

“De mi querido pueblo”: vasquidad y vasquismo en la producción musical de Pablo Sorozábal (1897-1988)

(“De mi querido pueblo”: Basquity and Basquism in the musical output of Pablo Sorozábal (1897-1988))

Lerena, Mario*

UPV/EHU. Dpto. H^a del Arte y Música. Sarriena, s/n. 48940 Leioa
mariolerena@gmail.com

BIBLID [2174-551X (2011), 18; 465-495]

Recep.: 28.02.2011

Acep.: 18.04.2011

Análisis de la huella que, de modo explícito, tácito o conflictivo, imprimieron las profundas raíces vascas del compositor Pablo Sorozábal Mariezkurrena en el desarrollo de su carrera como compositor. Pese a que su catálogo aparece escindido en facetas aparentemente irreconciliables, un repaso global del mismo revela importantes puntos de contacto entre todas sus creaciones, incluidos algunos proyectos inéditos que damos aquí a conocer. Así, la necesidad de adaptarse a las circunstancias de una sociedad en continua transformación, como la del País Vasco en el siglo XX, resulta clave para entender la obra de este autor.

Palabras Clave: Sorozábal. Música vasca. Nacionalismo musical. Música popular. Zarzuela. Siglo XX.

Pablo Sorozabal Mariezkurrena musikagilearen euskal sustrai sakonek haren musika-ibilbidearen garapenean, esplizituki, tazituki edo era gatazkatsuan, utzi zuten arrastoaren azterketa da testu hau. Haren katalogoa, itxuraz, bateraezinak diren alderdietan banatuta agertzen den arren, katalogo horren azterketa osoak agerian uzten du, Sorozabalen sorkuntza-lan guztiak, hemen ezagutzera ematen ditugun proiektu argitaratu gabe batzuk barne, lotura puntuak zituztela elkarrekin. Hala, etengabe aldatzen ari zen gizarte baten –eta XX. mendeko Euskal Herriko gizartea halakoa zen– gorabeheretara egokitzeko beharra aintzat hartzea funtsezkoa da musikagile horren lana ulertu ahal izateko.

Giltza-Hitzak: Sorozabal. Euskal musika. Nazionalismo musikala. Herri musika. Zarzuela. XX. mendea.

Analyse de l’empreinte qu’imprimèrent, dans le développement de sa carrière de compositeur, de façon explicite, tacite ou conflictuelle, les profondes racines basques du compositeur Pablo Sorozábal Mariezkurrena. Bien que son catalogue apparaisse divisé en facettes apparemment irréconciliables, une révision globale de ce même catalogue révèle d’importants points de contact entre toutes ses créations, y compris quelques projets inédits que nous révélons ici. Ainsi, le besoin de s’adapter aux circonstances d’une société en transformation continue, comme celle du Pays Basque au XX^{ème} siècle, apparaît comme une clé pour comprendre l’œuvre de cet auteur.

Mots-Clés : Sorozábal. Musique basque. Nationalisme musical. Musique populaire. Zarzuela. XX^{ème} siècle.

* Becario del Programa de Formación de Profesorado Universitario del Ministerio de Educación para la realización del proyecto “La música teatral de Pablo Sorozábal (1897-1988)”.

1. INTRODUCCIÓN

*Egia esan, ni enaz jotaren kontra, ezta Esnaola bez,
baina ainbeste jota ta jota...
(P. Sorozábal)*¹

El compositor donostiarra Pablo Sorozábal Mariezkurrena (Donostia, 1897 – Madrid, 1988) es conocido y recordado fundamentalmente como autor de algunos de los títulos más exitosos del teatro lírico hispano de todos los tiempos². En este sentido, puede afirmarse que fue el último gran representante de una tradición en la que también tomaron parte destacada otros autores vascos y navarros como Joaquín Gaztambide (1822-1870), Emilio Arrieta (1821-1894), José María Usandizaga (1887-1915) o Jesús Guridi (1886-1961). Fueron muchos, en efecto, los éxitos cosechados por el compositor dentro de los géneros de la zarzuela y opereta. Entre ellos, la tríada formada por la opereta *Katuska* (1931), el sainete lírico *La del manojo de rosas* (1934) y la zarzuela *La tabernera del puerto* (1936) logró consolidarse y arraigar con fuerza en el repertorio, y continúa figurando entre lo más querido y demandado por el público de este tipo de espectáculos³.

Junto a esta faceta aplaudidísima, su catálogo presenta un amplio caudal de obras muy diversas –sinfónicas, corales, instrumentales y de cámara (Ansorena, 1998)– cuya recepción, en general, ha sido mucho más local y exigua. Paradójicamente, la escasa repercusión de muchos de estos trabajos contrasta con las preferencias de una parte de la crítica a la hora de valorar este repertorio⁴. De hecho, en más de una ocasión se ha lamentado la dedicación de Sorozábal a la música escénica, al considerarse una claudicación artística motivada por causas puramente materiales (Sopeña, 1958: 199; Olaizola, 1987). Una idea que apuntó el propio compositor, aunque con matices⁵.

Dos factores han pesado en esta predilección de la crítica por su música de concierto: de un lado, el paradigma de la "música absoluta" vigente durante buena parte del siglo XX, que otorgaba una primacía estética a la música considerada "pura", por encima de la más "funcional" escrita para el teatro o el cine. En concreto, hay que tener en cuenta el desprecio que el género de zarzuela suscitó entre intelectuales y músicos de vanguardia durante casi todo el siglo pasado (Casares, 2002: 35). Por otro lado, en algunas valoraciones se mezcla el juicio estético con un rechazo ideológico y sentimental al españolismo que destilan

1. ["En realidad, yo no tengo nada en contra de la jota, y Esnaola tampoco, pero tanta jota, tanta jota..."] (Gereño, 1965: 8). Todas las traducciones son del autor.

2. Para una visión de conjunto sobre la trayectoria y obra del compositor, v. Lerena, 2010b.

3. En 2007, por ejemplo, el 27% de todas las solicitudes de partituras en el archivo lírico de la SGAE correspondieron a dos únicas obras de Sorozábal: *La del manojo de rosas* y *La tabernera del puerto* (Gómez Manzanera, 2009).

4. cfr. "Ayer enmudeció la voz de Pablo Sorozábal". *Deia*, 27-12-1988; p. 47; Ansorena, 1996: 46.

5. "Hablando con Pablo Sorozábal". En: *Ritmo: revista musical ilustrada*, nº 180. Madrid: 1944; pp. 10-11; Mallo, 1978; Sorozábal, 1986: 111.

algunas de sus obras escénicas, en contraste con el "vasquismo" atribuido al resto de su producción. Esta idea fue expresada con claridad meridiana por el propio hijo del compositor, que llegó a descalificar las zarzuelas de su padre como "*pastiches*" españolistas:

Beharrak egin zuen musikari espainiar nere aita [...] beraz, berea konideratzen ez zuen kultur arrotz batetara moldatu izan behar zuen kontzienteki (Arzelus, 1989: 11).

[La necesidad hizo de mi padre un músico español [...] por tanto, tuvo que adaptarse conscientemente a una cultura extraña que no consideraba suya].

De algún modo, el mismo Sorozábal sugirió esta visión, al afirmar de su producción sinfónica:

Ahí sí que me considero autor totalmente euskaldún. Tanto en las obras inspiradas en temas populares vascos como en originales míos con textos en euskera. Es lo más sentido que hice (Mallo, 1978).

Estas palabras deben encuadrarse en cierto sentimiento de identidad perdida y nostalgia por sus raíces vascas, experimentado por el autor en su vejez y expresado en más de una ocasión. En especial, a causa del olvido de su lengua materna, el euskera:

¡Qué pena! ¡Qué tragedia la de nosotros los vascos [que] por imperativo de la vida, de una política centralista, tuvimos que olvidar nuestro bello idioma! Yo me avergüenzo de ello y aspiro todavía, aunque sea sólo a la hora de la muerte, a decir mis últimas palabras en el mismo lenguaje que utilicé para expresar mis primeras emociones (Sorozábal, 1986: 16).

Con todo, no es menos cierto que el compositor también sintió un gran aprecio por su producción escénica en castellano, de la que nunca dejó de sentirse orgulloso. Su vocación teatral y su interés por los géneros de zarzuela, opereta y ópera quedaron de manifiesto en multitud de declaraciones realizadas a lo largo de toda su carrera (por ejemplo, Ruiz Silva, 1987). De otro modo, resultaría inexplicable su dedicación casi exclusiva al teatro musical durante más de dos décadas, entre 1930 y 1950. Es evidente que en este terreno se desenvolvía con particular soltura y talento, más allá del mero interés económico. En este sentido, hay que recordar que, en más de una ocasión, expresó su predilección por las óperas *Adiós a la bohemia* (1931-1945) y *Juan José* (1968) como las obras mejores y más queridas de su catálogo (Ugalde Fernández, 1985; Abando Zendoia, 1986; Ruiz Silva, 1987). Dos títulos inspirados en el viejo "género chico" madrileño que fueron perfeccionados a lo largo de muchos años por iniciativa absolutamente personal y sin grandes perspectivas de éxito comercial.

2. TENDIENDO PUENTES: INTERTEXTUALIDAD Y OTRAS AFINIDADES

En realidad, un examen más detallado del catálogo del compositor desmiente esta aparente división dual y casi antagónica entre su música de concierto –de inspiración "vasquista"– y música escénica –de ambiente español o, al

menos, pensada para un público hispano-. Ya hace algunos años, José Luis Ansorena propuso una clasificación tripartita de su producción: de un lado, sus primeras obras sinfónicas y de concierto; de otro, sus posteriores creaciones para las tablas; por fin, las obras corales y para txistu de su última etapa (Ansorena, 1996b). Tal y como Ansorena observó, en este tercer bloque de obras Sorozábal retornó a la temática vasquista de su juventud, pero siguiendo un estilo de composición más próximo al de las obras líricas de su segundo período (Ansorena, 1996b: 53). Más aún, en su catálogo pueden rastrearse evidentes préstamos estilísticos y textuales que confirman fuertes vínculos entre toda su producción, tal y como descubriremos en el presente artículo. Veamos algunos casos concretos:

- Una de las piezas más destacadas de la última etapa del compositor, la cantata *Euskalerría* (1963), para coro y orquesta, es, en realidad, un arreglo casi literal de la romanza para barítono "Mi tierra vasca", incluida en el sainete *La Rosario, o la rambla de fin de siglo* (1939). En esta obra, de ambiente catalán, un marino vasco, "Arriola", entonaba esta canción, de claro sabor folklórico. Su melodía parece inspirada en dos cantos recogidos por Azkue, "Salbatore arratsean" (Azkue, 1968: vol. 2, tomo VII, 75) y "Mutil gazteak" (Azkue, 1968: vol. 2, tomo VIII, 74), con un añadido en tiempo de zortziko. La romanza fue compuesta expresamente para la voz del divo Marcos Redondo, quien la grabó en 1940⁶. Su letra había sido escrita durante la Guerra Civil por Guillermo Fernández Shaw y Federico Romero, la pareja de libretistas más prestigiosa del teatro lírico español del momento. Sin embargo, el tenue sesgo pro-anarquista y anticapitalista del argumento encontró serias dificultades con la censura del nuevo régimen franquista, y su carrera sobre los escenarios quedó interrumpida. Así pues, Sorozábal aprovechó este número para crear una cantata coral independiente, que se tituló *¡Ay, tierra vasca!* (1956) antes de ser traducida al euskera por Fernando Artola.

