Cinefilias zarzueleras

La producción de Pablo Sorozábal (1897-1988) como ejemplo de ósmosis creativa entre el celuloide y las tablas*

Moviegoing Zarzuela

Pablo Sorozábal's work (1897-1988) as an example of creative osmosis between cinema and stage

Mario LERENA

Resumen

El compositor Pablo Sorozábal fue uno de los últimos y más destacados cultivadores de la tradición teatral lírica española. Sin embargo, su labor en este campo se desarrolló en una época en que los géneros tradicionales (opereta, zarzuela, ópera) acusaban ya una creciente pérdida de vitalidad frente a la generalización de nuevas formas de entretenimiento como el cine, la radio o el jazz. En medio de esta crisis, el músico fue generalmente reconocido, desde sus inicios, como uno de los más audaces del panorama lírico contemporáneo. En concreto, un análisis del lenguaje dramatúrgico y musical de este repertorio revela ciertas influencias, referencias y paralelismos cinematográficos. A su vez, un repaso del exiguo catálogo de música para el cine firmado por Sorozábal corrobora su inequívoca vocación lírica y teatral, más allá de modas y consideraciones mercantiles.

Abstract

Pablo Sorozábal was one of the latest and most outstanding composers in the tradition of Spanish musical theatre. Nevertheless, his theatrical work was developed in an age when traditional genres (operetta, *zarzuela*, opera) showed an increasing loss of vitality, opposite to the spread of new entertaining and cultural means, such as cinema, radio and jazz. In this critical context, Sorozábal was soon acknowledged as one of the most progressive and bold stage composers of his time. In fact, an analysis of the dramaturgical and musical features of his lyrical repertoire reveals some links, allusions and similarities to cinematic models. On the other hand, a review on Sorozábal's scant movie

* Este trabajo se enmarca en las actuaciones del proyecto de I+D *Música en los márgenes. Diálogos y transferencias entre España y las Américas (siglos XIX y XX)* (HAR2015-64285-C2-2-P) de la Universidad Complutense de Madrid, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Una versión preliminar y parcial del mismo fue presentada de forma oral en el Symposium Internacional "Entre la escena y la gran pantalla" (Universidad de Oviedo, 19-21 de junio de 2014).

soundtracks confirms his inmost preference for lyrical and theatrical fields, beyond trends and commercial interest.

Palabras clave:

Zarzuela, opereta, bandas sonoras, Sorozábal, F. W. Murnau, historia del cine.

Keywords:

Zarzuela, operetta, soundtracks, Sorozábal, F. W. Murnau, Film History.

> Nuestro mundo está lleno de sugestiones cinematográficas; nuestro lenguaje, de alusiones. Si se investigase el folclore actual, se hallaría en él, omnipresente, la huella del arte joven.[2]
>
> Francisco AYALA

Es conocido el papel referente que el teatro y, más concretamente, el teatro lírico, tuvieron en el desarrollo del lenguaje cinematográfico durante sus primeros tiempos.[3] No en vano el "séptimo arte" nació en una era de madurez de las artes escénicas, con efervescencia de todo tipo de expresiones de música teatral, cuyos diversos géneros acaparaban la atención tanto de los públicos de masas como de la elite cultural del momento. El nuevo medio creció bajo la influencia de la tradición dramatúrgica que le precedía, compitiendo con frecuencia por los mismos espectadores y espacios. En lo que a su dimensión sonora se refiere, la trayectoria de figuras como el austro-americano Erich Korngold (1897-1957), o la propia configuración del *musical* estadounidense como género cinematográfico ponen de manifiesto este tránsito entre el mundo de la escena y el de la gran pantalla durante las primeras décadas del siglo XX.

En España, esta continuidad de formas de expresión llevó al dramaturgo Cipriano Rivas Cherif –un profundo conocedor del teatro lírico nacional– a proclamar, en 1945, su convicción de que "la

[2] AYALA, Francisco. *El escritor y el cine*. Madrid, Cátedra, 1996, p. 18.
[3] *Cfr*. KALINAK, Kathryn. *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*. Madison, The University of Wisconsin Press, 1992, p. 40; CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona, Paidós, 1997, pp. 57-59.

última palabra del credo teatral es el cine".[4] Aunque el caso español apenas pueda considerarse una excepción en este sentido, se ha hablado incluso de cierta "homeopatía escénica"[5] en la cinematografía temprana de nuestro país, que habría cercenado o, al menos, condicionado su autonomía artística. Lo cierto es que las primeras exhibiciones cinematográficas encontraron pronto acomodo entre las variedades y el sistema teatral "por horas" de los géneros chico e ínfimo: no por casualidad la adaptación al celuloide de zarzuelas y sainetes de éxito constituyó un importante filón para los realizadores de películas mudas y sonoras de este período.[6]

Ahora bien, si la transfusión de argumentos y recursos teatrales al cine resulta un hecho incuestionable, es menos reconocida la influencia que, a su vez, el joven arte cinematográfico ejerció sobre las nuevas creaciones líricas del siglo XX. Esta tendencia ha sido objeto de menor interés por parte de críticos e investigadores, quizá por manifestarse en repertorios músico-teatrales considerados hasta hace bien poco epigonales con respecto a sus homólogos decimonónicos. No obstante, debemos valorar que el desafío de la industria cinematográfica no supuso una simple regresión de sus precedentes espectaculares, sino que estimuló una interrelación con fructíferas consecuencias para ambos medios. En el caso concreto del "género chico", el filólogo Álvaro Ceballos ha llamado recientemente la atención sobre la relevancia de este temprano fenómeno; además de señalar las contradicciones culturales e historiográficas inherentes a su menosprecio académico.[7] Precisamente, en el presente trabajo pretendemos analizar el rastro de esta interesante ósmosis

---

[4] RIVAS CHERIF, Cipriano. *Cómo hacer teatro: apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*. Editado por Enrique Rivas. Valencia, 1991, Pre-Textos, p. 29.

[5] SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. "Cine", en Andrés Amorós, José María Díez Borque (coords.). *Historia de los espectáculos en España*. Madrid, Castalia, 1999, p. 545.

[6] *Cfr*. ARCE, Julio C. "Aproximación a las relaciones entre el teatro lírico y el cine mudo", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3 (1996-97), pp. 273-280; ARREGUI, Juan P. "Primera aproximación a la evolución de la zarzuela a través de la cinematografía", en Luis Costa (ed.). *Actas del II Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*. Santiago de Compostela, SIbE, 1998, pp. 137-170; SÁNCHEZ VIDAL, A. "Cine…", pp. 543-559; ARCE, Julio. "The Sound of Silent Film in Spain", *Music, Sound and the Moving Image*, 4-2 (2010), pp. 139-160; CÁNOVAS BELCHI, Joaquín. "Identidad nacional y cine español: el género chico en el cine mudo español. A propósito de la adaptación cinematográfica de *La verbena de la Paloma* (José Buchs, 1921), *Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte*, 10 (2011), pp. 65-87, www.usc.es/revistas/index.php/quintana/article/view/659/647 (última consulta: 25-X-2018); SCHULZE, Peter W. "Transposiciones zarzuelísticas: *La verbena de la Paloma* y las interconexiones entre el teatro y el cine españoles", en Tobias Brandenberger, Antje Dreyer (eds.). *La zarzuela y sus caminos: del siglo XVII a la actualidad*. Münster-Berlin, LIT-Verlag, pp. 259-280.

[7] CEBALLOS VIRO, Álvaro. "El cine en el género chico (1897-1936)", *Hecho Teatral*, 17 (2017), pp. 37-75.

creativa entre el cine y la escena lírica española a través de la producción de uno de sus ejemplares más representantes.

