los aciertos de Amadeo Vives y otros. Decía el buen Hilarión Eslava que los tratadistas son «gente flemática y machucha». Con eso quería transmitir la idea de que quien teoriza u ordena doctrina va siempre a remolque del creador genial, entusiasta, que no se somete a las reglas establecidas. Con los musicólogos sucede lo mismo. Ante el florecimiento del género chico, consideraron que ahí estaba la decadencia de la zarzuela y su muerte por consun-

ción. La equivocación es evidente. El género chico pudo mantener la llama viva, y así fue posible el renacimiento de uno grande que retomase, a través del tiempo, la antorcha encendida por Barbieri. La Guerra Civil de 1936, último suceso decimonónico sangriento, que tantas cosas cambió en España —incluso la propia esencia existencial de los que la vivimos, aunque fuera de niños—, terminó efectivamente con la vida real de esa modalidad teatral. Los éxitos de postguerra, aún muy grandes, obtenidos por Alonso, Guerrero, Moreno Torroba, Sorozábal, Romo y algún otro, se nos presentan hoy como últimas consecuencias.

La zarzuela cumplió su misión social de teatro musical popular durante muchos años, en aspectos tan distintos como el género grande, en varios actos, con argumento desarrollado, y el chico, en sus diversas vertientes de sainete, drama condensado, escena intrascendente o revista. Nos podemos preguntar si existe en nuestro tiempo un espectáculo que cumpla esa importantísima misión. Quizá la zarzuela, como el teatro de verso, decayó ante el impulso de fenómenos de fácil difusión, como el cinematógrafo y el deporte-espectáculo.

Que sufriese un eclipse, y hasta una solución de continuidad, gravísima por prolongada, no quiere decir que su historia no pueda continuarse, con el mismo nombre o con otro distinto. La denominación tiene su importancia, aunque pueda parecer cosa secundaria. Como muchas veces se ha repetido, procede del palacio que, reconstruido, es hoy el hogar de los Reyes de España. La curiosa traslación del nombre del lugar al género teatral demuestra, entre otras cosas, su inequívoco origen madrileño. Las llamadas en un principio «fiestas de zarzuela» simbolizaron el gusto de la Corte por lo que también divertía al pueblo, aunque en ellas encontremos temas mitológicos y grandilocuentes en el esplendor del barroquismo literario y en sus consecuencias.

Quizá por su aire ligero o de diminutivo familiar, indudablemente gracioso, la palabra «zarzuela» tuvo un destino incierto desde que pasó a designar un género específico. No todos los compositores que figuran en su historia aceptaron de buen grado tal denominación. Un ejemplo puede ser el de Emilio Arrieta, que siempre evitó el vocablo, incluso en sus discursos públicos, mientras fue director del Conservatorio de Madrid, llamado entonces Escuela Nacional de Música por causas políticas, que comenzaron en tiempos de la Primera República. Para Arrieta, la zarzuela siempre fue la ópera cómica española: «El malhadado

nombre de zarzuela ha causado más daño a la ópera cómica española, en la opinión general acerca de su verdadero carácter e importancia artística, que sus envidiosos y los necios que no la comprenden. La zarzuela no es ni más ni menos que lo que en Francia se llama ópera cómica, es decir, la ópera con escenas habladas, tal como se viene cultivando también en Alemania, muchos lustros ha, por escritores y compositores célebres, sin que a nadie se le haya ocurrido, en aquellos ilustrados y afortunados países, lamentarse de esta clase de espectáculos, calificándolos de híbridos e indignos del arte, como aquí lo hacen los que más obligados están a respetarlos».

Muchos músicos posteriores —Chapí entre ellos— utilizaron indistintamente las denominaciones de ópera cómica o zarzuela. En algunos casos se llegó a la de drama lírico, que señala, entre otras, a una desigual obra maestra: *Curro Vargas*. Así llamó Miguel Marqués a sus obras escénicas largas, que pueden estar en los principios del zarzuelón indigesto, hermano de sangre del dramón romántico. La influencia internacional hace que se prefieran ahora nombres como el de «comedia musical» o «musical» a secas.