- Muy similar a la romanza anterior, y compuesta por las mismas fechas, era la canción *Maite*, escrita para la película *Jai Alai* (1940). De nuevo con letra original de Guillermo Fernández Shaw y Federico Romero, este zortziko fue popularizado por el grupo de música popular bilbaíno Los Bocheros (que protagonizaban el film) y por el donostiarra Los Xey: un novedoso cauce de difusión masiva que seguiría de inmediato Jesús Guridi -*El día de las regatas*, 1943- y el propio Sorozábal con *Estampa madrileña* -extraído del sainete *Don Manolito*- y *Estampa catalana*; todas ellas dedicadas a Los bocheros. Debido al éxito de *Maite*, el compositor utilizó este mismo tema para componer una cantata de corte semejante a *Euskalerría*, traducida al euskera por Nemesio Etxaniz con el título *Mai-te, eguzki eder* (1954). Es interesante señalar que, a la postre, ambas cantatas sentarían el modelo y precedente inmediato de la versión coral de *Gernika*, la obra más emblemática del "tercer periodo" del autor. Además, en la banda sonora de la misma película Sorozábal también incorporó sus *Bigarren kalez-kale* y *Baserritarra*, de 1926, en un arreglo sinfónico (Ansorena, 1997: 4-5).

6. Black, *el payaso / La Rosario o la Rambla de fin de siglo*. Barcelona: Blue Moon-serie lírica, 2000, BMCD 7534 (CD).

- Por su parte, el fandango para txistus *Donostia* (1929) fue adoptado como motivo conductor de la tonadilla escénica *El alguacil Rebolledo* (1933) y en el intermedio de la zarzuela *Los burladores* (1948), dos obras ambientadas en el Madrid del siglo XVIII. También reaparece en el ballet *Paso a cuatro* (1955), sobre piezas de autores españoles del s. XVIII. En realidad, el tema era idóneo para todas estas evocaciones, puesto que se trataba de una variación casi literal del célebre *Fandango* del Padre Soler, recogida por Azkue e incluida en su *Cancionero Popular Vasco* (Sánchez Ekiza, 2002: 7, 14).

- Con la misma función de evocación diocechasca o clasicista, y sin relación con su procedencia vasca, Sorozábal introdujo en sendas escenas de *Los burladores* (nº 2 y 8) otras dos melodías antiguas para txistu, que Azkue había recogido en Bera: un Minueto y un Contrapás (Azkue, 1968: vol. 1, tomo IV, 61-63). Este último ya había sido utilizado por el donostiarra en su *Suite nº 1* (c. 1930) para conjunto instrumental. Además, otro minueto de la misma colección aparece en *Txistulariak*, segundo de sus *Dos apuntes vascos* (1925).

- De igual modo, Sorozábal aprovechó en su comedia lírica *La guitarra de Figaro* (1932) una página sinfónica de juventud, el *Capricho español* (1920), además de otras piezas de baile compuestas previamente en Alemania (Lerena, 2009: 50-51). En concreto, el compositor desgajó un fragmento de este *Capricho* para crear una "Serenata a la guitarra" para tenor, y utilizó el resto como música incidental de una "Pantomima", dentro de la misma obra (Sorozábal, 1932: 33). Muchos años más tarde, en 1951, aún retornaría a la misma música en un número de la revista *Brindis* (nº 8) y en el ballet *Vino, salero y solera*, de 1979.

- Aún más sorprendente y curiosa es la reutilización de los *Dos lieder* op. 2 (1920) del compositor en su último trabajo escénico, *Juan José* (1968)⁷. La música del primero de ellos, *La dernière feuille*, es empleada en esta ópera como leitmotiv que caracteriza la faceta más sensible y romántica del personaje principal, con una presencia muy destacada a lo largo de toda la partitura. El segundo lied, *Rondel printanier*, es cantado casi literalmente en el segundo acto por la protagonista femenina, Rosa, para evocar sus sueños de una vida mejor. Sorozábal también aprovechó la introducción de una canción de juventud sobre un poema de Emeterio Arrese, *Ill'ta gero, beti lurpean*⁸, como motivo conductor de todo el segundo acto de la ópera⁹. Además, al final del primer cuadro del acto tercero introdujo una melodía tradicional vasca -"Itxasoan laño dago"- que había sido publicada por el Padre Donostia en 1922 (Donostia, 1922: vol. II, 806-807). A primera vista, todas estas alusiones resultan un tanto insólitas en el ambiente de

7. Hemos podido consultar el material inédito de esta ópera en la biblioteca del Conservatorio Superior de Música del País Vasco, Musikene (Donostia), con permiso expreso de los herederos del autor.

8. "Después de morir, siempre bajo tierra". Aunque este trabajo está sin datar, la grafía del manuscrito no deja lugar a dudas de que se trata de una composición de juventud. Los versos proceden del poema "Beazun Tantoak", del libro *Nere bidea* (Arrese, 1913).

9. La primera noticia sobre el origen de este leitmotiv orquestal fue publicada en Webber, 2009. Sin embargo, debo agradecer personalmente a Pablo Sorozábal Gómez, nieto del compositor, el haberme corroborado y especificado la fuente de esta cita musical.

bajos fondos madrileños en que transcurre la ópera, adaptación del drama homónimo de Joaquín Dicenta (1895).

- En lo que a paralelos puramente estilísticos se refiere, pueden mencionarse diversas páginas de vuelo sinfónico incluidas en distintas obras escénicas, que remiten al estilo de sus obras más ambiciosas de juventud. Una de las más destacables es el cuadro primero del tercer acto de *La tabernera del puerto*, construido en forma de variaciones sinfónicas sobre una melodía popular vasca recogida por Azkue, "Urrundiko uso"¹⁰ (Azkue, 1968: vol. I, tomo II, 42-43). El compositor ya había demostrado su maestría en la técnica de la variación con sus *Variaciones sinfónicas sobre un tema vasco* (1927) y confirmaría su predilección por esta forma en los intermedios de sus zarzuelas *Sol en la cumbre* (1934) y *Los burladores* (1948), ya mencionado. No extraña, por tanto, que Sorozábal convirtiera el primero de ellos en pieza autónoma de concierto (*Variaciones sobre un tema castellano*). Más curioso resulta el hecho de que adaptara para coro mixto el mismo tema popular (*Ya s'ha muerto el burro*) en su última etapa, traducéndolo incluso al euskera (*Astoa il da*). También resulta evidente el paralelismo formal y estilístico entre *Mendian*, primero de los *Dos apuntes vascos* (1925), y el "Amanecer madrileño", intermedio sinfónico del sainete *La eterna canción* (1945): ambas páginas evocan un paisaje sonoro mediante acumulación y superposición de motivos musicales diversos, con alusión a temas populares, vascos en el primer caso y madrileños en el segundo.

- Por otro lado, son muy destacables las alusiones al folklore vasco del "romance marinero" (zarzuela en tres actos), *La tabernera del puerto* (1936), también sobre libreto de Fernández Shaw y Romero. Ya hemos mencionado el empleo de la canción de cuna "Urrundiko uso", que funciona como leitmotiv principal en la zarzuela. Además, Sorozábal aprovechó tres melodías báquicas del mismo cancionero de Azkue: "¡Ay, Mari Migel" (Azkue, 1968: vol I, tomo I, 4), en el nº 3 de la partitura; "Nere Andreak" (*Ibid.*, 54-55) y "Atso zarraren atorra zarra" (*Ibid.*, 18), en el nº 6B, añadido *a posteriori* para lucimiento de Marcos Redondo. Curiosamente, los dos primeros ya habían sido utilizados por Guridi en una zarzuela de temática marinera y vasca, *Mari-Eli* (Guridi, 1935: nº1), estrenada un año antes en Bilbao (Bilbao Salsidua, 2002: 62). Por otro lado, la música del dúo cómico (nº 3) e intermedio de *La tabernera* remite al mismo modelo de marcha vasca o "biribilketa" (Sánchez Ekiza, 2008) que Sorozábal ya había empleado con éxito en sus pasacalles *Gabiltzan kalez kale* (1925) y *Bigarren kalez kale* (1926). El mismo año de 1936, el autor compondría un tercer *Kalez kale* similar, titulado en principio *Euzko Indarra* o *Euzkadi Libre* -en honor a las milicias vascas- y presentado mucho después (1956) como *Marcha de Deva* (Sorozábal, 1986: 146-148).

- Por fin, como cruce curioso de las distintas facetas compositivas de Sorozábal, cabe mencionar su trabajo para la banda sonora de la película *Marcelino, pan y vino* (1955): el tema principal de la misma procede de una melodía popular vasca (Martín de Retama, 1968: VI), recogida por el Padre Donostia como

10. Agradezco al músico Carlos Imaz su amistosa observación al respecto.

"Atzo ttun ttun" (Donostia, 1922: vol. I, 304) y por Azkue como "Oro poz pozik" (Azkue, 1968: vol. 2, Tomo V, 59). Esta música es cantada con letra en castellano en una "Canción de Marcelino" que, como la película, dio la vuelta al mundo y fue traducida a varios idiomas. Ningún detalle argumental del film justifica, sin embargo, esta alusión al folklore vasco.

En definitiva, los detalles comentados certifican una fluida interrelación entre las diversas facetas y épocas compositivas del autor, algo que resulta lógico y comprensible. Queda en evidencia, asimismo, que no toda su obra no escénica se circunscribió a una temática e inspiración estrictamente vascas. Por contra, a lo largo de toda su carrera Sorozábal ensayó gran variedad de modelos y fórmulas diversas para adaptarse a las demandas culturales de su entorno. Sin duda, un factor determinante de ello fue la acuciante dependencia económica del compositor, frente a otros autores de posición más acomodada o estable. En efecto, Sorozábal había nacido en el seno de una familia proletaria, procedente del campo guipuzcoano, sin antecedentes profesionales en el mundo de la música, aunque su padre fue *bertsolari* ocasional (Sorozábal, 1986: 16). Debido a ello, el compositor tuvo que subsistir desde su mocedad mediante la práctica musical cotidiana en todo tipo de contextos. En consecuencia, su producción aparece como la de un ecléctico que lucha por abrirse paso y sobrevivir profesionalmente en un mundo en continua transformación.

3. ENTRE BACO Y APOLO: PRIMEROS PASOS

En este sentido, es muy revelador y significativo que el "opus 1" del compositor sea un *one-step* para piano, *The Odoro* (1917), compuesto casi con seguridad para amenizar las sesiones de cine o de baile en los cafés y cabarés donostiarra donde trabajaba (*Ibid.*: 56-57). En realidad, se trata de una de las primeras manifestaciones conocidas en Euskadi de la incipiente moda por la música de jazz, ajena a cualquier academicismo¹¹. Por contra, en el segundo opus de su catálogo, los *Dos lieder* ya mencionados, el compositor trató de emular el refinamiento modernista practicado en años anteriores por autores vascos como Guridi, Andrés Isasi o su ídolo Usandizaga (Lerena, 2011). De hecho, en esta ocasión el autor buscó su inspiración en sendos poemas de Théophile Gautier (*La dernière feuille*) y Charles d'Orléans (*Rondel printanier*), que ya habían sido puestos en música por compositores de la talla de Charles Gounod, Ernest Chausson o Claude Debussy. Parece claro que con esta y otras composiciones posteriores aspiraba a alcanzar el reconocimiento y prestigio de la intelectualidad y la élite musical del momento¹², un prestigio que *a priori* resultaba difícil de alcanzar desde su origen y condición humildes. Además, a partir del *Cuarteto para cuerda en Fa M op. 3* (1920), se aprecia una voluntad por seguir las pautas estéticas del nacionalismo musical, con referencias cada vez más explícitas al folklore vasco.