Música "muda": Sorozábal y el albor del cine

El compositor Pablo Sorozábal (Donostia/San Sebastián, 1897-Madrid, 1988) fue uno de los últimos grandes cultivadores de los géneros de zarzuela, sainete lírico y opereta en España.[8] El músico actualizó y prolongó dicha tradición incluso hasta la segunda mitad de su siglo, si bien fue entre las décadas de 1930 y 1940 cuando obtuvo sus mayores éxitos. Al mismo tiempo, perteneció a la primera generación de autores que conocieron la novedad del cinematógrafo desde su primera infancia y creció en paralelo al desarrollo del nuevo arte –una generación cuya cronología coincide estrictamente con lo que en otros ámbitos artísticos se ha denominado Generación del 27; caracterizada, en términos generales por la asimilación de las corrientes internacionales de vanguardia y su adaptación a ciertas tradiciones de raíz vernácula–.

Aunque en sus tardías memorias autobiográficas aún conservase recuerdo de haber asistido en San Sebastián a espectáculos públicos de "linterna mágica",[9] el invento de los hermanos Lumière ya había sido presentado en la ciudad meses antes del nacimiento del músico.[10] De hecho, la novedad arraigó pronto en la floreciente cultura urbana donostiarra y se extendió en pocos años desde barracas feriales hasta teatros y cafés. Curiosamente, uno de los primeros locales de cierta entidad dedicados a la exhibición cinematográfica fue, desde 1900, el teatro de la Sociedad de Bellas Artes,[11] cuya sede también acogía la Academia de Música donde se formaría el futuro compositor.[12]

De todos modos, su contacto con el cine fue mucho más allá de la mera cercanía física y cultural que podía experimentar cualquier espectador de su tiempo. Desde la década de 1910, el músico comenzó a ganarse la vida como intérprete en diversos locales de ocio que incluían la

[8] A ese importante catálogo teatral hay que sumar, además, cuatro ballets y dos óperas inspiradas en la tradición del "género chico" (*cfr*. ANSORENA, José Luis. *Pablo Sorozábal*. Madrid, SGAE, 1998). Para un análisis crítico y global de dicho repertorio, v. LERENA, Mario. *El teatro musical de Pablo Sorozábal: música, contexto y significado*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 2018.
[9] SOROZÁBAL, Pablo. *Mi vida y mi obra*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, p. 29.
[10] UNSAIN, José María. *El cine y los vascos*. San Sebastián, Eusko Ikaskuntza/Filmoteca Vasca, 1985, pp. 43-52; ZUNZUNEGUI, Santos. *El cine en el País Vasco*. Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1985, pp. 36-39.
[11] UNSAIN, J. M. *El cine y los vascos*..., p. 53.
[12] SOROZÁBAL, P. *Mi vida*..., p. 21.

exhibición cinematográfica entre sus actividades. En su primer empleo fue violinista del Cine Novedades de su ciudad,[13] un salón cuya calidad musical quedó atestiguada en la década siguiente.[14] Por esa época (*c.* 1913) se exhibían películas de forma cotidiana en catorce recintos donostiarras, y el éxito de las cintas norteamericanas entre el público local ya suscitaba comentarios sobre la decadencia del teatro convencional.[15] Pocos años más tarde, Sorozábal aún acompañaría al piano proyecciones cinematográficas en un café, "a base de valses lentos e improvisaciones vulgares";[16] y, ya en la década de 1920, tocó de nuevo el violín en un cine de Leipzig.[17]

Como es sabido, la interpretación de música en directo constituía un elemento imprescindible para la ambientación dramática y narrativa de las películas mal llamadas "mudas" de aquella época: los intérpretes debían acompañar y caracterizar adecuadamente las distintas secuencias del film alternando con habilidad fragmentos de músicas clásicas y populares, incisivos *clichés* preconcebidos, improvisaciones diversas y todo tipo de recursos sonoros más o menos onomatopéyicos o cinemáticos.[18] Contamos con un testimonio muy expresivo –aunque tardío y secundario– referido al caso paralelo de otro gran compositor teatral contemporáneo, Jacinto Guerrero (1895-1951), quien ejerció la misma actividad en Toledo por los mismos años (*c.* 1910-14):[19]

> Cuando el explicador decía, por ejemplo:
>
> —Charles y Diana iban atravesando la selva cuando estalló la tempestad...
>
> La tempestad estallaba, en efecto. Se veían los relámpagos, y entonces Jacinto, en las teclas bajas del piano, hacía... ¡prrrronnnpon pon...!, imitando perfectamente el ruido de los truenos... […]
>
> A la mañana siguiente reinaba en la selva la paz y la felicidad. Lucía el sol. Jacinto tocaba el piano una música risueña y alegre, imitando con las teclas más

---

[13] *Ibid*., p. 32.
[14] "Muchas personas a las cuales no les gusta el cine, van sin embargo a Miramar y Novedades a oír las respectivas orquestas que ejecutan admirablemente su programa" (*El pueblo vasco* (San Sebastián), 17 de mayo de 1927). *Cit*. en UNSAIN, J. M. *El cine…*, p. 73.
[15] UNSAIN. J. M. *El cine…*, pp. 63-64.
[16] SOROZÁBAL, P. *Mi vida…*, p. 56.
[17] *Ibid*., p. 104.
[18] Sobre las condiciones laborales y profesionales de estos músicos en España, *cfr*. ARCE, Julio. "El barracón cinematográfico, el pianista y su 'estuche de diversiones'", en Rubén Gómez Muns, Rubén López Cano (eds.). *Músicas, ciudades, redes: creación musical e interacción social* [recurso electrónico]. Salamanca, SIbE, 2008, https://eprints.ucm.es/9515/1/El_barracón_cinematográfico_-_copia.pdf (última consulta: 25-X-2018).
[19] Sobre la posterior relación de Guerrero con el cine, *cfr*. FALCÓ, Josep Lluís I. "Jacinto Guerrero, un compositor ante, de, y para el cine", en Alberto González Lapuente (ed.). *Jacinto Guerrero: de la zarzuela a la revista*. Madrid, SGAE, 1995, pp. 50-67.

> finas el piar de los pajarillos. Cuando ocurría que Charles y Diana se daban un beso, Jacinto tocaba una musiquilla pícara y dulce. Si la escena de amor era lánguida y prolongada, entonces..., ¡ya se sabía!, lo que atacaba Jacinto con una languidez que entusiasmaba a la gente era aquel famoso número de *La corte de Faraón*: "¡Ay!... ba... ¡Ay! ba...".[20]

La cita ilustra bien el ecléctico efectismo que solía rodear al cine de aquellos años, así como la fluida asimilación de los éxitos aún resonantes del teatro lírico. Otra moda musical que pronto alcanzó popularidad y se relacionó con el mundo cinematográfico fue el jazz, cuyas incipientes sonoridades exploraba el propio Sorozábal ya desde 1917.[21] Michel Chion se ha referido al variopinto conglomerado de referencias sonoras que acompañó a este cine temprano como un auténtico "*melting pot* estético", y ha señalado acertadamente su relación con la creación original de compositores del momento.[22]

De un modo muy general, este mismo sincretismo se detecta también en el estilo de las partituras teatrales que Sorozábal firmó en años venideros, con su tendencia a la yuxtaposición, a veces brusca, de ideas musicales incisivas y contrastantes, así como su amplia paleta de tópicos sonoros variopintos, presentados siempre de forma muy marcada. Son comunes, por ejemplo, la combinación de temas folclóricos, sonoridades del jazz y algunas citas paródicas de autores clásicos, muy convencionales y fácilmente reconocibles, como la obertura del *Guillermo Tell* rossiniano, en *La guitarra de Fígaro* (1932) y *Cuidado con la pintura* (1940); o la marcha fúnebre de Chopin en la primera escena de *Don Manolito* (1943).[23] Se trata de rasgos estilísticos vinculados de forma casi idiosincrásica a las prácticas musicales de la cultura de masas de la época, aunque difícilmente atribuibles a una influencia concreta. No obstante, es claro que la prolongada actividad cinematográfica de Sorozábal durante su juventud dejó una perceptible huella en su temperamento artístico, tal y como vamos a comprobar.