Antonio Peña y Goñi fue otro de los enemigos declarados de la palabra. Refiriéndose a la construcción del teatro que sigue ostentando ese nombre, consideraba una extravagancia el haber elegido tal rótulo. Según su criterio, se debía haber referido a la ópera cómica, o más bien, en una generalización que favorecía al contenido, haberlo llamado «Teatro Lírico Español».

El caso es que el maldito adjetivo «zarzuelero» tuvo y sigue teniendo un significado claramente despectivo. No se puede decir nada peor sobre alguna música sinfónica española que aplicarle el calificativo de «zarzuelera», pues ello implica un signo de baja calidad y de fácil popularismo. Sin embargo, debemos poner a la zarzuela en su sitio y con su nombre. Se trata de un teatro lírico popular igual o mejor a cualquier otro que se haya hecho en el mundo a través de la historia. Con el antecedente de la tonadilla, marca en lo sonoro a Madrid, que es una ciudad con estilo musical propio, como lo pueden tener otros centros de cultura.

He dicho alguna vez que lo malo para la música española no fue nunca la zarzuela, como pretendían hombres de la categoría de Pedrell, tan ilustre como apasionadamente equivocado, sino que los demás géneros musicales no cumplieran su función como ésta la cumplía. A veces se trata de atacar al género, con el

ingenuo razonamiento de que sólo una minoría de sus productos alcanza un valor de permanencia, entre los miles que se escribieron. Es algo que puede aplicarse a cualquier clase de música.

Pedrell y los pedrellianos hicieron mucho daño a la lírica popular española, y en cierto grado llegaron a impedir su inclusión en el panorama de la música realmente grande e importante. Manuel de Falla, discípulo directo de Pedrell, rindió, como hombre justo y sincero, su homenaje a Barbieri, impulsor de todo un espíritu nacionalista. También admiraba a Chueca, el genial intuitivo, pero no se atrevió —o no tuvo ocasión adecuada para ello— a proclamar esa admiración explícitamente. Se le ha reprochado —por Esplá, por Julio Gómez y por muchos otros, entre ellos, no hace mucho, Francisco Nieva— el no reconocer su deuda con el mundo de la zarzuela, y sobre todo con los estilos de Chapí y Jiménez. La fidelidad a Pedrell, que es una de las virtudes de Falla, aunque a veces le emborronase las perspectivas, fue la causa de ello.

También tuvo la zarzuela detractores en el mundo literario. Famoso es el caso de Pedro Antonio de Alarcón, cuyos ataques eran feroces y llegaban a lo pintoresco: «La zarzuela morirá, como murió el género andaluz, como murió Churriguera, como morirá el miriñaque». Repasemos brevemente. El género andaluz al que se refería el gran novelista no había muerto más que en apariencia, y resucitó después bajo otra forma. El genial Churriguera se murió, entre otras cosas, porque era un hombre, y los hombres suelen ser mortales, pero su fantástico barroquismo, execrado por los que también se declaraban enemigos del Góngora oscuro, encontró hace mucho tiempo su puesto glorioso en la historia del arte español. Lo del miriñaque se refiere, naturalmente, a la moda. La desproporción entre tales elementos resulta evidente, pero también hay que decir que las modas retornan, aunque no aquellas señaladas por el absurdo.

Lo que tiene más gracia es que Alarcón menospreciaba a nuestro teatro musical partiendo del arte de Meyerbeer, al que admiró apasionadamente, y que luego ha resultado ser un creador de vida más corta que los zarzuelistas. Así son las cosas, y la aparatosa grandilocuencia no suele ser buena tarjeta de visita para el futuro. Por otra parte, no faltó quien dijera que Alarcón había hecho una especie de zarzuela en su preciosa novelita *El sombrero de tres picos*.