11. Esta pieza no fue catalogada hasta el año 2008, cuando encontramos por casualidad una copia de la misma en el archivo Eresbil de Rentería. El original se conserva en el archivo privado del compositor, según nos confirmó amablemente su nieto, Pablo Sorozábal Gómez.

12. De sus *Variaciones sinfónicas sobre un tema popular vasco*, por ejemplo, el músico recalcó que "por su duración y por su forma equivalía a la labor de una sinfonía" (Sorozábal, 1986: 103).

En esta línea nacionalista compuso el autor sus obras de concierto más ambiciosas, durante la década siguiente: *Suite Vasca* (1923), *Dos apuntes vascos* (1925) y *Variaciones sinfónicas sobre un tema popular vasco* (1925-1927). Todas ellas fueron estrenadas y aplaudidas en San Sebastián durante estos años. De ese modo, Sorozábal recogía con decisión y sin complejos el testigo de la primera generación de maestros del nacionalismo musical vasco, que buscaba realzar la raíz musical propia del País Vasco con una técnica contemporánea. En este sentido, cabe destacar que los *Apuntes vascos* llegaron a ser editados en París por Max Eschig, y el primero de ellos, *Mendian*, fue interpretado y radiado por la BBC de Londres, en 1936 (Anderson, 1936: 425)¹³. Este entronque consciente con la escuela musical vasca quedó de manifiesto en el "Festival Vasco" con que hizo el autor su presentación en Madrid (28-1-1928): en esa ocasión, Sorozábal dirigió sus *Variaciones sinfónicas* y *Apuntes vascos* junto a páginas de Guridi, Usandizaga y Beltrán Pagola. El concierto finalizó con un arreglo personal del *Gernikako arbola* (Sorozábal, 1986: 113), orquestado por el compositor para las Fiestas Éuskaras que se habían celebrado en Donostia el año anterior (Castell, 1928b).

No hay razón para dudar de la sinceridad y entusiasmo de estas empresas pero, desde luego, tampoco hay que perder de vista que con ello el compositor también satisfacía las demandas culturales de un nacionalismo político que ya tenía gran influencia en su entorno (cfr. Nagore Ferrer, 2002: 153-155). El crítico donostiarra *Lushe-Mendi*, por ejemplo, felicitaba al músico por abandonar en su *Suite Vasca* la "manera de armonización modernísima" (Lushe-Mendi, 1924) de sus *Dos Lieder* anteriores, de corte afrancesado. Según reconoció el propio Sorozábal, la temática vasquista de estas obras favoreció de manera determinante la obtención de las becas que necesitaba para estudiar en Alemania (Sorozábal, 1986: 74), donde residió regularmente entre 1921 y 1932. Durante estos años, además, el maestro trataba de hacerse un hueco profesional como director de orquesta, dirigiendo ocasionalmente a la Orquesta Sinfónica de Bilbao –cuyo puesto titular estaba vacante– (Rodríguez Suso, 2003: 386-387), a una incipiente "Orquesta Sinfónica Donostiarra"¹⁴ e incluso, según sus memorias, al Orfeón Donostiarra (Sorozábal, 1986: 184-185).

Con todo, diversos indicios sugieren que, en realidad, el compositor no compartía el ideal estético de tipo apolíneo que la *intelligentsia* del nacionalismo vasco propugnaba como paradigma de la música vasca. Efectivamente, en un contexto predominantemente conservador y clerical, equilibrio y moderación eran vistos a menudo como ideales estéticos y morales de la cultura vasca (Donostia, 1918: 21-22, 50-54; Sánchez Equiza, 1998: 105-116), ajena, en teoría, a todo desenfreno. De acuerdo con estas pautas, buena parte de la música "cultura" del nacionalismo musical vasco se caracterizaba por su aire sosegado y algo melancólico. Así lo entendía Sorozábal –agnóstico y de izquierdas (San Martín, 1978)–, quien años más tarde explicaba, con su habitual desparpajo:

13. La emisión tuvo lugar el 3 de abril de ese año, bajo la batuta de Pedro Morales.

14. "De provincias: San Sebastián". En: *La vanguardia*. Barcelona: 23-8-1927; p. 21; Castell, 1928a.

Ordurarte [c. 1925], euskal musika idazleak, geyenak beintzat, abade ta prailleak ziran eta euren lanak, itunak, astiro-astiro jo ta abestuak ziran (Gereño, 1965: 8).

[Hasta entonces, los compositores vascos, al menos la mayoría, eran curas y frailes, y sus obras, tristes, se tocaban y se cantaban muy despacio].

Este modelo "lánguido, sentimental" (Sorozábal, 1986: 107), característico del "renacimiento" vasco de las primeras décadas del siglo, entraba en contradicción con los gustos de una parte del público popular urbano. En San Sebastián, por ejemplo, la audiencia demandaba al Orfeón Donostiarra finalizar con una jota navarra sus conciertos al aire libre, tras aplaudir los "cantos vascos llenos de idílico embeleso" (Clave de Fa, 1915: 126) de Guridi, Usandizaga, Esnaola o el Padre Donostia. Esta costumbre era habitual en el País Vasco al final de todo tipo de conciertos, según hemos podido comprobar. En la década anterior, por ejemplo, los violinistas Raimundo Urio –navarro– y Benito Díaz Romero –bilbaíno¹⁵– finalizaban sus actuaciones en Bizkaia con sendas jotas, incluso en escenarios abiertamente nacionalistas –el *batzoki* de Las Arenas, en Getxo¹⁶–, o los "conciertos populares" del Orfeón Euskeria (Lerena, 2011). También Usandizaga había compuesto en 1910 una brillante *Jota* de concierto, probablemente con un fin similar, y el mismo ritmo servía de colofón a las *Tres piezas breves* (1910) del joven Guridi. Sin embargo, pese a su arraigo y popularidad, la jota no encajaba bien con el canon purista del nacionalismo vasco del momento (cfr. Sánchez Ekiza, 2005: 176, 191, 207).

Para solucionar este "conflicto" de orden estético e identitario, Sorozábal se propuso escribir alguna pieza "alegre y bulliciosa a la vez de muy vasca" (Sorozábal, 1986: 108), que hiciera "saltar al oyente"¹⁷ y permitiera relegar a las jotas en los conciertos del Orfeón. Surgieron así *Gabiltzan kalez kale* (1925) y *Bigarren kalez kale* (1926), dos pasacalles festivos que respetaban la "ortodoxia" del cancionero de Azkue y aunaban dos elementos emblemáticos de la música vasca: el txistu y el orfeón de voces. Merece la pena recordar la opinión que Guridi y Usandizaga tenían de este tipo de "marchas vascas", pasacalles o *biribilketas* unos años atrás:

Ando loco para encontrar una de esas marchas en 6/8 de regreso de romería; todas son muy malas y algunas ya están empleadas [...]¹⁸.

En cuanto a la marcha que me pides, son tan malísimas las que conozco que no me atrevo a mandártelas. Cuando yo me veo en tu caso, meto un embuchado de mi propia cosecha y, aunque no sea más, tengo la seguridad de que no es de mal gusto¹⁹.

15. "Ecos de sociedad: un concierto del violinista Díaz Romero". En: *El pueblo vasco*. Bilbao: 17-9-1915; p. 3.

16. "Concierto musical en el batzoki de Las Arenas". En: *Euzkadi*. Bilbao: 2-10-1915; p. 4.

17. "entzuleak saltoketan jarteko modukoa" (Gereño, 1965: 8).

18. Carta de Jesús Guridi a José M^a Usandizaga, 27-10-1909. Cit. en Arozamena, 1967: 130.

19. Carta de Usandizaga a Guridi, 30-10-1909. *Ibid.*: 146.

Sin embargo, el propio Guridi introdujo aires de este tipo en su popular zarzuela *El Caserío*, de 1926; un trabajo que causó una honda decepción en los selectos círculos bilbaínos que habían apoyado al músico en sus inicios (Arozamena, 1967: 27). Indudablemente, algo había cambiado en la cultura musical vasca durante esta década de 1920: el modelo elitista y refinado de la *Belle Époque* estaba en crisis (cfr. Nagore Ferrer, 2002: 155; Lerena, 2011). Esta transformación estética se constata perfectamente al comparar los *Dos lieder* op. 2 de Sorozábal con sus *Siete Lieder* (1929), sobre poemas de Heine traducidos al euskera por José Arregui. En estos últimos, el compositor recurría a un melodismo mucho más fácil y directo, de un lirismo bastante tradicional, próximo al de sus futuras composiciones escénicas, aunque sin renunciar a pequeños giros más modernistas.

El gran éxito popular de los dos *Kalez kale* es una muestra temprana de la habilidad de Sorozábal para contactar con el gran público de masas, en un momento en que éste adquiriría cada vez mayor protagonismo y relevancia social. En la misma línea populista cabe situar su "fandango con variaciones" *Donostia*, que fue premiado en el I Concurso de Composición de la Banda Municipal de Txistularis de San Sebastián (Ansorena, 1996: 102). En él, como ya se ha dicho, el compositor recurría al siempre efectista ritmo español de origen dieciochesco, apartándose del modelo más habitual de fandango vasco. Esta circunstancia sorprendió al jurado del certamen, que aceptó la pieza gracias a que Azkue había recogido la misma melodía en su *Cancionero Popular Vasco* (Sánchez Ekiza, 2002: 14). En realidad, el fandango, como la jota, era considerado un ritmo espurio por el vasquismo más ortodoxo (Sánchez Ekiza, 2005: 209-210). En cualquier caso, Sorozábal ya había mostrado con claridad su concepción dionisiaca de la música vasca en la desenfadada *Sorgin-dantza* de su *Suite Vasca*. Décadas más tarde, el texto propagandístico de una grabación discográfica resumía así su aportación al repertorio coral vasco:

A él se debe el que, además de los temas melancólicos, tan característicos del folklore vasco, hayan surgido nuevos matices no menos característicos, como los de humor satírico o báquico, plenos de brío, gracia y autenticidad²⁰.

No extraña, por tanto, que el compositor se fijase en un texto de su admirado paisano Pío Baroja, *La leyenda de Jaun de Alzate* (1922), como base para un personal proyecto de ópera vasca, hacia 1928 (Gago Rodó, 1997: 125-126). Este libro propugnaba una visión festiva y pagana del pueblo vasco, muy en la línea del pensamiento trágico de Nietzsche. Al mismo tiempo, rechazaba con irónica acritud la influencia del catolicismo y el clero en el País Vasco. Sus planteamientos, en definitiva, resultaban radicalmente opuestos al nacionalismo arañista y cualquier otra corriente vasquista de signo tradicional (Lerena, 2009: 48). De hecho, en esta época el músico consideraba las ideas del Partido Nacionalista Vasco "reaccionarias" y contradictorias con su propia forma de ser y de pensar (Sorozábal, 1986: 74). Significativamente, Sorozábal pensó como traductor al euskera del libreto en su amigo Emeterio Arrese²¹, una de las pocas voces

20. *Coros vascos de Pablo Sorozábal*. Hispavox, [c. 1955]; HH 1616 (microsurco).