[20] CARABIAS, Josefina. *El maestro Guerrero fue así*. Madrid, Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 2001 [1952], pp. 52-53.
[21] LERENA, Mario. "Nacionalismo *vs*. cosmopolitismo: modas foráneas y jazz en la música popular urbana del País Vasco durante las primeras décadas del s. XX", en Javier Marín López *et alii* (coords.). *Musicología global, musicología local*. Madrid, SEdeM, 2013, pp. 910-912.
[22] CHION, M. *La música en el cine*..., pp. 55-77.
[23] *Cfr*. LERENA, M. *El teatro musical*..., pp. 233-237. Salvo especificación contraria, todos los títulos de Sorozábal mencionados, incluidos sus respectivos libretos, han sido consultados en el Centro de Documentación y Archivo (CEDOA) de la SGAE en Madrid, dentro de su colección de materiales líricos manuscritos (TLM/MMO).

Rivalidad y competencia

El cine era una expresión artística de máxima actualidad cuando Sorozábal comenzó su carrera escénica hacia la segunda mitad de la década de 1920. En aquella época, el teatro lírico aún gozaba del favor de un sector importante del público y podía reportar pingües beneficios económicos, pero ya empezaba a ser considerado como un arte algo caduco, que acusaba con fuerza la competencia de su joven rival. Probablemente, este declive, que sin duda se iba a agravar con la generalización de las películas "sonoras", resultaba más evidente en localidades pequeñas y medianas que en las principales plazas teatrales de las grandes urbes. En 1932 un crítico vitoriano lamentaba la escasez de espectadores en las representaciones de zarzuela del Teatro Principal de su ciudad, comparándola con el éxito del cine:

> No podemos explicarnos la causa de este proceder del público, porque lo de la crisis [económica] no se puede admitir, ya que muchas veces, muchísimas veces, se paga por una película tanto o más que hoy cuesta una butaca. Y, señores, no hay lugar de elección entre una zarzuela cantada […] y una cinta cantada y hablada, aunque sea en español.[24]

Los propios autores e intérpretes eran conscientes de esta situación. Ya en 1922 el escritor Pío Baroja –admirado en grado sumo por Sorozábal– ironizaba sobre la decadencia de las viejas formas teatrales en una acotación de su original texto dramático *La leyenda de Jaun de Alzate*:

> [T]eméis que mi obra derive francamente hacia la pesadez y al aburrimiento. ¿Qué queréis? Yo no sé hacer otra cosa. Id al cinematógrafo.
>
> Sí, id al cinematógrafo. Allí podréis contemplar jovencitas tímidas y al mismo tiempo atrevidas; galanes irreprochables; traidores con máscara y traidores sin máscara; indios galopantes como la tisis; padres crédulos y cándidos: todo arreglado a vuestro gusto por el folletín. Yo también tengo gusto por el folletín, pero no por ése. Id al cinematógrafo.
>
> Sí, id al cinematógrafo […] Es lo mejor que podéis hacer. Yo concluiré para dos amigos y para mí *La leyenda de Jaun de Alzate*.[25]

[24] EL OTRO. "Teatro Príncipe", *La Libertad* (Vitoria), 14 de enero de 1932, p. 4.
[25] BAROJA, Pío. *La leyenda de Jaun de Alzate*. Madrid, Caro Raggio, 1922, pp. 175-176.

Precisamente, escribir una gran ópera vasca sobre *La leyenda de Jaun de Alzate* había sido el primer proyecto teatral de Sorozábal, desde 1927.[26] Sin embargo, el compositor parece haber seguido el mordaz consejo de Baroja, puesto que dejó de lado aquel libreto para centrarse en la elaboración de títulos más contemporáneos y cosmopolitas, en los que se hacen patentes los vínculos con la moderna cultura popular de masas, cinematógrafo incluido. No hay que olvidar, por otro lado, que en Alemania –país donde el músico residió durante toda la década– esas mismas influencias estaban dando lugar a toda una exitosa corriente de creación músico-teatral, genéricamente denominada como *Zeitoper* "ópera del momento". Allí, incluso un operista tan veterano como Richard Strauss había tanteado una dramaturgia musical casi cinematográfica en su "comedia burguesa" *Intermezzo* (1924).[27]

Otro factor que hay que tener en cuenta para comprender la atracción que muchos artistas sentían entonces por la estética cinematográfica es lo que Francisco Ayala definió en sus *Divagaciones sobre el cinematógrafo* de 1929 como "dimensión social del cine". En efecto, en una época en que las manifestaciones de la vanguardia artística parecían cada vez más minoritarias e impopulares –o "deshumanizadas", según la exitosa acepción de Ortega y Gasset–,[28] Ayala veía en el cine una de las pocas expresiones contemporáneas de "arte popular", aplaudido por un universal público de masas.[29] En virtud de ello, el séptimo arte podía convertirse en un modelo para aquellos autores que, como Sorozábal, sentían el anhelo de aunar modernidad y popularidad en sus creaciones. El propio compositor apuntó explícitamente a estas cuestiones pocos años más tarde:

> La decadencia [del teatro lírico español] vino porque los autores no supieron enfrentarse al público y no han sabido hacer, ni en lo lírico ni en lo dramático, obras con

[26] LERENA, Mario. *El teatro musical de Pablo Sorozábal*…, pp. 74-77.

[27] *Cfr*. GILLIAM, Bryan. "Strauss Intermezzo: Innovation and Tradition", en Bryan Gilliam (ed.). *Richard Strauss: New Perspectives on the Composer and His Work*. Durham, Duke University Press, 1992, pp. 259-83. Sobre la influencia de este movimiento en la obra de Sorozábal *cfr*. LERENA, Mario. "De Berlín a Madrid, o la huella del teatro musical germánico en la obra temprana de Pablo Sorozábal Mariezkurrena", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 18 (2008), pp. 37-62.

[28] Nos referimos al conocido ensayo *La deshumanización del arte* (1925), del filósofo madrileño. Para una discusión más sobre la incidencia de esta problemática estética en la obra del compositor, *cfr*. LERENA, Mario. "Sorozábal, o la 'revolución' castiza (de *Adiós a la bohemia a Juan José*)", en Tobias Brandenbergen, y Antje Dreyer (eds.). *La zarzuela y sus caminos: del siglo XVII a la actualidad*. Münster-Berlin, LIT-Verlag, 2016, pp. 281-305.

[29] AYALA, F. *El escritor y el cine*…, pp. 16-17.

vibración actual. Por eso la gente se va al cine y abandona nuestros teatros, que ni como locales siquiera pueden ofrecer un atractivo singular.[30]

Esta última preocupación por la comodidad de cines y teatros nos recuerda, por cierto, la frecuencia con que las mismas salas adaptaron su uso para una u otra actividad en esta época. A este respecto, cabe mencionar cómo, en 1932, Sorozábal presentó al público madrileño su primera opereta, *Katiuska* en el Cine Rialto de la Gran Vía, un local considerado pequeño para acoger dicha producción, pero muy moderno y confortable. Por su parte, su ambiciosa opereta *La Isla de las Perlas* (1933) fue estrenada en el modernísimo Teatro Coliseum que Jacinto Guerrero acababa de construir en la misma arteria de Madrid, una sala diseñada para albergar creaciones líricas que funcionó más como cine que como teatro desde sus orígenes.[31] Otro caso comparable es el del modesto Cine-Teatro Fuencarral, donde se estrenó el sainete lírico *La del manojo de rosas* (1934) bajo la amenaza de un inminente traspaso de la sala a "una casa cinematográfica".[32] En realidad, incluso el histórico Teatro de la Zarzuela –escenario de los estrenos madrileños de *La guitarra de Fígaro* (1933) y *No me olvides* (1935), del propio autor– acogía exhibiciones cinematográficas con regularidad, como la mayor parte de los locales teatrales del momento.