Lo que hace a la zarzuela ser como es, dentro de los estilos escénicos musicales —existe, realmente, una música «de zarzuela»

con sus características peculiares—, está ya en Hernando y Gaztambide, y permanece hasta el final. La verdad es que el género tiene su propia historia y su línea particular, aunque se adviertan en él influencias temporales o continuadas: la de lo italiano, no tan nefasta como dijeron algunos, y la de la opereta centroeuropea. El nacionalismo zarzuelístico nace de las fuentes del folklore campesino, pero, sobre todo en el género chico, hay una conexión clara con el que se puede llamar folklore urbano, representado principalmente en la esencia casticista de un madrileñismo que adquiere su primeros valores auténticos en el siglo XVIII, y que subyuga a algunos artistas llegados de lejos, como don Luis Boccherini, y muchos años después a Granados.

El fenómeno nacionalista se desdobló en un proceso de recepción y en otro de generosa devolución. La lírica teatral recibía la contribución del canto y la danza propios del pueblo y hacía retornar hasta ese pueblo todo un tesoro de melodías y ritmos que éste aceptaba como suyos, asimilándolos sin dificultades. Poco importa que Gaztambide escribiera una zarzuela «húngara» o que ya, en tiempos relativamente cercanos, Sorozábal alcanzase uno de sus mejores éxitos con una zarzuela —aunque no llevase esa denominación— de ambiente ruso. Después de la Guerra Civil se representó una obra de Jesús Romo titulada *Volodia el esquimal*, en la que el pobre Marcos Redondo sudaba lo suyo vestido de pieles hasta las cejas. Pues bien, la fidelidad al género salta a la vista en cualquier caso.

La ópera nace en Italia y desde allí se universaliza. Recorre el mundo como «ópera italiana», dentro de la gran influencia de esa península en Occidente, pero los países realmente musicales adoptaron el género y le confirieron características propias. La zarzuela, en cambio, nace en España y aquí se queda, con la sola excepción del subcontinente americano, donde el influjo español permanece en lengua y costumbres. Galdós calificaba a este arte como «modesto», pero más bien debería decirse que es «doméstico», en primer lugar por el tono local de los libretos. El éxito mundial de la *Gran Vía* es una singular excepción.

En contraposición a ese mundo, sin duda limitado, un buen número de músicos, con plausible ambición e intenciones altas gastaron su entusiasmo y sus ilusiones en la creación de la ópera española. Peña y Goñi escribió su libro más importante con el fin de demostrar que la ópera española no existía, y tenía razón. Muchos se han preguntado cuáles deben ser las características de

esa ópera nacional. Según el mismo Peña o Emilio Serrano, que fue profesor en el Conservatorio de la que ahora llamamos generación de maestros, la ópera española debería nacer de la zarzuela potenciada. Según otros, como el citado Alarcón o Mitjana, habría que buscar el camino partiendo de otras premisas. Está claro que, cuando uno de nuestros compositores destacados escribía una ópera, no intentaba hacer una zarzuela hipertrofiada o modificada, sino acceder a un género distinto y, según su punto de vista, superior. Varias veces se ha convertido una zarzuela en ópera, por el método expeditivo de poner música a lo hablado. La fortuna real no se consiguió, en este sentido, más que en la celebrada *Marina* de Arrieta, que introdujo modificaciones más esenciales.

Se podría decir que la zarzuela, en el ambiente de la cultura española, en el de los intelectuales y el público exigente, ha recuperado su gran puesto. Pero es más cierto asegurar que ha alcanzado un lugar que nunca tuvo. Aunque se reconocieran sus méritos en el tiempo de esplendor, esta modalidad lírica sufrió el menosprecio de los más serios y sesudos musicólogos. Hoy, por encima de su valor testimonial, de su significado sociológico o de su azarosa historia —una historia que adquiere cierta independencia con respecto al resto de la música en España—, los mejores ejemplos de la zarzuela adquieren un auténtico fulgor. Hay que aplicar, porque lo merecen, la condición de obras maestras a los mejores frutos de los Arrieta, Barbieri, Caballero, Chapí, Bretón, Chueca, Jiménez, Vives y tantos otros que, en nuestro siglo y en el pasado, pusieron fe y entusiasmo en el género, aun con algunas desconfianzas, y a veces con ciertas renunciaciones que pueden resultar patéticas.