21. "El homenaje a Sorozábal probablemente se celebrará el lunes próximo". En: *La voz de Guipúzcoa*. San Sebastián: 7-2-1928; p. 6.

anticlericales y de izquierdas de las letras vascas del momento. En realidad, el compositor ya se había inspirado en poemas de Arrese para componer su *Suite vasca* y la canción para voz y piano *Ill'ta gero, beti lurpean*²².

4. UN MODELO DE PRESTIGIO: EL NACIONALISMO Y LA "NUEVA" ESCUELA RUSA

En este somero repaso de las primeras creaciones de Pablo Sorozábal merece una mención aparte su *Capricho español* (1920) para orquesta, dedicado al grupo artístico donostiarra *Los independientes*, del que era miembro el autor. Como trabajo de principiante, la pieza llama la atención por su escritura segura y efectista, pese a su escasa originalidad. El compositor tenía en mente triunfar con ella en Madrid, como había hecho su colega y amigo de juventud Juan Tellería con el poema sinfónico *La dama de Aizgorri* (Sorozábal, 1986: 62), en 1917. Sin embargo, no resulta tan claro que su verdadera intención fuera realizar un ejercicio de auténtico nacionalismo musical español, ya que el españolismo de este capricho es completamente superficial, más bien próximo al puro *pastiche*. Esta característica fue resaltada por el propio compositor al aprovechar esta pieza en *La guitarra de Fígaro* como música para una pantomima o "Españolada" (sic) que interpreta una compañía extranjera en un teatro de París (Sorozábal, 1932-33). Una hipótesis plausible es que, en realidad, Sorozábal tratase más bien de emular el colorismo de la moderna escuela rusa, en un homenaje implícito a Rimsky-Korsakov. De hecho, para su estreno, en Leipzig, Sorozábal programó este *Capricho* junto al poema *En las estepas del Asia central* de Borodin, en una época en que también dirigió *Sheherezade*, de Rimsky (Sorozábal, 1986: 99).

Este repertorio ruso había sido ejecutado con regularidad en el Gran Casino donostiarra en temporadas previas²³, cuando Sorozábal aún trabajada como violinista de su orquesta, dejando en el músico "huellas imborrables en su espíritu", según sus memorias (Sorozábal, 1986: 36). Varios factores contribuyeron a asentar el prestigio de la música rusa en el País Vasco durante las primeras décadas del siglo XX. En primer lugar, hay que tener en cuenta su predicamento en los círculos modernistas franceses, que descubrieron este repertorio con entusiasmo en la época de entresiglos. La música de Musorgsky, en especial, sirvió de fuente de inspiración para músicos como Debussy y Ravel (Hirsbrunner, 1989: 48-51), antes aún de la eclosión del fenómeno Stravinsky. Esta influencia eslava se hizo evidente también en las últimas obras de José María Usandizaga –formado en París–, especialmente en la danza-fantasia *Hasshan y Melihah* y en su ópera *La llama* (Lerena, 2010a) –cuyo protagonista, Tamar, tenía el mismo nombre que un poema sinfónico de Balakirev–. Punto culminante de este predicamento de lo ruso fue la llegada de los *Ballets Russes* de Diaghilev a la Península Ibérica, durante los años de la I Guerra Mundial. Como corte estival del rey

22. v. nota 8.

23. Se celebraron sendos "Festivales Rusos", por ejemplo, en septiembre de 1916 y 1917, tal y como atestiguan los programas de concierto conservados en el archivo Eresbil (A40 / B-132).

Alfonso XIII, la ciudad de San Sebastián fue un punto importante de las giras por España de esta *troupe* (Larrañaga y Larrañaga, 2000: 291-314), que también se dio a conocer en Bilbao²⁴. En esta época, la escuela rusa era sinónimo de modernidad y progreso musicales en la mente de muchos.

Por otro lado, no hay que perder de vista el papel referente y pionero que el "Grupo de los Cinco" y sus predecesores en Rusia desempeñaron en el desarrollo de la estética del Nacionalismo musical europeo. En un artículo firmado en 1915, el propio Padre Donostia proponía esta escuela como modelo para los músicos vascos:

Glinka fue el primero que se asimiló libremente los recursos de la música popular y les dio derecho de ciudadanía en el arte moderno. Éste ha sido enriquecido por los rusos con obras cuya característica es una libertad extrema de armonía, de ritmo, de melodía... Y quiero notar aquí un hecho que es una gran enseñanza para nosotros. Mientras los compositores rusos han sido fieles seguidores de [...] el genio popular, y se han inspirado en él, sus obras han sido maestras, rebosando de originalidad, y han despertado la admiración del mundo musical. En cambio, los que, ilusionados por un arte universal, han desdeñado las fuentes populares, no han aportado al patrimonio musical algo propio [...], no han hecho sino amontonar calcos de obras pasadas de moda (Donostia, 1915: 34).

En este estado de cosas y de opinión, una idea llegó a instalarse como lugar común en torno al folklore musical vasco: su supuesta similitud de carácter y estilo con el propio folklore ruso. Esta idea, que aún sostenía Jesús M^a Arozamena en 1969 (Arozamena, 1969: 101), ya era apuntada en 1914 por Serapio Múgica al comentar el paralelismo entre determinados cantos vascos y rusos (Zufiria, 1914: 383). Curiosamente, durante algunos años los *Ballets* de Diaghilev defendieron, con evidentes fines propagandísticos, una hipotética afinidad espiritual y artística latino-eslava (Hess, 2000: 223) o incluso hispano-eslava.

Todo esto explica, en parte, el interés de Sorozábal por explotar el folklore eslavo en su primera opereta, *Katiuska*, compuesta entre 1928 y 1930. No deja de resultar llamativo que el motivo musical en que se basa buena parte de la partitura –la popular *Canción de los bateleros del Volga* (Webber, 2002: 218)– también había sido armonizada pocos años antes por Manuel de Falla: más allá de su atractivo estético, la temática rusa suscitaba una indudable expectación en toda Europa, tras el triunfo de la revolución bolchevique. La primera versión de *Katiuska* fue estrenada en Barcelona a comienzos de 1931. Desde sus inicios, la obra contó con el aval comercial de la casa discográfica Columbia, asentada en San Sebastián. Gracias al apoyo entusiasta de su director, Juan Inurrieta, los principales números musicales de la opereta fueron grabados antes aún de su estreno escénico, y comercializados a través del sello *Regal* (Sorozábal, 1986: 186; Colina, 1998).

24. Sobre la influencia de estos acontecimientos en la cultura musical vasca de los años siguientes, *cfr.* Nagore Ferrer, 2002: 158-159.

De la afortunada recepción de *Katiuska* en el País Vasco da fe el hecho de que su "Marcha de cosacos de Kazán" (nº 3 de la partitura) se haya instalado con absoluta naturalidad en el folklore donostiarra, codo con codo con la *Marcha de Deva* del mismo autor. En su primera presentación al público de Donostia (octubre de 1931), la obra fue ejecutada en 11 ocasiones consecutivas en el Teatro Victoria Eugenia; una cifra muy considerable teniendo en cuenta el tamaño de la ciudad. En diciembre del mismo año, el bilbaíno teatro Arriaga alcanzó las 22 representaciones. En cuanto a Vitoria, ya a mediados de 1931 abrió sus puertas un *Bar Katiuska*²⁵, meses antes del estreno de la opereta en el Teatro Príncipe. En realidad, *Katiuska* se convertiría en un fenómeno social en toda la España republicana; sin embargo, un crítico bilbaíno no dejó de resaltar la marcada "analogía" entre las "cadencias eslavas" de la partitura y "nuestros cantos vascos"²⁶.

5. UN TEATRO LÍRICO ¿PARA UN PÚBLICO VASCO?

En definitiva, los primeros tanteos del compositor en el terreno del teatro lírico están más entroncados con la cultura musical vasca del momento de lo que habitualmente se reconoce. En este sentido, es de destacar que el propio Sorozábal se reivindicó repetidamente como heredero y ferviente seguidor de la obra lírica de José María Usandizaga. De hecho, según sus memorias, su fascinación por el mundo del teatro comenzó cuando, con catorce años, participó en el estreno en San Sebastián de la ópera *Mendi-mendiyan*, junto al Orfeón Donostiarra (Sorozábal, 1986: 25-26). También el hijo del compositor evocaría a su padre tocando al piano esta ópera, muchos años más tarde (Arzelus, 1989). Además, sus primeras nociones de orquestación las habría adquirido al asistir a Ramón Usandizaga en la revisión de la ópera póstuma de su hermano, *La llama* (Sorozábal, 1986: 53). Por otro lado, su decisión de buscar estabilidad económica mediante el teatro lírico más comercial tuvo como modelo reconocido el éxito obtenido por Jesús Guridi con la zarzuela *El caserío* (1926) (*Ibid.*: 110). Así se explica bien la orientación dual de sus primeros pasos como músico teatral, hacia 1927-1928: de un lado, el proyecto de *La leyenda de Jaun de Alzate* recogía y actualizaba los anhelos del movimiento en pro de una ópera nacional vasca, que había estado en su máximo apogeo en los años de formación de Sorozábal. De otro, la opereta *Katiuska* apuntaba a obtener una fortuna comercial comparable a la que habían obtenido en su momento *Las golondrinas* (1914) de Usandizaga o *El caserío*.

Sin embargo, el proyecto de componer una ópera vasca nunca llegó a verificarse. Probablemente, las dificultades con que se topó Sorozábal fueron demasiado grandes. En primer lugar, por la complejidad de adaptar el texto barojiano escogido, que, pese a su apariencia teatral, resultaba poco factible escénica-

25. [Carta de Sorozábal a Marcos Redondo], Leipzig, 16-7-1931. Barcelona: Biblioteca Nacional de Catalunya, Sección de Música, Fons Marcos Redondo; M3699.

26. "Se estrena en Arriaga, con extraordinario éxito, la zarzuela 'Katiuska' de Sorozábal". En: *El pueblo vasco*. Bilbao: 16-12-1931; p. 5.

mente. Hay que tener en cuenta, además, la falta de experiencia del compositor en el terreno dramático. Más determinante aún debió de resultar el progresivo enfriamiento en el País Vasco de los ímpetus en favor de la creación de una ópera local (Morel Botrora, 2006: 298). En realidad, la vieja cuestión romántica en torno a las "óperas nacionales" había quedado un tanto periclitada en Europa tras los cambios sociales y políticos sobrevenidos al finalizar la I Guerra Mundial. En general, puede hablarse de una pérdida de vitalidad y de una crisis mundial del concepto tradicional de ópera durante las décadas de entreguerras. En España, una manifestación palpable de esta decadencia fue el cierre del Teatro Real de Madrid, en 1925. De este modo, el éxito de *Amaya* (1920), de Jesús Guridi, supuso la culminación y, al mismo tiempo, el agotamiento de todos los esfuerzos de décadas anteriores encaminados a la promoción de una ópera nacional vasca. El Padre Donostia, por ejemplo, reconocía en 1931, a propósito del estreno en París de *Perkain, le basque*, que el género operístico estaba "un poco pasado de moda, porque ya las grandilocuencias e hinchazón de voz del género parecen no casarse bien con el espíritu actual" (Donostia, 1931: 121). Por contra, algunas de las instituciones y compositores que en años anteriores habían apoyado la ópera vasca con entusiasmo se inclinaban ahora hacia el cultivo de la zarzuela regional, más popular y comercial (Nagore Ferrer, 2001: 303-318).