También los cantantes líricos se miraban en el espejo de las grandes estrellas del celuloide en esta época, y aspiraban a triunfar como ellas en la gran pantalla. Así de entusiasta se mostraba al respecto en una entrevista la tiple Maruja Vallojera, que pronto habría de protagonizar los estrenos de *La Isla de las Perlas* y *La del manojo de rosas*:

—¿Y no ha pensado nunca en el sonoro?

—¡Oh, sí!; sería mi mayor ilusión poder cantar ante el micrófono. Y créame, no desperdiciaré la ocasión que se me presente. Digo, si tengo condiciones fotogénicas...[33]

---

[30] I. "Preguntas y rostros: el maestro Sorozábal no ve claro el porvenir del teatro lírico", *Luz: diario de la República*, 24 de noviembre de 1933, p. 6.
[31] NAVASCUÉS, Pedro. "El Coliseum, Palacio del Espectáculo", en Alberto González Lapuente (ed.). *Jacinto Guerrero: de la zarzuela a la revista*. Madrid, SGAE, 1995, pp. 88-101; VERDÚ, Miguel. "Del Apolo al Coliseum: arquitectura teatral en la Gran Vía de Madrid", en Alberto González Lapuente, y Alberto Honrado Pinilla (eds.). *Jacinto Guerrero: amores y amoríos.* Madrid, Fundación Guerrero, 2017, pp. 114-145.
[32] SOROZÁBAL, P. *Mi vida*..., p. 228.
[33] ELEDEI. "En el Teatro Príncipe: María Vallojera, discípula de Bernardino Ochoa y gran cantante", *La Libertad* (Vitoria), 15 de enero de 1932, p. 2.

En parecidos términos se expresaba Gloria Alcaraz quien, poco después de haber estrenado los papeles protagonistas de *Katiuska* y *La guitarra de Fígaro*, aseguraba que cantar en el cine era su "mayor ilusión" –"[y] hasta ya ha habido indicaciones, pruebas..."–.[34] Que sepamos, estos proyectos sólo se materializaron en el caso del barítono Pablo Hertogs, protagonista del estreno de *La Isla de las Perlas* y de la adaptación cinematográfica de la ópera *El gato montés*, de Manuel Penella, que Rosario Pi dirigió para Cinesa en 1935.

Ahora bien, la intérprete sorozabaliana que más había brillado en ambos terrenos fue sin duda Enriqueta Serrano (*c.* 1910-1958), con quien el maestro se casó en el verano de 1933 y para cuyo lucimiento escribió, durante su noviazgo, *La Isla de las Perlas*. De hecho, ya antes de acaparar elogios como tiple cómica en el estreno madrileño de *Katiuska*, había protagonizado dos largometrajes sonoros rodados por la Paramount en sus estudios parisinos de Joinville: *La incorregible* y *La pura verdad* (1931), junto al barítono Manuel Russell. Tras un largo retiro familiar, esta "artista excepcional"[35] se convertiría en la mejor intérprete de los papeles ligeros escritos por su marido, tanto en los escenarios como en grabaciones discográficas. Según el propio compositor, Enriqueta "había nacido en el teatro" y, con su conocimiento del medio, constituyó una valiosísima consejera a lo largo de toda su carrera.[36]

Todo ello confirma la estrecha relación entre la creación lírica de aquellos años y la producción cinematográfica contemporánea: como se ha dicho, los artistas y autores teatrales competían por el mismo público incluso en espacios idénticos, mirando siempre de reojo y con preocupación los progresos de su joven rival. No es de extrañar, por tanto, que cuando la balanza comenzara a inclinarse claramente a favor del cine reaccionasen imitando algunas de sus poses, temáticas y técnicas características. A comienzos de la década de 1930, algunas voces teatrales clamaban por una protección institucional frente al cinematógrafo, pero también había quien defendía una colaboración simbiótica entre estos dos espectáculos complementarios:

> En la mayoría de las capitales de provincia y pueblos de importancia, el cine, lejos de ser enemigo del teatro es su mejor colaborador. Pocos son los locales que pueden sostener todo el año compañías, y es general el caso de que las Empresas ganan

[34] ELEDEI. "Lo que nos dice Gloria Alcaraz: también sueña con Hollywood pero tiene novio y se va a casar", *La Libertad* (Vitoria), 18 de enero de 1932, p. 3.
[35] GÓMEZ SANTOS, Marino. *Españoles en órbita*. Madrid, Afrodisio Aguado, 1964, p. 283.
[36] *Ibid*.

> durante todo el año con el cinema y así pueden presentar durante algunas semanas espectáculos teatrales.[37]

Algunos paralelismos

En el caso de la producción lírica temprana de Sorozábal, resulta interesante comprobar cómo la crítica –y, con toda probabilidad, el público– identificó con claridad la modernidad de sus propuestas, e incluso los modelos cinematográficos en los que se inspiraba. Un ejemplo muy interesante, por su propia ambigüedad, lo encontramos a propósito del estreno de su segundo título escénico, la "comedia musical" *La guitarra de Fígaro*:

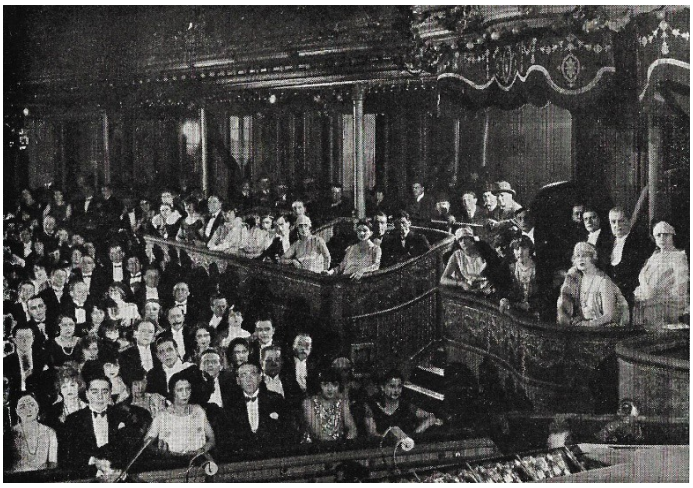
> Con segura y eficaz mano han logrado [los autores] pintar el ambiente de teatro, dando a la fábula un aire moderno y ligero, muy en consonancia con los gustos de la época […] También desde la implantación del cine sonoro, las películas inciden en el mismo tema.[38]

Paradójicamente, *La guitarra de Fígaro* se desarrollaba en las bambalinas de un escenario parisino de revistas explotando el conocido juego del "teatro dentro del teatro" –muy del gusto de la época pero poco novedoso en realidad–. El hecho de que el anónimo crítico bilbaíno considerase típicamente cinematográfica dicha ambientación refleja la sistemática apropiación previa de elementos argumentales y escenográficos procedentes del teatro musical por parte de los realizadores de películas. Además, el cosmopolitismo de la obra, sus notas jazzísticas, el conflicto entre tradición romántica europea y modernidad americana que plantea el libreto –un *topos* muy característico del momento–, sumado a otros detalles que mencionaremos en el siguiente apartado, contribuyeron a sustentar este paralelismo.