A propósito de esto no viene mal recordar la amargura de Amadeo Vives, hombre del 98, culto, fino escritor, que, como ya he dicho otras veces, si hubiera compuesto una música proporcionada a su talento, podría haber sido una figura de talla internacional. En los tiempos en que alcanzó su merecido éxito con «Doña Francisquita», el músico escribía unas reflexiones en las que, admitiendo al género chico como sainete lírico, dudaba de la propia existencia del género grande, en el que triunfó, y al que dio un nuevo impulso con ricas consecuencias.

No sabemos si, bajo el punto de vista de un creador musical, el nombre de zarzuela se puede rehabilitar. Habría que recobrar la autoridad de Francisco Asenjo Barbieri, que, además de académico de San Fernando —en la primera hornada de su sección de

música, creada por la República de 1873—, lo fue de la Real de la Lengua, para pensar en una cosa así. Como no se puede especular sobre deseos o sueños, sino sobre realidades, habremos de reconocer el descrédito del término. Nadie hoy quiere ser autor de una zarzuela. El teatro musical tiene prestigio, pero se llama de otra manera. No han querido ni quieren llamar zarzuelas a sus obras líricas compositores como Antón García Abril o Manuel Moreno Buendía, autores bien distintos por sus conceptos y convicciones, pero emparentados por pertenecer a la generación del 51, por sus orígenes y por gran parte de su formación. También por su intención de continuar, de una forma u otra, con un lenguaje personal y actual, la tradición musical escénica. En el campo de la ópera, tan pobre en España aunque nos cueste confesarlo, y aunque haya obras olvidadas o inéditas que merecerían la revisión, los tiempos recientes nos presentan aspectos diversos, desde los afortunados y originales intentos juveniles de Angel Arteaga hasta la renuncia a la palabra cantada por parte de Tomás Marco, o el planteamiento de Luis de Pablo, que responde a una concepción precisa de los propios fundamentos del teatro con música, sin olvidar el trabajo personal de José Ramón Encinar. En todos los casos citados es importante señalar el papel decisivo del libreto, que ya no puede ser, en el mundo en que vivimos, un pretexto para hacer una música más o menos bonita. El libretista, o tiene que ser un auténtico dramaturgo —en el sentido recto de la palabra, no en el que ahora, a veces, se le da— o tiene que salirse por la tangente del espectáculo musical, sin base en su argumento o en una historia que contar y con un enfoque bien pensado y elaborado.

Hay quien cree todavía que una mala ópera es una cosa superior a una buena zarzuela. La afirmación es estrambótica, pero como nunca se plantea con tan diáfana claridad, permanece en el fondo de muchos pensamientos. No hay que asustarse. También la ópera se consideró durante muchos años, y en amplios sectores, como un género inferior a la música pura, sinfónica o de cámara. Ya Pedrell reprochaba a Antón Rubinstein sus ideas al respecto, de las que se deducía que la ópera representaba un mundo secundario dentro de la música. No hay que recurrir a los genios dramáticos, llámense Monteverdi, Gluck, Rossini, Wagner, Verdi, Puccini o Berg, para comprobar la inmensa grandeza del más alto teatro musical. Mozart, en sus óperas, es tan excelso como en sus sinfonías, y lo mismo puede decirse de otros entre los grandes en la historia del arte sonoro.

En el siglo XIX, Miguel Marqués es el único que hace compatible la lírica con el sinfonismo. Sus sinfonías, aplaudidísimas en su tiempo, yacen en el olvido, junto a sus ambiciosas obras escénicas, que hoy no resistirían una representación seria. Los intentos orquestales de Bretón o de Chapí resultan ingenuos a nuestros oídos, pero de alguna forma ponen un fundamento. Ya en el siglo XX, los nombres de Vives, Usandizaga o Guridi muestran un panorama de valores estéticos que se prolonga hasta Moreno Torroba o Sorozábal; el primero, más auténticamente castizo y más refinado; el segundo, más directo heredero de estilos ya periclitados. Por otra parte, la mejor fortuna señala el trabajo de los que se dedicaron, francamente y sin complejos, a la lírica con mayor poder de difusión popular: Serrano, Luna, Alonso, Guerrero y algunos más.