Así las cosas, no extraña que Sorozábal reemplazase su idea de escribir una ópera vasca por el de elaborar una original "ópera chica" sobre otro texto barojiano, *Adiós a la bohemia*. Se trataba de una pieza mucho más breve, de ambiente madrileño, que le permitía experimentar un nuevo lenguaje operístico adaptado al formato del popular "teatro por horas"; una idea que probablemente se basaba en su conocimiento de propuestas afines contemporáneas como la *Zeitoper* alemana (Lerena, 2009: 54-59). Curiosamente, el compositor había conocido esta obra teatral de Baroja actuando como violinista en el reparto de una representación en el Teatro Principal de Donostia, unos años antes (Sorozábal, 1986: 202). La partitura de la primera versión de esta ópera fue compuesta entre Leipzig y Donostia, en la primavera y el verano de 1931²⁷. Tal y como apuntamos, no hay duda de que Sorozábal realizó este trabajo por iniciativa completamente personal, con un interés más artístico que lucrativo. Así se lo explicaba a su amigo Marcos Redondo:

Esta obra me figuro que no dará mucho dinero pero sí algún disgusto seguramente, pues no sé si el público en general sabrá entenderla, pero no solo de pan vive el hombre y hay que hacer algo por el arte aunque sea un intento²⁸.

Ya en septiembre de ese mismo año, Sorozábal se reunió en Vera de Bidasoa (Navarra) con Pío Baroja, el barítono donostiarra Remigio Peña y el crítico David Casares, para hacer una audición privada de la obra²⁹. Unos días más tarde *La*

27. [Epistolario de Sorozábal a Marcos Redondo], 26-5-1931/1-19-1931. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Fons Marcos Redondo, M3699.

28. [Carta de Sorozábal a Marcos Redondo], Leipzig, 12-7-1931. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Fons Marcos Redondo, M3699.

29. Se conserva una fotografía de aquel encuentro, fechada el 27-9-1931. v. *Adiós a la bohemia*. San Sebastián: Columbia, 1968; SCE 937 (microsurco).

voz de Guipúzcoa publicaba en primicia una entusiasta crónica de este evento (Orfeo, 1931). El músico tanteó la posibilidad de grabar su música, como hiciera con *Katiuska*, pero esta vez sin éxito³⁰. Unos meses más tarde la mostró a la empresa del Arriaga, en Bilbao, que manifestó su interés por representarla³¹. Sin embargo, el compositor aspiraba a un estreno de mayor rango, con figuras de primera línea y en el Teatro Calderón de Madrid, sede del recién instaurado "Teatro Lírico Nacional" (cfr. Suárez-Pajares, 1997: 110-111, 121). Sería largo detallar las vicisitudes que sufrió la obra hasta su definitiva puesta en escena, dos años después de su composición. Lo que aquí nos interesa resaltar es que su verdadero estreno no se produjo en Madrid, como se ha venido creyendo hasta el momento. En realidad, el estreno absoluto se efectuó en el País Vasco, posiblemente a causa de la escasa solvencia del empresario madrileño, que llegaría a ser desahuciado del Teatro Calderón por impago³². La prensa bilbaína anunció así este acontecimiento histórico:

El viernes, 17 [de noviembre], se estrenará en Madrid la ópera chica de Pío Baroja y Pablo Sorozábal *Adiós a la Bohemia*, acontecimiento artístico que con tanta ansia [sic] se espera. En Bilbao se estrenará antes por deseo expreso de sus autores: el miércoles, 15, conocerá el público bilbaíno *Adiós a la bohemia* en el Teatro Arriaga, dirigiendo la orquesta el maestro Sorozábal³³.

Finalmente, el estreno se verificó el día 16 de noviembre de 1933 en Bilbao, mientras que en Madrid la obra no se representó hasta el día 21. La obra permaneció en el cartel del Arriaga cinco días, sin llamar demasiado la atención, pese a que la prensa donostiarra consideró esta presentación "un éxito sin precedentes"³⁴. En efecto, la crítica bilbaína reconoció la calidad y originalidad excepcionales de la partitura, sin embargo, auguró un escaso éxito comercial a la obra, que fue aplaudida con cordialidad pero sin entusiasmo³⁵. No obstante, no parece que la empresa del teatro escatimase medios para la ocasión, pues encargó los decorados a Eloy Garay, el escenógrafo más celebrado en la Villa desde sus montajes para las óperas vascas *Maitena* (1909), *Mendi-mendiyan* (1910) y *Mirentxu* (1910) (Bilbao Salsidua, 2002: 47-66). En general, la atención de los medios aparece volcada esos días hacia las inminentes elecciones parlamentarias, el debate en torno el Estatuto de Autonomía y unas catastróficas inundaciones en Getxo (Bizkaia), cerca de Bilbao. No hay que perder de vista, además, la declarada animadversión que la figura de Baroja suscitaba entre los sectores conservador y nacionalista de la sociedad bilbaína, desde muchos años atrás (cfr. Mur, 1985: 63). Hasta el punto de que Resurrección M^a de Azkue había considerado oportuno dedicar al donostiarra un fulminante anatema personal en la introducción de su *Cancionero popular vasco* (Azkue, 1968: 12-13).

30. [Carta de Sorozábal a Marcos Redondo]. Bilbao, 30-9-1931. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Fons Marcos Redondo, M3699.

31. [Carta de Sorozábal a Marcos Redondo]. Bilbao, 3-1-1932. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Fons Marcos Redondo, M3699.

32. "Pleito teatral". En: ABC. Madrid: 16-12-1933; p. 46.

33. "Cartelera". En: *El liberal*. Bilbao: 13-11-1933; p. 4.

34. "Afortunadísimo debut de la Compañía Saus de Caballé". En: *El día*. Donostia: 22-11-1933; p. 4.

35. A.: "Teatros. Arriaga: "Adiós a la bohemia"". En: *El liberal*. Bilbao: 17-11-1933; p. 5.

Algo más calurosa debió de ser la acogida a *Adiós a la bohemia* en San Sebastián, donde se representó entre los días 23 y 28 de noviembre. Así lo sugieren, al menos, los halagüeños comentarios publicados por *El día*³⁶ y, sobre todo, *La voz de Guipúzcoa*, que destacaba la "emotividad y popularidad" de la partitura (García Venero, 1933: 6). Pese a todo, el músico comentó en su vejez, con una misantropía característica de sus últimos años que quizá no haya que tomar muy al pie de la letra: "[...] en San Sebastián no estaban maduros para una obra así. Claro que siguen sin estarlo, como ocurre en el resto de España [...]" (Abando Zendoia, 1986).

En definitiva, *Adiós a la bohemia* supone un caso excepcional de ópera creada por compositor y libretista vascos, promocionada primeramente en medios del País Vasco y estrenada mundialmente en el principal teatro de Bilbao. Pese a ello, nunca ha sido reivindicada como "ópera vasca", sin duda debido a su ambientación foránea y a su libreto en castellano³⁷. Por contra, es reconocida generalmente como uno de los títulos más interesantes y acabados de todo el repertorio lírico en español (Fernández-Cid, 1975: 500; Suárez-Pajares, 1997: 131; Téllez, 2007: 21). El propio Sorozábal obvió en sus memorias y declaraciones tardías al respecto cualquier comentario sobre el estreno de esta ópera en el País Vasco, que ha permanecido así olvidado en todas las reseñas realizadas hasta la fecha.

También estuvo íntimamente relacionada con el País Vasco la génesis de la comedia lírica *La guitarra de Figaro*, tercera obra escénica del compositor, sobre un libreto de los navarros Ezequiel Endériz y Joaquín Roa (Lerena, 2009: 49-52). Esta pieza fue estrenada el 8 de enero de 1932 en el Teatro Arriaga de Bilbao como colofón de su temporada navideña de zarzuela, tras el gran éxito obtenido con *Katuska*. En realidad se trataba de una estrategia empresarial para hacer frente a la competencia del vecino Teatro Campos Elíseos: si la subida a escena de *Katuska* se dilató hasta hacerla coincidir con la llegada de la compañía lírica de Soutullo al Campos (16-12-1931), el estreno absoluto de *La guitarra de Figaro* se programó el mismo día en que el Campos presentaba en primicia *La fama del tartanero*, de Jacinto Guerrero. Todo apunta a que la nueva comedia lírica, preparada con gran premura, fue pensada ex profeso para el teatro Arriaga, como obra de circunstancias³⁸. De hecho, los autores dedicaron la obra al empresario de origen navarro Carlos Diestro –"nuestro querido amigo y paisano" (Endériz, Roa, 1933)-, que había heredado de su padre la gestión del teatro ese mismo año (Basas, Bacigalupe, Chapa, 1990: 144) y facilitó el estreno en todo lo posible (Sorozábal, 1986: 201). Parece claro que el joven Diestro estaba encantado con la idea de ofrecer fórmulas novedosas en las primeras navidades republicanas, apostando fuerte por la modernidad que encarnaba Sorozábal.

36. "La compañía de Saus de Caballé: el programa de hoy en el Victoria Eugenia". En: *El día*. Donostia: 24-11-1933; p. 6

37. Su título, sin embargo, sí aparece incluido en el listado de "óperas compuestas en Euzkalerria" de Domínguez, 1984: 151.

38. Su estreno en Bilbao, y en las fechas previstas, ya era anunciado por el compositor desde Vitoria, dos meses antes ("Teatralerías: comida íntima al maestro Sorozábal". En: *La libertad*. Vitoria: 26-10-1931; p. 6).

En efecto, *La guitarra de Fígaro* rompía con los moldes tradicionales de la zarzuela, al presentar un ambiente cosmopolita, cargado de aires jazzísticos. El compositor reaprovechó en la partitura auténticas piezas de baile contemporáneo –tango, fox-trots-, que nos muestran una faceta bastante oculta de su producción como músico práctico, "a pie de calle", en la línea de su *one-step* opus 1 (Lerena, 2009: 49-52). Desde una perspectiva actual, estos ritmos americanizantes resultan lo más llamativo de la partitura. Sin embargo, no debieron de suponer tanta novedad para el público bilbaíno, acostumbrado ya a esta moda, a juzgar por los comentarios de *El noticiero bilbaíno*: "Hay otros varios [números] a base de charlestones que son de factura muy aceptable, aunque les falte originalidad"³⁹.

Por lo demás, la crítica acogió con interés la modernidad de la nueva obra, salvo el conservador y clerical *La gaceta del Norte*, que la consideró inaceptable moralmente⁴⁰. También gustó la obra en Vitoria, donde fue estrenada pocos días más tarde⁴¹. Ese mismo año, los autores editaron su argumento y cantables en San Sebastián (Endériz, Roa, 1932⁴²), con fotos de los protagonistas del estreno. Posteriormente, la pieza sería adaptada a los gustos más conservadores del público tradicional de zarzuela, en una versión que fue presentada en Madrid el 2 de mayo de 1933.

De esta primera experiencia bilbaína surgió una amistad sincera y duradera entre el compositor y el empresario Carlos Diestro, lo que explica mejor el posterior estreno de *Adiós a la bohemia* en el Arriaga, ya referido. Aún en 1942, Sorozábal haría a su amigo dedicatario de su trabajo más iconoclasta de posguerra, *Black el payaso*. El teatro Arriaga, dirigido aún por Diestro, fue también la segunda plaza, que sepamos, donde se reestrenó *Katiuska* tras la Guerra Civil (Achuri, 1946), una semana después de la presentación en Pamplona⁴³. Esta obra había estado varios años ausente forzosamente de los escenarios por una conjunción de motivos políticos y personales (Mallo, 1978), y no fue hasta ese momento cuando el compositor presentó su última versión de la obra, con enorme éxito.