Esta contigüidad argumental "de ida y vuelta" entre el cine y la escena volvió a ponerse de manifiesto en algunos otros títulos. Por ejemplo, el compositor presentó en 1934 en el Teatro de la Zarzuela *La casa de las tres muchachas*, una adaptación de la romántica opereta *Das Dreimäderlhaus* (1916), de Heinrich Berthé, de temática muy similar a una cinta británica filmada ese mismo año,

[37] "El teatro y el cine: comentarios a una campaña injusta", *La Época*, 14 de marzo de 1932, p. 4.
[38] "Los estrenos de ayer: *La guitarra de Fígaro* en Arriaga", *El Pueblo Vasco* (Bilbao), 9 de enero de 1932, p. 6.

Blossom Time.[39] Esta versión cinematográfica, protagonizada por el tenor austríaco Richard Tauber, se estrenó en España al año siguiente como *Al llegar la primavera*; no obstante, en Alemania aún habrían de rodarse otras dos adaptaciones: *Drei Mäderl um Schubert* (1936) y *Das Dreimäderlhaus* (1958). Ya en la década siguiente, Sorozábal basó uno de sus títulos más innovadores y cosmopolitas, la opereta *Black, el payaso* (1942), en una novela sentimental de Jean-José Frappá, *La Princesse aux clowns* (1923), que ya había sido adaptada al cine por André Hugon, con ese mismo título, en 1924. Coincidentemente, la obra también se desarrollaba, en parte, en un teatro de variedades de París (v. fig. 1.a). Por último, hay que señalar que incluso su última zarzuela, *Las de Caín* (1958), se estrenó pocos días antes que la adaptación cinematográfica del texto teatral homónimo de los hermanos Quintero, a cargo de Antonio Momplet.[40]



Figs. 1.a – 1.b: Imágenes promocionales del film *La Princesse aux clowns* (Gaumont, 1924), reproducidas en Frappa, Jean-José: *La Princesse aux clowns*. Paris: Libraire Plon, [*c*. 1925]. Pese a desarrollar un conflicto inspirado en las convulsiones políticas contemporáneas, salta a la vista que tanto la estética general como la ambientación de determinadas escenas remitían directamente al mundo de la opereta. No puede extrañar, por tanto, que Sorozábal tomase como base idéntico argumento en su opereta *Black, el payaso* (1942).

[39] *Cfr*. Scott, Derek B. "Operetta Films", en Anastasia Belina y Derek B. Scott (eds.). *The Cambridge Companion to Operetta*. Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 272-285.
[40] DONALD. "Gran Vía: *Las de Caín*", *ABC*, 9 de enero de 1959, p. 43.

No obstante, el título que de un modo más abierto evidencia sus conexiones con el mundo cinematográfico es, sin duda, *La Isla de las Perlas*, concebida como una lujosa superproducción cuyos aspectos visuales y coreográficos debían sumarse a la magnificencia vocal e instrumental de la partitura. Tras su estreno, toda la crítica subrayó, casi al unísono, el parentesco argumental de la obra con varios films de aventuras oceánicas y éxito reciente; en concreto, *Sombras blancas*, de Van Dyke (1928), *Tabú*, de Murnau (1931), y *Ave del paraíso*, de King Vidor (1932). A este listado, Adolfo Salazar añadía la película de ambiente surafricano *Trader Horn* (1931), cuyas danzas étnicas comparaba con las de la opereta de Sorozábal.[41] De hecho, esta inspiración cinematográfica suscitó comentarios sumamente interesantes en torno a la supremacía de un género sobre otro:

> El cine, que se ha surtido durante largo tiempo de obras teatrales, quiere devolver al teatro aquella primitiva aportación, brindándole nuevos temas hasta hace poco desconocidos.[42]
>
> El libro está visto en algunas películas. Peligroso es que cuando tiene defensores la supremacía del teatro respecto del cine, los autores interesados en esto proporcionen argumentos para quienes creen que el cine es superior al teatro.[43]

[41] S[ALAZAR, Adolfo]. "El teatro: Coliseum", *El Sol*, 8 de marzo de 1933, p. 8.
[42] J.F. "*La isla de las perlas*, en el Coliseum: una bella partitura de Sorozábal", *Heraldo de Madrid*, 8 de marzo de 1933, p. 5.
[43] A. "Los teatros. Coliseum: *La isla de las perlas*", *La Libertad*, 8 de marzo de 1933, p. 3.

Figura 2.a: Eniqueta Serrano ataviada para su papel de tiple cómica en la producción original de *La Isla de las Perlas* (1933). Fotografía de "Galán", archivo familiar de Pablo Sorozábal.

Fig. 2.b. La actriz polinesia Anne Chevalier en una escena de *Tabu* (Paramount, 1931). Fotogafía anónima en papel (detalle), colección particular.

En realidad, el propio compositor aclaró que la inspiración para este título provenía directamente de *Tabú*, un film de la Paramount rodado en Bora Bora por el alemán F.W. Murnau en colaboración con el documentalista Robert J. Flaherty.[44] Se trataba de una película de gran lirismo y elevadas ambiciones artísticas, que había sido publicitada en España como "poema

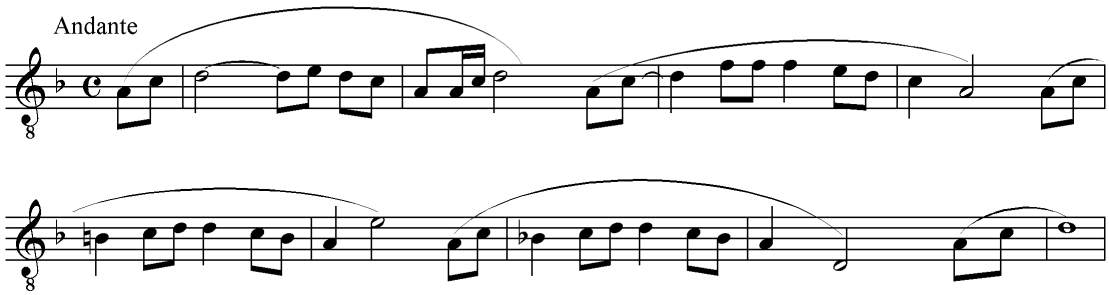
[44] https://www.youtube.com/watch?v=yPP7fWVMptg, consultado por última vez el 10-II-20.

cinematográfico" [45] y ensalzada por la espectacularidad de sus danzas, coros y "su música descriptiva".[46] La cinta carecía por completo de diálogos hablados pero contaba con una riquísima banda sonora del austro-americano Hugo Riesennfield que ilustraba cada secuencia: "la música de *Tabú* es bella y exótica, y tan expresiva que habla por los personajes", rezaba la publicidad de los Cines Callao antes de su estreno madrileño.[47] Para algunos críticos, este tipo de creaciones suponían un salto cualitativo en la historia del cine, al fundir las técnicas de Hollywood con la vena artística de la vieja Europa.[48] Se comprenden así la ambición e ilusiones estéticas de Sorozábal al involucrarse en un proyecto tan personal como audaz.