En los tiempos del Madrid del primer tercio de nuestro siglo, tiempos magníficos en muchos aspectos para la música, con la Sociedad Filarmónica funcionando, con la Sociedad Nacional de Música recorriendo nuevos caminos bajo el criterio de hombres como Miguel Salvador y Adolfo Salazar, con la Sinfónica de Arbós y la Filarmónica de Pérez Casas ejerciendo una acción cultural extraordinaria, que reunía la atención a la producción española con la estupenda información de lo que pasaba en el mundo, se produce un fenómeno curioso. A partir de algunos compositores, y sobre todo de la generación de maestros, en la que se incluyen Conrado del Campo, Turina, Esplá, Guridi o Julio Gómez, encontramos un divorcio casi total, con algunas excepciones, entre los artistas que dedicaban su esfuerzo a la música de mayor intención estética y los zarzuelistas que dejaban libre su natural impulso para llegar directamente al pueblo. Estos últimos eran hombres de teatro cien por cien, como lo fueron algunos de sus predecesores decimonónicos, y no querían saber nada —o querían saber poco— de otros empeños que, aunque podían dar prestigio en el mundo intelectual, no daban la posibilidad de comer caliente todos los días. Los sinfonistas situados, a su vez, menospreciaban olímpicamente a estos colegas de supuesta segunda fila, aunque en el fondo de su corazón les tuviesen cierta envidia. Es entonces cuando el adjetivo «zarzuelero», tan temido, adquiere su matiz más virulento.

El resultado de todo esto es un tremendo error. Cuando los músicos de mayores ambiciones querían hacer zarzuelas, trataban de rebajar su alta inspiración y de buscar el camino de la

comunicación por medio de la vulgaridad intencionada. Si hubieran puesto todo su arte y su ciencia al servicio de un teatro lírico normal, posiblemente hubiesen podido acertar, pero al forzar la sencillez de una manera artificial, no podían acercarse a quienes, sinceramente y con honra, dejaban correr con libertad su pluma, buscando la fluidez de la melodía, la gracia del ritmo y la mejor adecuación al texto. La equivocación de los músicos importantes al querer domesticar su musa con destino a la zarzuela es motivo de una división entre ésta y la gran música. Tan erróneo planteamiento se prolonga hasta Joaquín Rodrigo, cuyos productos líricos conocidos no responden a su talento artístico.

La apreciación de los verdaderos valores es algo indispensable. Mientras los musicólogos españoles se ensañaban con el simpatiquísimo Chueca, Federico Nietzsche, después de ver *La Gran Vía* en Turín, observaba con visión certera el significado de aquella obra, como muestra de todo un espíritu. Hacía una aguda comparación con Rossini y, quizá influido por la historia de la picaresca española, encontraba cierta solemnidad en la canallería de «los ratas». Es difícil prescindir de prejuicios y convencerse de que, en éste como en cualquier género artístico, lo malo es la generalización indiscriminada. Hay que separar lo bueno de lo menos bueno, y desde luego rechazar lo malo, que, si yace en el olvido, es con plena justicia. A este respecto conviene avisar de los peligros de meterlo todo en el mismo saco. Recuerdo un recital de Pilar Lorengar en el Teatro Real, con una segunda parte dedicada a la zarzuela, en el que la ilustre soprano interpretó páginas de Chapí y de José Serrano. Pues bien, Chapí y Serrano son zarzuela, pero zarzuela muy distinta en la calidad. No es lo mismo el acierto, con rasgos geniales, que se advierte en lo mejor del gran maestro de Villena, que el fácil y agradable sentimentalismo de aquel intuitivo, con ingenio y habilidad, que fue el músico de Sueca. Desde Barbieri, que es a nuestro teatro musical lo que los grandes nacionalistas fueron a la ópera europea, hasta los que, ya casi en nuestro tiempo, se dejaban llevar por el fácil sonsonete a la moda, hay mucha distancia, y no sólo en las fechas.