6. RUPTURA O TRADICIÓN

Como ya hemos apuntado, las primeras propuestas escénicas de Sorozábal apostaban, en general, por una clara modernización y europeización del teatro lírico. En su primera época, el músico evitó expresamente el modelo de zarzuela regionalista aún en boga, que él llamaba, despectivamente, "de alpargata" (Sorozábal, 115). Así lo explicaba a su futuro colaborador, Guillermo Fernández

39. "Teatro Arriaga: 'La guitarra de Fígaro'". En: *El noticiero bilbaíno*. Bilbao: 9-1-1932; p. 6.

40. P., D. de la: "La escena: "La guitarra de Fígaro", letra de Endériz y F. Roa y música de Sorozábal, en Arriaga". En: *La gaceta del Norte*. Bilbao: 10-1-1932; p. 10.

41. El Otro: "Teatro Príncipe". En: *La libertad*. Vitoria: 16-1-1932; p. 3.

42. Se conserva un ejemplar del mismo en Madrid: Archivo de la Fundación Juan March, T-20-End.

43. "Teatro: 'Katiuska' en Gayarre". En: *Diario de Navarra*. Pamplona: 15-5-1946; p. 2.

Shaw, en 1931: "[...] me gustaría hacer una cosa moderna, que rompiese con la antigua rutina. Yo he visto mucho teatro moderno alemán y ruso, y me gusta"⁴⁴.

Sin embargo, los gustos de una parte del público y, sobre todo, de la crítica, demandaban al compositor hispanizar sus obras y adaptarlas a la tradición nacional. Claramente, los paradigmas estéticos del nacionalismo musical continuaban siendo la vara de medir a la hora de certificar la consagración artística de una partitura y su autor. Así, tras el exitosísimo estreno de *Katiuska* en Madrid (1932), el compositor y crítico Julio Gómez comentó:

Es de esperar que en lo sucesivo [Sorzábal] evolucione hacia la zarzuela española, y como le sobran inspiración y técnica, habrá de ser uno de los sostenes del teatro lírico en su próximo resurgimiento (Gómez, 1932).

Del mismo modo, tras el estreno de la opereta *La isla de las Perlas* (1933), el crítico del diario madrileño *La libertad* apuntaba lo siguiente:

Sorzábal, que ya tiene un nombre en la primera línea de los maestros actuales, ha de hacer mucho por el esplendor de la zarzuela española. Y en un libreto de nuestro ambiente nacional quisiéramos y esperamos oírle y celebrarle⁴⁵.

Esta presión cultural ambiente explica, en parte, la posterior trayectoria teatral del compositor. Así, el autor dio un brusco giro hacia el modelo regionalista más caduco en su siguiente título, la zarzuela castellana *Sol en la cumbre* (1934), cuya partitura buceaba en el *Cancionero salmantino* de Dámaso Ledesma (1907) como fuente de inspiración. Más interesante, y desde luego mucho más exitoso, resultó el sainete madrileño *La del manojito de rosas* (1934), que lograba un afortunado equilibrio entre modernidad, tradición, popularidad y folclorismo. Hasta ese momento, ninguna de las propuestas del compositor había logrado igualar el impacto entre el gran público de su primer título teatral, *Katiuska*.

Siguiendo este modelo de compromiso, Sorzábal continuó durante años su carrera ascendente de músico teatral, sin dejar de ser considerado el adalid del progresismo y la modernidad en este terreno (Sopeña, 1954: 129). De hecho, durante los primeros años del franquismo varios de sus títulos tuvieron problemas de diversa índole con la censura, por no seguir de forma ortodoxa las directrices estéticas ni ideológicas del franquismo. Tal fue el caso de los sainetes *Cuidado con la pintura* y *La Rosario* (1939), la opereta *Black, el payaso* (1942) –que, pese a todo, resultó un éxito de público y crítica– o la segunda versión de *Adiós a la bohemia* (1945)⁴⁶. Sin embargo, a partir de la segunda mitad de la década se observa una mayor adecuación de sus obras a la nueva situación polí-

44. [Carta de Sorzábal a Guillermo Fernández Shaw], Leipzig, 8-11-1931. Madrid: Fundación Juan March, Archivo Epistolar 15 – Músicos 175.

45. "Coliseum: la isla de las perlas". En: *La libertad*. Madrid, 8-3-1933.

46. Se conservan los expedientes de censura de estas obras en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, fondo (03) 046.

tica, intensificándose de forma notoria su cuño nacionalista. Este cambio se anuncia ya en unas declaraciones de 1944 a la revista musical *Ritmo*, en las que el compositor proclamaba su "más profundo patriotismo y la más apasionada atracción a la tradición musical española", que él veía encarnada en la herencia del "género chico". Al mismo tiempo, cargaba contra "los jóvenes compositores de estos últimos años, descarriados, queriendo ser universales, sin nacionalismo":

Para el Maestro Sorozábal no hay más que un medio de reconstrucción musical [...]: encontrarnos a nosotros mismos, encerrarnos, si es posible, en nuestra Patria, no tener contactos excesivos con el exterior, contactos que en estos últimos cincuenta años han sido enormemente perjudiciales⁴⁷.

Con ello, el compositor parecía asumir las tesis autárquicas y nacionalistas imperantes durante esos años de penoso aislamiento. A decir verdad, el tono indirecto y altilocuente con que está redactada esta entrevista sugiere que no se trataba de manifestaciones espontáneas, sino más bien impuestas, aconsejadas o inducidas por la conveniencia de lograr una definitiva rehabilitación pública. En realidad, estos comentarios entraban en contradicción con buena parte de su obra anterior. Incluso su sainete *La eterna canción*, de 1945, incluía un buen número de notas jazzísticas en su partitura, además de parodias de Rossini y Wagner. Sin embargo, estas alusiones desaparecerían en títulos como *Los burladores* (1948) –una recreación amable del mito de Don Juan-, *Entre Sevilla y Triana* (Premio Nacional de Teatro en 1950), el ballet *Paso a cuatro*, estrenado en el Festival de Música y Danza de Granada de 1955, o su arreglo de *Pan y toros* (1960), de Barbieri, sobre un nuevo libreto de José María Pemán. Sin perder nunca la calidad de escritura y de acabado, todos estos trabajos oscilaban entre el "neocasticismo" del momento y un folklorismo bastante tópico. Como curiosidad, anotaremos que la crítica especializada comparó el dúo final de *Los burladores* con "una de esas nanas tan dulces que en Vasconia dicen las madres y que llevan en sus giros verdor suave de pradera y gris azulado de cielo" (López Peña, 1949); un comentario más retórico que verdaderamente fundado, desde nuestro punto de vista.

En la misma línea cabe encuadrar la suite orquestal *Victoriana* (1951), sobre temas de Tomás Luis de Victoria. No obstante, pese al evidente oportunismo político de una pieza de estas características, no hay que descartar que, efectivamente, Sorozábal sintiera una admiración honda y sincera por Victoria: así lo afirmaba en 1987, añadiendo que en su mocedad cantaba sus obras con el Orfeón Donostiarra (Ruiz Silva, 1987: 16). Recordemos, por otro lado, que también Manuel de Falla había estrenado en San Sebastián, con el Orfeón Donostiarra, varias "interpretaciones expresivas" de piezas de Victoria, en 1931 (García del Busto, 1995: 44-45)⁴⁸. Además, fiel a su personalidad independiente y, a veces, contradictoria, el compositor programó el estreno de su suite codo con codo con

47. "Hablando con Pablo Sorozábal". En: *Ritmo*, nº 188. Madrid: 1944; p. 10.

48. Las piezas en cuestión –*Sanctus*, *Ave María*– se estrenaron en el concierto inaugural de la remozada Abadía de San Telmo.

la Sinfonía *Leningrado* de Shostakovich, en lo que parece un intento de ofrecer "una de cal y otra de arena" a la vista de las autoridades: como es sabido, el concierto fue suspendido a la fuerza, y Sorozábal dimitió como director de la Orquesta Filarmónica de Madrid, en señal de protesta (Sorozábal, 1986: 271-275).

Con todo, hay que reconocer que este espíritu autárquico y refractario a toda novedad externa se manifiesta en el corpus de obras vasquistas de su última etapa con tanta o más intensidad que en las obras teatrales y orquestal mencionadas. Cambia, únicamente, la fuente de inspiración: del acervo folklórico e histórico español al acervo folklórico vasco. Se trata de un repertorio forjado en la intimidad de un "exilio interior" y de un semi-ostracismo creciente. Pese a la ausencia de novedades formales, hay que reconocer que estas piezas poseen, en su sencillez, cierta originalidad y personalidad, puesto que no siguen de forma clara ninguna corriente ni tipología característica del momento. Junto a ello, el compositor trabajó también en la revisión de varias piezas de juventud. Por primera vez, Sorozábal podía permitirse componer para sí mismo, sin tener en cuenta las exigencias ni las modas del mercado musical ni de los medios académicos; algo que, desde luego, no produjo los resultados más brillantes de su carrera, pero acaso sí los más sentidos y, en cierto modo, honestos.

Como es lógico, esta última orientación de su producción fue bienvenida y alentada en el País Vasco, en un momento de incipiente reivindicación y paulatino resurgimiento de la cultura autóctona. El compositor, además, supo difundir este repertorio mediante diversas grabaciones discográficas, dando muestra de su habitual desenvoltura en estos medios. Esta música cubría un espacio y una función importantes en los años inmediatamente anteriores al éxito de la "nueva canción vasca". Xabier Gereño, por ejemplo, apuntaba a este carácter de referente y puente intergeneracional, a propósito de la concesión de una Medalla de Oro honorífica al maestro, en el 3er. Concurso de Ochotes Vascos de Bilbao (marzo-1965):

[...] eskatuten dautzagu, bai Sorozábal eta bai beste euskal musikalariai, idatzi dagiela gelditu barik gauza barriak, baña gureak. Urte azken oneitan gitxi idatzi da gure gayen gañean. Gaurko gaztedi berriak euskal soñu berriak bear dau, eta euskal sustrai zarra galdu barik, zuek, musikalariai, sortu bear dozue (Gereño, 1965: 4).

[[...] a Sorozábal y al resto de músicos vascos les pedimos que escriban sin pausa cosas nuevas, pero nuestras. En los últimos años se ha escrito poco sobre nuestros temas. La nueva juventud de hoy necesita músicas nuevas, y vosotros, los músicos, debéis crearlas, sin perder la raíz vasca.]

Coincidiendo con este ambiente favorable, y casi en paralelo con el declive y desprestigio generalizados del género zarzuelístico, las profesiones públicas de vasquidad por parte de Sorozábal tendieron a intensificarse durante las décadas de 1970 y 1980. Especialmente significativas fueron sus manifestaciones en torno a la cantata *Gernika*, cuya versión definitiva trató de estrenar con apoyo del nuevo Gobierno Vasco, sin conseguirlo (Ugalde Fernández, 1985: 5; Abando Zendoia, 1986). En realidad, el empleo recurrente de formas corales en esta última etapa parece responder más a la voluntad de insertarse en una tradición consi-

derada típicamente vasca que a las verdaderas preferencias estéticas de su autor. Incluso tras su participación como pregonero del emblemático Certamen Coral de Tolosa (1978), el músico cuestionaba el valor artístico del fenómeno coral del País Vasco, pues no propiciaba, en su opinión, la aparición de cantantes de gran talla⁴⁹. Las siguientes declaraciones, recogidas también por Gereño, demuestran hasta qué punto el compositor había interiorizado y asumido como propio el mundo de la escena lírica, con sus grandes divos:

[Sorozabalek] maiteago dau abeslari bakarria koruak baiño. "Korua manadan abestutea da". "Abeslaria, benetakoa, pavorreal antzekoa izan bear dau: bakarria" (Gereño, 1965: 4).