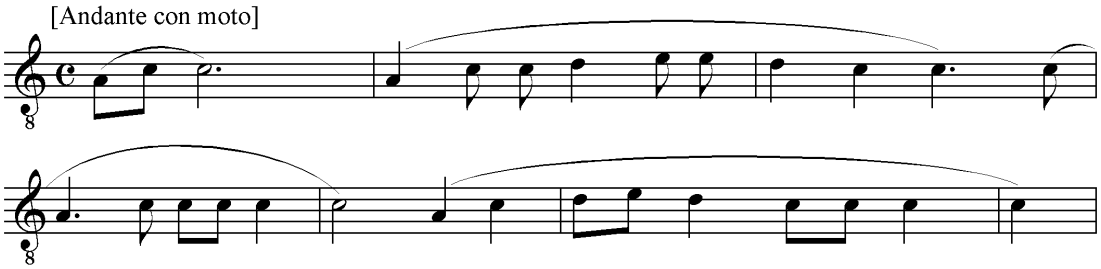
Ciertamente, *La Isla de las Perlas* presenta evidentes coincidencias temáticas con el film de Murnau: ante todo, su ambientación polinesia en "los mares del Sur", pero también la oposición entre la vida indígena y el materialismo colonial, la idea mágica de "tabú", la triunfal irrupción de un gran navío occidental o el peligroso oficio de los pescadores de perlas (figs. 2.a y 2.b). También la partitura presenta algunas llamativas similitudes con la banda sonora de su modelo. Por ejemplo, el preludio orquestal de la opereta da comienzo con una sencilla melodía construida sobre la escala pentatónica menor, según un arraigado tópico musical que asocia esta sonoridad a culturas orientales o primitivas. Más adelante (nº 9bis de la versión definitiva) descubriremos que se trata del canto de un pescador nativo (ejemplo 1.a).[49] Pues bien, los títulos de crédito de su modelo cinematográfico se abrían, precisamente, con una cantilena polinesia de perfil muy similar, sobre la misma escala pentáfona (ejemplo 1.b). Otro punto en común se encuentra en sus respectivas danzas rituales indígenas, que se desarrollan en sendas escenas de larga duración y gran espectacularidad: tanto una como otra presentan ritmos percutivos de sonoridad tribal sobre los que se repiten de manera obstinada frenéticas escalas descendentes.[50]

---

[45] *La Voz*, 18 de enero de 1932, p. 6.
[46] "El teatro y el cine: comentarios a una campaña injusta". *La Época*, 14 de marzo de 1932, p. [4].
[47] *Heraldo de Madrid*, 21 de enero de 1932, p. 6.
[48] PIZARRO, José. "Por los 'cines' de Madrid", *La Voz*, 26 de enero de 1932, p. 4; Coello, Vicente. "Film: Europa sobre América", *Popular Film*, 11 de febrero 1932, pp. 18-19.
[49] Puede escucharse este mismo arranque melódico en el intermedio sinfónico que Sorozábal añadió a la partitura en su revisión de 1949 (https://www.youtube.com/watch?v=j-LzENTv3JY).
[50] https://www.youtube.com/watch?v=yPP7fWVMptg (minuto 26:39 – 32:34); https://www.youtube.com/watch?v=j-LzENTv3JY (minuto 3:26 – 4:22).



Ejemplo 1a. Pablo Sorozábal: *La Isla de las Perlas* (1933), preludio (nº 1) y canto de Teahé (nº 9bis). Transcripción del autor.



Ejemplo 1b. Canto aborigen de Bora Bora en los títulos de crédito de *Tabu* (1931), de F. W. Murnau. Transcripción del autor.

Por tanto, queda claro que *Tabú* influyó de forma determinante en la configuración temática y sonora de *La Isla de las Perlas*. No obstante, tampoco debemos pasar por alto los referentes puramente teatrales de un título de estas características. Existía, por supuesto, el precedente lejano, pero prestigioso, de *Les Pêcheurs de perles*, de Bizet, con una ambientación hasta cierto punto comparable pero con un concepto de "color local" mucho más romántico y menos novedoso. A esa tradición decimonónica parecen remitirse los pasajes más líricos de la partitura de Sorozábal, cuyas romanzas son de factura casi operísitca.[51] Por otro lado, no hay que perder de vista otro ejemplo más inmediato de opereta con similar ambiente polinesio y contemporáneo: hablamos de *Die Blume von Hawaii*, que Paul Abraham había estrenado en Leipzig en 1931 –cuando Sorozábal aún residía en aquella ciudad– y adaptado al cine en 1933. Traducida al castellano, *La flor de Hawai* se presentó en

[51] Son conocidas las grabaciones de dos de estos números que el propio autor dirigió a Alfredo Kraus para Hispavox, en 1958 (https://www.youtube.com/watch?v=N3oRnsXFt1E, https://www.youtube.com/watch?v=pGN6BzkoKVU), consultado por última vez el 10-II-20.

Barcelona el 24 de febrero de 1933, tan sólo doce días antes del estreno de *La Isla de las Perlas* –7 de marzo–, y la propia Enriqueta Serrano se incorporaría incorporó al reparto de su inmediato estreno madrileño –16 de junio–, apenas dos meses y medio después de finalizar las funciones de la obra de su futuro marido –el 2 de abril–.

Más allá de las dependencias textuales que pudieran o no existir entre ambas obras, interesa resaltar la coincidencia de sus autores en presentar un modelo de opereta moderna, de un exotismo actualizado, con abundantes notas jazzísticas –elemento ausente en la banda sonora de *Tabú*– y, en fin, una estética que, a los ojos de los espectadores del momento, resultaba afín al mundo cinematográfico –un "teatro moderno […] que tiende a la película musicada, a la opereta del celuloide",[52] según se escribió tras el éxito en Madrid de la obra de Abraham–.[53] Curiosamente, otra película norteamericana de aventuras oceánicas de aquella década, *Wallaby Jim of the Islands* (Charles Lemont, 1937) se estrenó en España, ya en 1941, con el mismo título de *La Isla de las Perlas*. Sorozábal, por su parte, no reestrenó su opereta hasta 1949 (Teatro Calderón, Barcelona, 10 de junio), tras una profunda reestructuración; el mismo año en que Richard Rodgers y Oscar Hammerstein presentaban en Broadway el musical hawaiano *South Pacific* (Majestic Theatre, 7 de abril), cuya adaptación cinematográfica aún habría de alcanzar récords de recaudación en 1958.

Huellas: del cine al teatro...

En suma, *La Islas de las Perlas* puede ser considerada una primera culminación de los esfuerzos de Sorozábal por renovar el teatro lírico comercial de su tiempo. Tras el discreto éxito de taquilla de una obra de producción tan costosa, se observa en su catálogo una tendencia a atemperar sus impulsos iconoclastas, ensayando otras fórmulas de compromiso que entroncasen su producción con los gustos más tradicionalistas de buena parte del público y de la crítica.[54] Aun así, su producción mantuvo siempre un tono de moderada modernidad, donde multitud de pequeños detalles dejan entrever la inevitable huella del "séptimo arte". Ya se ha señalado el paralelismo genérico entre las

[52] MAFFIOTTE, Ildefonso. "Breve resumen de la temporada teatral", *La Prensa: diario republicano*, 9 de julio de 1933, p. 9.
[53] Otro crítico llamó la atención sobre la "libertad peliculesca" de *La flor de Hawai*, y aseguró que sus principales números musicales ya eran populares gracias al disco y la radio. "Teatros y cine. Los estrenos de ayer: *La flor de Hawai*, en el Campos", *El Pueblo Vasco* (Bilbao), 29 de enero de 1933, p. 5.
[54] *Cfr*. LERENA, Mario. *El teatro musical*... pp. 74-174.

prácticas musicales asociadas al cine mudo y el estilo compositivo de las partituras teatrales de Sorozábal. Añadimos aquí algunos rasgos más concretos que evidencian una directa influencia cinematográfica:

a/ Alusiones puntuales: conscientes del interés y actualidad de todo lo concerniente al cine, los libretistas introducen con frecuencia referencias a sus títulos, rostros y usos más populares, como elementos costumbristas de contemporaneidad. Así, Greta Garbo es mencionada en *La guitarra de Fígaro*; Charlot y, Tarzán, en *La tabernera del puerto*, mientras la protagonista de *La del manojo de rosas* sencillamente "se perece por el cine".[55] Un elemento que debía de causar sensación en los espectadores eran los besos de la gran pantalla,[56] lo que explica que en *La guitarra* se hable de "un beso *vertical*, a lo moderno cineasta"[57] y en *Black, el payaso* de "dos besos de cine"[58].