La comedia o el drama musical español, incluso lo que hoy puede corresponder al viejo sainete, puede tener un futuro, y la prueba está en esas «óperas rock», cuya música, en general, vale bien poco, y que se han constituido en una especie de industria con alta rentabilidad. Algunas melodías pasan, como antaño, a la calle. Pero comúnmente el espectáculo, aquejado de una manía

de grandeza, se aleja de la auténtica significación popular. Habría que plantearse las cosas con cierta humildad para lograr una especie de renacimiento de un género sin el cual la cultura de nuestro pueblo ha de sentirse incompleta.

Algunas gentes han caído en la tentación de rechazar la zarzuela, fundándose en que no representa el espíritu español genuino. Con ello se cree combatir la España de pandereta. Sin embargo, como recordó José López Rubio en un estupendo artículo, la Carmen de Mérimée no es un personaje convencional o inventado, sino bien real, y tan representativo de una época como de una sociedad. Los tópicos suelen sustentarse en los hechos. Hay que tener mucho cuidado con purismos y pretendidas autenticidades. Son conceptos peligrosos, que nos pueden conducir a rizar el rizo de la mixtificación. Si la marcha de *Cádiz* se convirtió en jirón de ignominia, fue porque se la utilizó con imprudencia y vana necedad, uniéndola así al desastre. El mal no estaba en Chueca, sino en muchas otras cosas. Atacar a Chueca por ese motivo es como matar al mensajero de la mala nueva.

Se ha dicho que vivimos en un tiempo de crisis creativa. El concepto de crisis es relativo y se puede comprobar que se ha utilizado demasiadas veces, incluso en épocas que, con perspectiva, nos parecen florecientes. Está claro que hoy no se componen aquí zarzuelas ni comedias musicales, pero también son contadas las óperas recientes que alcanzan éxito en el mundo, y lo mismo puede decirse de otros ámbitos. La zarzuela sigue viva en los escenarios, y el público responde con entusiasmo cuando se le ofrece bien cantada y representada, y aun cuando se le da en forma mediocre es algo comparable a lo que ocurre con la ópera de repertorio en todos los países cultos. El teatro musical nuevo, por otra parte, triunfa en toda la línea, aunque a veces alguna obra pueda fallar ante los espectadores a quienes no interesa por sus temas o sus desarrollos. El secreto del éxito no está en la música, a la que me he referido, sino en la actualidad de los argumentos y del lenguaje. Es decir, en la adecuación de los libretos.

Es posible, en España, un género musical superior al que representa la revista al uso, generalmente pobre en invención y hecha para públicos complacientes. No hay por qué atacar a un espectáculo que se produce sin ambiciones estéticas. Pero debemos desear otra cosa que venga a llenar un vacío evidente pese a los esfuerzos que se han hecho, algunos muy meritorios.

Otra cuestión importante es la que se refiere a la interpretación en sus varios aspectos. Por ejemplo, en las excelentes producciones del Teatro de la Zarzuela de Madrid —pocas, puesto que hay otros timbres que tocar en ese escenario— lo menos bueno suele encontrarse en las primeras figuras, no precisamente por la calidad de las voces, que suele ser mejor o peor, pero casi siempre aceptable, sino por las consecuencias de un hecho grave que se ha producido y que afecta profundamente al género. Me refiero a la pérdida del verdadero estilo de cantar zarzuela, e incluso de la escuela de cantar en español. Uno de los grandes méritos que encontraba Barbieri en la zarzuela era la costumbre de escuchar la música aplicada a la lengua castellana. La inteligibilidad del texto es siempre importante, pero sobre todo en un teatro musical popular. Nuestros cantantes se han acostumbrado a cuidar la respiración, la emisión, el color, pero no las palabras, e incluso cuando hablan, éstas se pierden muchas veces. Y lo peor de todo es que el público se ha acostumbrado a no entender y responder al alarde vocal con sus aplausos, aunque se haya quedado *in albis*.