[[Sorozábal] prefiere un cantante solista a los coros. "El coro es cantar en manada". "El cantante, el de verdad, tiene que estar como un pavo real: solo"].

No extraña, por tanto, que el propio autor grabase algunas de sus piezas corales en arreglo a la voz solista del tenor donostiarra Carlos Fagoaga⁵⁰.

7. HACIA UNA ZARZUELA "VASCA"

Volviendo a su etapa central de compositor teatral, no es muy conocido el hecho de que Sorozábal persiguió durante años la elaboración de una zarzuela genuinamente vasca. Con ello, el compositor hubiera aunado en un sólo trabajo sus dos campos de acción predilectos: el teatro musical y la música vasca. Ya en 1933 anunciaba a la prensa donostiarra la composición inminente de una obra de ambiente vasco sobre un libreto de Guillermo Fernández Shaw y Federico Romero⁵¹. En realidad, se trataba de una mera declaración de intenciones, pues el epistolario privado entre Sorozábal y Shaw demuestra que este hipotético proyecto de colaboración no estaba en absoluto definido por estas fechas. Sin embargo, pocos años más tarde, hacia 1935, los mismos libretistas presentaron al músico un libreto que sí presentaba referencias evidentes al País Vasco: *La tabernera del puerto*. Según las memorias del compositor, este texto había sido pensado para Jesús Guridi, pero éste lo rechazó por hallarse inmerso en un proyecto muy similar, *Mari-Eli*, de ambiente marinero y vasco (Sorozábal, 1986: 235).

Tal y como hemos visto, la partitura de *La tabernera del puerto* (1936) incluía claras alusiones al folklore vasco, en consonancia con el libreto. Sin embargo, el compositor negó la condición de obra específicamente "vasca" a esta composición, pese a reconocer que transcurría en algún lugar entre Santoña o Castro Urdiales y Hondarribia (Mallo, 1978). Esta afirmación resulta tan paradójica

49. Mallo, 1978. "Pablo Sorozábal hará el pregón en el Certamen de Tolosa: 'actualmente la música vasca no existe'". En: *Egin*. Hernani: 29-10-1978.

50. *Carlos Fagoaga*. San Sebastián: Columbia, [1964]; SCGE 8087 (microsurco).

51. "Ritorna vincitor. Pablo Sorozábal se ha recluso en Donostia, para trabajar". En: *La voz de Guipúzcoa*. Donostia: 14-5-1933; p. 16.

como significativa, ya que el marco geográfico señalado incluye toda la costa vasca peninsular, con sólo cuatro puertos (Santoña, Colindres, Laredo y Castro Urdiales) fuera del País Vasco. Es decir, se trataría de una obra ambientada, con toda probabilidad, "en" el País Vasco, pero que no responde a una visión esencialista y canónica de la música vasca. En realidad, el compositor reflejó en su partitura, con bastante realismo, la hibridación cultural propia de los ambientes portuarios del momento: una amalgama de influencias populares vascas, castellanas y ultramarinas. De este modo, *La tabernera del puerto* se aproximaba mucho al modelo tradicional de "zarzuela regionalista", pero con un sesgo más contemporáneo, menos rural y mucho menos idealizado. Algo que ya habían ensayado el compositor Juan Tellería y los libretistas Jacinto Miquelarena y Luis Urquijo en *El joven piloto* (1934) (Suárez-Pajares, 2006).

Según declaraciones tardías del compositor, por las mismas fechas en que estrenó *La tabernera del puerto* trataba de convencer a Baroja para que le escribiese el libreto de la que hubiera sido su gran zarzuela vasca. En su opinión, Pío Baroja era el único literato que hubiera sabido llevar el "espíritu vasco" al teatro; "el único que ha sabido llegar al alma vasca", según sus palabras (Ugalde-Fernández, 1985):

Era el año 36 y yo era el que le ziriquiaba, como decimos los vascos, el que le envenenaba para que trabajásemos con ello. Quería yo una cosa sobre la última guerra carlista, le tanteaba, le daba ideas [...] había una escena que nos parecía bien a los dos. Era un dúo en las riberas del Bidasoa. El hombre en Francia y la mujer en España. Al hombre le acompañaba un gendarme que le dejaba llegar hasta la misma orilla. La mujer iba con un carabinero que también le permitía aproximarse. Los dos se hablaban a través del río. Pero la guerra nos separó (Cit. en Alegre, 1982: 20).

Por otro lado, existen testimonios de que Sorozábal retomó durante la guerra su viejo proyecto de ópera vasca sobre *La leyenda de Jaun de Alzate* (Sorozábal Serrano, 1989: 13; Zubikarai, 1989: 84). Terminada la contienda, el compositor contactó de nuevo con Baroja, en 1944. Sin embargo, el escritor dio largas al proyecto de zarzuela vasca, aduciendo agotamiento intelectual, secuela del conflicto bélico y del exilio⁵². Por el contrario, le ofreció el primer relato de su libro *Locuras de carnaval* (1937) como posible base para una nueva zarzuela⁵³. A buen seguro, Baroja pensaba en una obra de ambiente y estilo similares a los de *Adiós a la bohemia*, que había sido reestrenada en 1945 con cierto éxito.

Tras esta decepción, Sorozábal recurrió de nuevo a Guillermo Fernández Shaw para que le escribiese el ansiado libreto de ambiente vasco, esta vez en colaboración con su hermano, Rafael Fernández Shaw. En el archivo de la Fundación Juan March se conservan dos guiones de este proyecto, uno fragmentario y en borrador, con la indicación *Donostia* o, simplemente, *Obra donostiarra*⁵⁴; otro completo y mecanografiado, con el título definitivo de *La dama de Moru-*

52. [Cartas de Pío Baroja a Sorozábal]. Madrid, 29-1-1944, y 4-2-1944. Cit. en Sorozábal, 1986: 219-220.

53. [Carta de Baroja a Sorozábal]. Madrid, 5-12-1945. *Ibid.*: 120.

54. Madrid: Archivo de la Fundación Juan March; GFS-22.

*mendi*⁵⁵. La acción transcurre entre Donostia, la manigua cubana y una aldea cercana a Bayona, en 1895, y se desarrolla en dos actos y nueve cuadros. En uno de ellos encontramos representado, casi al pie de la letra, la misma escena que Sorozábal describió al recordar su anterior proyecto fallido junto a Baroja: desde la orilla española del Bidasoa, una madre conversa con su hijo, prófugo de la justicia, que se encuentra en zona francesa. Con la connivencia de un carabiniere y de un gendarme, se acercan hasta la verja fronteriza y se abrazan, antes de que amanezca.

En realidad, una carta de 1949 da a entender que muchos de los elementos del libreto habían sido sugeridos por el propio Sorozábal⁵⁶ –incluida, con toda probabilidad, la escena del Bidasoa-. Las notas del primer borrador de la obra evidencian un serio esfuerzo de documentación, con referencias a *La leyenda de Jaun de Alzate y Fantasías vascas* (1941), de Baroja, la *Geografía del País Vasco-navarro: Provincia de Guipúzcoa* (1918), de Serapio Múgica, o la revista *Euskalerraren alde*. Además, se sugieren entrevistas con personalidades concretas de la vida pública donostiarra, como Emilio Pisón o [¿Eduardo?] Lagarde. También se apuntan los nombres de Bilintx, Etxekalte e Iparragirre, que sin duda sirvieron de modelo para perfilar el personaje de "Ramón Lerchundi", *bertsolari* errante. En el guión, además, abundan los detalles locales y pintorescos, como la "tamborrada" de San Sebastián o la plaza de la Bretxa, en la misma ciudad.

Con todo, los libretistas pusieron buen cuidado en resaltar la religiosidad, españolidad y patriotismo de los protagonistas, de forma que nada pudiera alarmar a la censura del Régimen. Curiosamente, el guión preveía que uno de los protagonistas, donostiarra, entonase una jota navarra; es decir, justo el tipo de aire cuya popularidad en Donostia había tratado de contrarrestar Sorozábal años atrás. En conjunto, la trama reflejaba unos valores marcadamente conservadores. Sin embargo, merece la pena comparar este argumento con el de la zarzuela *El caserío*, firmado por el mismo Guillermo Fernández Shaw: de una visión arcádica y rural del País Vasco se ha pasado a un escenario plenamente urbano, con unos conflictos más contemporáneos (la guerra de Cuba, el contrabando o el mundo de las finanzas empresariales). Lo cierto es que Sorozábal consideraba falso y tópico el ambiente vasco que evocaba el libreto de *El caserío* (Ugalde Fernández, 1985).

En cualquier caso, el compositor tampoco encontró satisfactoria la propuesta enviada por sus colaboradores. Con el pretexto de que el argumento adolecía de falta de lirismo, animaba a los libretistas a encontrar otras soluciones: "¡No olviden que esta tiene que ser mi obra maestra y en ella tengo que 'volcarme líricamente', y necesito muchas situaciones!"⁵⁷.

55. Madrid: Archivo de la Fundación Juan March; GFS-125.

56. [Carta de Sorozábal a Guillermo Fernández Shaw]. Barcelona, 26-4-1949. Madrid: Archivo de la Fundación Juan March, GFS-372.

57. *Ibid.*

Quedan claros, por tanto, la ilusión y el entusiasmo que tenía Sorozábal en este proyecto, perseguido a lo largo de tantos años. No consta, sin embargo, que los libretistas llegaran a realizar más trabajos sobre este guión rechazado⁵⁸. Hay que tener en cuenta, además, que durante la década siguiente el género de zarzuela entró en su fase definitiva de decadencia. El compositor fue espaciando cada vez más su labor creativa en el campo de la lírica popular y, por una u otra causa, nunca llegó a materializar su anhelada zarzuela vasca.

Por contra, a partir de 1958, y durante más de una década, centró sus mayores esfuerzos creativos en la elaboración de una ópera sobre el drama *Juan José* (1895), de Joaquín Dicenta.

En esta decisión es posible que influyera el paulatino resurgir del género operístico en España, paralelo, hasta cierto punto, al que se experimentaba en toda Europa. Probablemente, el compositor aspiraba a estrenar esta obra con apoyo institucional de algún tipo. En la misma época, Sorozábal realizó la versión definitiva, para gran orquesta y sin apenas diálogos, de *Adiós a la bohemia* (1961), y logró el encargo de elaborar una nueva versión de *Pepita Jiménez*, de Isaac Albéniz, para la 1ª Temporada de Amigos de la Ópera de Madrid (1962). No creemos casual que Francisco Escudero –amigo del compositor y maestro de su propio hijo, Pablo Sorozábal Serrano⁵⁹– comenzara sus primeros trabajos operísticos por las mismas fechas: de hecho, su ópera *Zigor!* también fue representada por vez primera en la Temporada de Amigos de la Ópera de Madrid (1968), y su éxito alentó, además, el proyecto de realizar una adaptación operística de *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega (Larrinaga, 2002: 415-416).