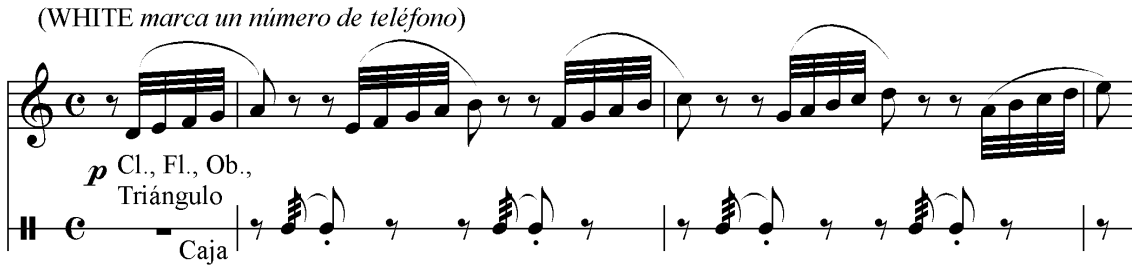
b/ Novedades dramatúrgicas orientadas a diluir el estatismo del escenario: así, en la última escena de *La guitarra de Fígaro* el decorado permite vislumbrar a un tiempo el camerino de la protagonista y su pasillo exterior. En la "ópera chica" *Adiós a la bohemia*, llamó la atención un sencillo efecto escenográfico, ideado por el propio compositor, que permitía contemplar al mismo tiempo el interior y el exterior del café donde transcurre la acción principal. Con todo, es en el sainete *La del manojo de rosas* donde encontramos el efecto más evidentemente cinematográfico, el realizarse dos rápidas mutaciones escénicas en el interior de sendos números musicales, con los personajes sobre el escenario. De ese modo, los protagonistas aparecen cantando sin solución de continuidad en cuadros diferentes, separados por un imaginario lapso cronológico aunque enlazados por la misma música; como si se tratase de una secuencia de distintos planos fílmicos cohesionados por su banda sonora, emulando las técnicas de montaje cinematográfico que exploraban durante aquellos años realizadores como René Clair.

c/ *Mickeymousing*: en ocasiones, la música de Sorozábal describe de forma plástica la sonoridad o la gestualidad de las acciones y las palabras de los protagonistas; normalmente, recurriendo a efectos instrumentales sorprendentes e incluso cómicos. Aunque esta especie de "pintura con sonidos" tiene una evidente tradición en la música occidental y en sus géneros teatrales

---

[55] RAMOS DE CASTRO, Francisco, y CARREÑO, Anselmo C. *La del manojo de rosas*. Madrid, SGAE, 1968 [1934], p. 64.
[56] *Cfr*., a modo de ejemplo, GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Cinelandia*. Madrid, Valdemar, 1995 [1927], pp. 175-177
[57] ENDÉRIZ, Ezequiel, y ROA, Joaquín F[ernández]. *La guitarra de Fígaro*. Madrid, SGAE, 1932, p. 32.
[58] SANGUITA SERRANO, Francisco. *Black, el payaso*. (Libreto mecanografiado). Madrid, Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, TLM/MMO/6632

(como la ópera verista o la pantomima), la sonoridad de algunos ejemplos de este repertorio remite directamente al cine de animación, con su conocida técnica de *mickeymousing*. Éste es el caso de *Black, el payaso*: en su prólogo, la música describe en forma de onomatopeyas los disparatados comentarios y bromas de los payasos protagonistas, imitando, por ejemplo, el sonido de un estornudo, de una carcajada o el canto de un gallo. En su escena final, la orquesta imita el sonido de un teléfono y el de la voz al otro lado del hilo (ej. 2).



Ejemplo 2. Pablo Sorozábal: *Black, el payaso* (1942), nº 13.

Igualmente ejemplares resultan, en este sentido, la romanza del Vagabundo en la segunda versión de *Adiós a la bohemia* (1945), en la que se describen estados meteorológicos contrastantes, y la romanza cómica de Baratillo en *Los burladores* (1948), donde se imita el sonido de varios animales. Aunque, como se ve, los ejemplos más característicos se concentran en obras de posguerra, existen múltiples muestras más discretas en casi toda la obra del compositor: en la primera escena de *La del manojo de rosas* la orquesta acompaña el gesto del protagonista mientras infla una rueda, y el preludio de *La Rosario* (1939) evoca la explosión de una bomba anarquista. De hecho, el libreto de la primera versión de *La Isla de las Perlas* evidencia que Sorozábal y sus colaboradores ya eran conscientes entonces de la peculiaridad expresiva de esta técnica, al señalar que los personajes de un número cómico deben bailar al compás de la música "imitando los graciosos movimientos de dibujos animados".[59]

[59] GONZÁLEZ DEL CASTILLO, Emilio, y MARTÍ ALONSO, Manuel. *La Isla de las Perlas*. Libreto mecanografiado para la Jefatura de la Policía Gubernativa (Dirección General de Seguridad). Alcalá de Henares, Archivo General de la Administración, fondo (03) 36, caja-21/5799, Acto I, p. 30.

En definitiva, no estamos ante un caso de asimilación tardía de influencias externas, sino del desarrollo de un lenguaje expresivo –dramatúrgico y musical– interiorizado por el compositor como un sustrato ambiental y formativo previo. De algún modo, podría aplicarse a este repertorio y a su autor la misma expresión que el literato Francisco Ayala empleó en 1929 para referirse a sus propios escritos: "el cine, como un aire yodado, ha penetrado en mi piel con su influencia difusa".[60] Hasta el punto de que, en sus referidas memorias, Sorozábal llegó a comparar las sensaciones vividas personalmente en su primer estreno teatral, *Katiuska*, con una secuencia de la película *Candilejas*, del "genial" Chaplin.[61]

... y del teatro al cine

En contraste con esta notoria presencia de elementos cinematográficos en el teatro lírico del compositor, sorprende la brevedad de su catálogo de bandas sonoras, en una época en que ya era habitual que autores líricos de éxito –Jacinto Guerrero, Jesús Guridi, Francisco Alonso...–trabajasen para el cine. Tras su estrecha relación profesional con este medio durante su juventud, Sorozábal no parece haber intentado regresar a él hasta muchos años más tarde, cuando su fama de autor teatral ya estaba consolidada. Precisamente, sus primeros tanteos en el cine sonoro se produjeron de la mano de sus mayores éxitos escénicos, con dos fallidas adaptaciones.