En el antiguo Conservatorio de Madrid se enseñaban los estilos internacionales, pero no se descuidaba lo español, y para ello se utilizaba, naturalmente, la zarzuela. Hoy, nuestras grandes sopranos cantan zarzuela como una gracia —muchas veces sin gracia ninguna— de propina en recitales o como una concesión ligera. En general, el texto castellano se maltrata. Se escuchan por ahí tonadillas de Granados en las que no se sabe si el majo es tímido, discreto o tonto de remate. Algo parecido pasa con los hombres que, además, exhiben a veces un gusto dudoso en la elección de los números. Sólo en representaciones zarzuelísticas muy preparadas, de muchas campanillas y con visos de ópera, se puede admirar a primeras figuras. Las que no lo son, aunque sus voces sean excelentes, desconocen el estilo tradicional, que podía tener sus inconvenientes, pero muchísimas ventajas. El mayor de los primeros era una expresión exagerada, que caía muchas veces en extremos ridículos. Siempre recuerdo la respuesta de Federico Galindo, el popular periodista y dibujante, cuando en una entrevista le preguntaron qué hubiera querido ser de no haber sido lo que era: «Barítono de zarzuela, de esos que salen vestidos de húsar y ligan una nota con una carcajada». Pero esa expresividad, cuando se dosifica bien, cuando se mide con la necesaria naturalidad, puede dar resultados extraordinarios.

Ese es el secreto de Plácido Domingo, que desde niño se

acostumbró a oír zarzuela bien cantada. No recuerdo a su padre, pero sí a su madre, Pepita Embil, que hacía el género como muy pocas cantantes, cuidando la belleza de la voz, pero también sus cualidades de actriz y, sobre todo, la palabra. Cuando Plácido Domingo canta ópera, lo hace con un impulso caluroso, con una naturalidad que viene de la intuición modificada, con una atención al texto que da sentido a la propia línea vocal. Esto puede venir de la zarzuela y distancia al cantante de otros tenores cuyo despliegue técnico enfría la expresión. La amplitud de su extensión, que le permite cantar ciertos papeles de barítono, es también un detalle zarzuelístico. Por eso puede ofrecer también motivos populares sin ese engolamiento poco soportable que los mixtifica en otras gargantas. Plácido tiene el don de lo natural, comunica directamente y responde a una línea antigua, que puede recuperarse.

No hay por qué hablar de esas compañías, casi de la legua, que mantienen el repertorio zarzuelístico a trancas y barrancas. Se justificaría la subvención si esta ayuda sirviese para una necesaria dignidad en los resultados. Con algunas excepciones de vez en cuando, la dignidad no aparece, y el público aplaude, simplemente, porque no le dan otra cosa mejor hecha y porque las obras le gustan. Pero al fin y al cabo, es un mal servicio a la causa de la zarzuela.

Afortunadamente, nos podemos encontrar en el buen camino con la reconversión del Teatro Real, que cumplirá los fines para los que fue construido, y la consiguiente liberación del Teatro de la Zarzuela, también edificado por gentes ilustres con una clara intención que responde a su nombre. El teatro de la madrileña calle de Jovellanos deberá acoger al género lírico español con los estupendos medios y el buen criterio que lo viene haciendo, pero en temporadas completas y con amplia visión, tanto histórica como actual. No debe convertirse en un centro cultural aislado, sino en un verdadero núcleo de irradiación, por medio del cual se pueda admirar la buena lírica en toda España. Es perfectamente posible la existencia de varias compañías que, con base en Madrid, actúen en los teatros del país, muchos de los cuales se están rehabilitando. La infraestructura estará pronto dispuesta, y no debemos olvidar que el Teatro de la Zarzuela es un organismo de carácter nacional. El acierto en la política artística puede hacer volver los viejos tiempos de difusión y éxito. Sólo así, con el hábito y con el esfuerzo, volveremos a aplaudir la buena zarzuela como debe ser. Y entonces, seguramente, se animarán nuestros músicos y nuestros posibles libretistas.