La primera de ellas consistía en una colaboración con la UFA alemana para el rodaje de *Katiuska*; un proyecto que, según sus memorias, quedó truncado por el estallido de la Guerra Civil.[62] Resulta difícil imaginar las transformaciones y compromisos que hubieran sido precisos para que una obra cuyo héroe era un comisario soviético resultase aceptable a la censura nazi. Con todo, es cierto que Sorozábal planeaba viajar a Alemania en el verano de 1936,[63] por más que su lealtad a la causa republicana lo retuviera finalmente en Madrid. Aun así, el músico tenía en mente incluso la posibilidad de trabajar para la Universum Film en otro proyecto original, *Camaradas*, probablemente de ambiente bolchevique, como el anterior. No hay que perder de vista que los realizadores

[60] AYALA, F. *El escritor y el cine*..., p. 12.
[61] Aunque confundiera el título del film con el de *Luces de candilejas* (SOROZÁBAL, P. *Mi vida*..., p. 194).
[62] *Ibid*., p. 122
[63] "Pablo Sorozábal, director de la Banda Municipal de Madrid, tuvo el gesto delicado de rendir homenaje a la memoria de su antecesor el maestro Villa", *La Voz de Guipúzcoa*, 2 de febrero de 1936, p. 6.

españoles Benito Perojo y Florián Rey sí rodaron filmes musicales en los mismos estudios berlineses durante la contienda española, y que la UFA llegó a instalar una sede filial en Zaragoza.[64]

Aún en plena guerra, Sorozábal recibió la propuesta de adaptar *La del manojo de rosas* al cine por parte del Sindicato de Espectáculos Públicos de Barcelona, en una época en que su sección cinematográfica aparece bajo control de la UGT (*c.* 1938). El objetivo de dicho proyecto, según sus promotores, no era otro que "glorificar la gesta titánica del pueblo madrileño", considerando que "el calor musical" de su famoso sainete "refleja toda la gama artística del folklore español, sin poner de manifiesto ninguna tendencia política".[65] Este proyecto no llegó a cristalizar, probablemente por dificultades económicas: el sindicato confiaba en que los autores colaborarían desinteresadamente, pero sabemos que Sorozábal llegó a enfrentarse a la CNT barcelonesa por el cobro de los derechos de autor que generaban sus obras.[66]

Habrá que esperar al fin de la contienda para encontrar al compositor implicado en tres únicos títulos cinematográficos. Su debut en este terreno se produjo con el film de costumbres vascas *Jai Alai* (1940), dirigido por el bilbaíno Ricardo Rodríguez Quintana.[67] Para esta película Sorozábal orquestó sus populares pasacalles *Bigarren kalez-kale* y *Baserritarra*, compuestos en 1926;[68] realizó un arreglo de una popular habanera donostiarra "Celos aun del aire matan", más conocida como "Habanera del Guria" y, sobre todo, compuso su celebérrimo zortziko "Maite", con letra de los célebres libretistas Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw. Esta pieza recuerda inevitablemente a la romanza "Mi tierra vasca" que acababa de escribir para lucimiento del barítono Marcos Redondo en el sainete *La Rosario* (1939), de los mismos Romero y Fernández-Shaw. De hecho, ambas páginas sirvieron de base a la elaboración, años más tarde, de sendas cantatas corales gemelas: *Euskal Herria –¡Ay, tierra vasca!–* y *Maite, eguzki eder*. Otros pasajes de esta banda sonora

---

[64] SÁNCHEZ VIDAL, A. "Cine…", p. 550.
[65] Carta de UGT-Sindicato de Espectáculos Públicos (Sección de Cinematografía) a Sorozábal. Barcelona, sin fecha (Archivo familiar del compositor). Agradezco a Pablo Sorozábal Gómez las facilidades para consultar dicha documentación.
[66] SOROZÁBAL, P. *Mi vida*…, p. 166-167.
[67] ROLDÁN LARRETA, Carlos. "*Jai Alai*; en busca de la película perdida", *Euskonews & Media*, 170 (2002), http://www.euskonews.com/0170zbk/gaia17005es.html (último acceso: 01/06/2014).
[68] ANSORENA, José Luis. "Sorozábal y el txistu", *Txistulari* 169 (1997), pp. 4-5.

–su tormenta y su Salve marinera– enlazaban directamente con el ambiente de la zarzuela *La tabernera del puerto*, que Sorozábal había presentado en Barcelona en 1936 y en Madrid en 1940.[69]

Mayor repercusión tuvo la película *Marcelino, pan y vino* (1955), galardonada con un Oso de Plata en el Festival Internacional de Cine de Berlín y con dos menciones especiales en el de Cannes, además de un premio del Sindicato Nacional del Espectáculo y varias medallas del Círculo de Escritores Cinematográficos. En esta ocasión, Sorozábal realizó su banda sonora en colaboración con su hijo Pablo. De nuevo hay que observar que su núcleo musical lo forma una "Canción de Marcelino" para solista y coro, que alcanzó gran difusión en distintos idiomas.[70] En realidad, también esa melodía estaba inspirada en el cancionero popular vasco, pese a que ningún detalle argumental del guion lo justifique.[71] El compositor, además, reutilizó algunas páginas de aire folklórico procedentes de su zarzuela castellana *Sol en la cumbre* (1934) y, curiosamente, el andante de su juvenil *Cuarteto* Op. 3 (1920). El registro popular vasco reapareció, con mayor lógica, en *María, matrícula de Bilbao* (1960), dirigida, como la anterior, por Ladislao Vajda y compuesta también con su hijo. Junto a algunos clichés típicamente cinematográficos, la partitura incluye múltiples referencias folklóricas, con varios coros marineros sobre temas populares –como *Entre Santurce y Bilbao* y *Boga, boga*–, comparables a los que se escuchaban en la zarzuela *La tabernera del puerto* (1936) y el sainete *Entre Sevilla y Triana* (1950). Uno de aquellos pasajes, sobre la melodía cunera *Itxasoa laino dago*, fue reutilizado con similar instrumentación en su ópera póstuma, *Juan José*.[72] A su vez, una secuencia ambientada en Nueva Orleans incorporó el fox-trot final de su revista *¡Brindis!* (1951).

En líneas generales, y sin negar la habilidad del compositor en este terreno, llama la atención el apego de estas bandas sonoras a convenciones propias del teatro musical. Frente a la vena renovadora de muchas de sus creaciones escénicas, da la impresión de que Sorozábal prefirió explotar en estos trabajos un lirismo tradicional –basado, en buena medida, en números vocales de fuerte impronta vernácula– antes que desarrollar un lenguaje cinematográfico más autónomo. En realidad, todo apunta a que el autor sentía un interés más bien secundario por este tipo de

[69] Aunque no se ha localizado ninguna copia de esta película, su banda sonora fue rescatada y reestrenada en forma de *suite* sinfónico-coral en la 45ª Semana de Música Vasca *Musikaste* de Errenteria (Guipúzcoa), el 27 de mayo de 2017.
[70] https://www.youtube.com/watch?v=mW1GAq41x3k
[71] LERENA, Mario. "'De mi querido pueblo': vasquidad y vasquismo en la producción musical de Pablo Sorozábal (1897-1988)", *Musiker: cuadernos de música*, 18 (2011), p. 468.
[72] *Ibid*., p. 469.

ocupaciones: es obvio que, de no haber sido así, su fama le habría abierto las puertas a muchos otros encargos en la industria del cine, y con condiciones probablemente favorables.

De este modo, su figura se presenta como la de un artista de transición, familiarizado con las novedades formales y expresivas de su tiempo, pero comprometido aún con la vieja escuela lírica. Como hombre de teatro, su interés por la estética cinematográfica parece, ante todo, un medio para revitalizar y garantizar la supervivencia del medio escénico en el que volcó la mayor parte de sus energías y su talento; lo mismo que su intensa actividad discográfica, clave en la difusión de su obra. Por supuesto, esta dedicación casi en exclusiva durante tantos años no habría resultado viable sin el respaldo del público –y, muy a menudo, de la crítica–; un éxito comercial y artístico que contradecía a quienes consideraban caducos aquellos géneros. En cualquier caso, queda patente la proximidad cultural de dos ámbitos mucho menos antagónicos de lo que algunos sostenían, y el interés de revisar las barreras e intercambios entre ambos medios.