8. "UN MÚSICO DEL PUEBLO"

Sería largo y complejo analizar las circunstancias que han impedido que *Juan José*, la obra más ambiciosa y personal de su autor, no haya sido puesta en escena jamás⁶⁰. Sorozábal eligió un texto dramático que ya podía considerarse un "clásico" de la literatura española pero que, al mismo tiempo, resultaba potencialmente incómodo para las autoridades⁶¹. El texto original de Joaquín Dicenta, en efecto, había sido un título emblemático del movimiento obrero de comienzos de siglo, y llegó a ser costumbre representarla en la fiesta del Primero de Mayo⁶².

58. Pocos años más tarde (c. 1955) los mismos hermanos Fernández Shaw barajaron ofrecer a Sorozábal, Guridi o Cristóbal Halffter el esbozo de una comedia lírica de corte contemporáneo, *Cuando cantan los ángeles*, ambientada en el Himalaya (Madrid: Archivo de la Fundación Juan March; RFS-192). El proyecto de zarzuela vasca debía de estar definitivamente enterrado para entonces.

59. "El compositor Pablo Sorozábal murió sin ver el estreno de su ópera 'Juan José'". En: *Egín*. Hernani: 27-12-1988; p. 5.

60. Sólo en dos ocasiones se ha interpretado la obra en versión de concierto (Donostia, 21-2-2009; Madrid, 23-3-2009), siendo, además, grabada, por la orquesta del Conservatorio Superior de Música del País Vasco (Musikene).

61. Este carácter ambiguo de obra "clásica" y subversiva al mismo tiempo se constata perfectamente en los expedientes de censura de 1946 y 1947. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares; (03) 046 73/08715.

62. "Los estrenos en Madrid: Juan José". En: *El cine: revista popular ilustrada*, 526. Madrid-Barcelona: 13-5-1922; p. 6; Mas, 1982: 60.

Además, Sorozábal calificó su ópera como "drama lírico popular", aclarando su particular concepto de "música popular", que difiere del más extendido en aquel momento: "lo de popular quiere decir proletario, no folklórico" (Sorozábal, 1986: 330).

Ya hemos visto como el compositor aprovechó en esta partitura, de un modo muy destacado, tres trabajos juveniles: sus *Dos lieder* op. 2 y el canto elegíaco *Ill'ta gero, beti lurpean*. El empleo de estas melodías refinadas, de un gusto entre impresionista y pucciniano, contrasta fuertemente con el ambiente de bajos fondos madrileños en que se desarrolla la ópera. Con ello, la pareja protagonista queda idealizada y dulcificada en determinados momentos, convirtiéndose así en auténticos héroes románticos. Probablemente, Sorozábal sentía una cierta identificación con la figura de Juan José, víctima proletaria de la sociedad, y comparaba, de algún modo, la aniquilación moral del personaje con el fracaso de sus propios ideales de juventud. Esto justificaría, además, la inclusión de una canción de cuna vasca, *Itxasoan laño dago*, en el momento más emotivo de la partitura, tal y como ya hemos señalado⁶³.

En cualquier caso, queda patente cómo la huella vasca aflora en los lugares más insospechados de su producción. A modo de ejemplo, resulta entrañable y casi conmovedora la indicación que el músico anotó en la partitura de su sainete madrileño *Cuidado con la pintura* (Sorozábal, 1939), en un momento vital y familiar muy delicado, a causa de la represión franquista:

Allegretto lluvioso. Tiempo de mi querido pueblo.

En definitiva, si el despegue de su carrera como compositor fue, en palabras de María Nagore, un "fruto fecundo de la infraestructura musical de San Sebastián en los primeros años del siglo XX" (Nagore Ferrer, 2002: 149), puede decirse que en ningún momento perdió el músico estas raíces. Por el contrario, toda su trayectoria aparece influida y condicionada por los avatares de la vida cultural vasca. En concreto, su formación artística se vio determinada por la confluencia en Donostia de elementos populares propios de una ciudad pequeña y cercana al mundo rural, el auge del nacionalismo musical vasco –en un contexto de "renacimiento cultural"– y un fluido contacto con novedades y modas introducidas desde Europa.

Su producción –heterogénea y, en ocasiones, desconcertante– responde de forma coherente a la necesidad de ajustarse a las demandas culturales de una sociedad en continuo cambio, que experimentó el tránsito entre unas formas de pensar y difundir la música heredadas de la era del Romanticismo y las propias de la actual cultura de masas. Durante años, el compositor supo tomar el pulso a estos cambios con singular fortuna, y acertó a calar hondo entre amplios sec-

63. No son éstas, con todo, las únicas alusiones a otras obras que encontramos en la partitura de *Juan José*. Aunque escapa al tema principal del presente artículo, debemos mencionar una cita del dúo final de la zarzuela *Sol en la cumbre* y otra de la canción tradicional salmantina "Si la nieve resbala" (Ledesma, 1907: 94). De este modo, cabe considerar esta ópera como una verdadera "summa" del arte musical y teatral sorozabaliano.

tores de un público muy variopinto. Así, su primera opereta acabó dando nombre a las botas *katiuskas*, el zortziko *Maite* se ha convertido en un icono de la música vasca, la *Canción de Marcelino* llegó a traducirse al japonés y la cantata *Gerrika* entró a formar parte del universo simbólico de la izquierda abertzale (Casquete Badallo, 2006: 191-218). Quizá por ello, al final de su vida el propio autor se reivindicó como un músico popular, "*del pueblo*" (Sorozábal, 1986: 350), pese a que en determinadas composiciones parece claro que también buscó el reconocimiento de la *intelligentsia* musical del momento.

De este modo, el repertorio estudiado responde a una realidad social dinámica y plural, que se resiste a encajar en estereotipos y concepciones esencialistas. No cabe, por tanto, interpretar la obra de Sorozábal desde un único punto de vista, sino que es preciso considerar la coyuntura específica de cada una de sus diversas creaciones: en qué género específico se encuadraban, con qué expectativas y para qué público fueron creadas. El compositor, por otro lado, no dudó en solapar diferentes discursos legitimadores en torno a este repertorio, lo que confiere cierto cariz posmoderno a su creación, *avant la lettre*.

Todo ello deja a la vista un fascinante ramillete de estrategias de supervivencia profesional para un músico de su tiempo. Éstas pasaron por la asimilación de músicas populares vivas –tanto tradicionales como modernas– y también de ciertas novedades de las primeras vanguardias. Especial importancia tuvo, como se ha visto, el peso abrumador de las ideas del Nacionalismo musical en su entorno, que le empujó a sumergirse en el folklore y la tradición vascos, españoles, o incluso eslavos, según los casos.

Se constata, en suma, hasta qué punto el entorno social, cultural y político puede llegar a imprimir una influencia decisiva sobre el ejercicio de la creación musical, mucho menos libre, en general, de lo que se supone. Esta suerte de eclecticismo "oportunista" –o simplemente oportuno– practicado por el autor podría tacharse de "impureza" musical, si no fuera porque, como nos recuerda Nicholas Cook, la música sólo aparece "pura" en la imaginación de algunos estetas y analistas de la música: "[...] outside the imagination of aestheticians and analysts, music never is alone" (Cook, 2004 [1998]: 265).

BIBLIOGRAFÍA

- ABANDO ZENDOIA, Gloria (1986). "Así es y así parece: Pablo Sorozábal". En: *Diario Vasco-Domingo*. 30-3-1986.
- ACHURI, Pepe (1946). "En el Arriaga: presentación de la Compañía Sorozábal". En: *Hierro*. Bilbao: 22-5-1946.
- ALEGRE, M^a José (1982). "Pablo Sorozábal: Historia de una marginación". En: *Diario vasco*. Donostia: 7-3-1982; p. 20.
- (1928b). "Informaciones: Pablo Sorozábal dirige obras de músicos vascos". En: *ABC*. Madrid: 29-1-1928; p. 50.

- ANDERSON, W.R. (1936). "Wireless notes". En: *The Musical Times*, nº 1119; pp. 424-425.
- ANSORENA, José Luis (1996). *Txistua eta txistulariak / El txistu y los txistularis*. Donostia-San Sebastián: Kutxa; 182 p.
- (1996). "Perfil musical de Pablo Sorozábal Mariezcurrena". En: *Nassarre: revista aragonesa de Musicología*, vol. 12, nº 2. Zaragoza: Institución Fernando el Católico; pp. 45-53.
- (1997). "Sorozábal y el txistu". En: *Txistulari*, nº 169; pp. 4-5.
- (1998). *Pablo Sorozábal*. Madrid: SGAE.
- AROZAMENA, Jesús M^a (1967). *Jesús Guridi: inventario de su vida y su música*. Madrid: Editora Nacional.
- (1969). *Joshe-Mari Usandizaga y la Bella Época donostiarra*. San Sebastián: Gráficas Izarra.
- ARRESE, Emeterio (1913). *Nere bidean*. Tolosa: E. Lopez. (En línea: <http://klasikoak.armiarma.com/idazlanak/A/ArreseEBidean.htm> [Última visita: 11-2-2011]).
- ARZELUS, X. (1989). "Pablo Sorozábal: 'nere aita zarrasturik zegoen'". En: *Hemen*. 20-10-1989; p. 11.
- AZKUE, Resurrección María de (1968). *Cancionero popular vasco*, 2ª ed. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca.
- BASAS, Manuel; BACIGALUPE, Carlos y CHAPA, Alvar (1990). *Vida y milagros del Teatro Arriaga: 1890-1990*. Bilbao: Laida.
- BILBAO SALSIDUA, Mikel (2002). "Eloy Garay Macua: la ópera vasca en imágenes". En: *Sancho el Sabio*, nº 16. Vitoria-Gasteiz: Fundación Sancho el Sabio; pp. 47-66.
- CASARES RODICIO, Emilio (2002). "La generación del 27 revisitada". En: SUÁREZ-PAJARES, Javier (ed.). *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Granada: Archivo Manuel de Falla; pp. 21-37.
- CASQUETE BADALLO, Jesús (2006). "Música y funerales en el nacionalismo vasco radical". En: *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, nº 15. Madrid: Universidad Complutense-UNED; pp. 191-218.
- C[ASTELL], A[ngel] M[aría]. (1928a). "Informaciones musicales: el maestro Sorozábal en España". En: *ABC*. Madrid: 19-1-1928, p. 41.
- CLAVE DE FA (1915). "Orfeón Donostiarra: inauguración de su nueva sala". En: *Euskal-Erria*, nº 1122. Donostia; pp. 124-126.
- COLINA, J (1998). "Katiuska (Discografía)". En: *Katiuska, la mujer rusa*. Barcelona: Blue Moon-Serie Lírica; BMCD 7516 (CD).
- COOK, Nicholas (2004 [1998]). *Analysing Musical Multimedia*, 2ª ed. Oxford-New York: Oxford University Press.
- DONOSTIA, José Antonio de (1915). "Glinka". En: *Obras completas del P. Donostia*. Bilbao: La gran enciclopedia vasca, 1983; vol. II; pp. 29-35.
- (1918). *De música popular vasca: conferencias leídas en la sala de la Filarmónica de Bilbao*. Bilbao: Jesús Álvarez. (Edición facsímil: Bilbao: Mínima, 2004).

- (1922). *Cancionero Vasco*. En: *Obras completas del P. Donostia*. Donostia: Sociedad de Estudios Vascos, 1994; vols. VI-IX.
- (1931). "Un pelotari en la ópera de París". En: *Obras completas del P. Donostia*. Bilbao: La gran enciclopedia vasca, 1983; vol. II; p. 117-121.
- DOMÍNGUEZ, Juan (1984). *La música y la ópera en la Historia de de Euskalerrria*. Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya, 1984.
- ENDÉRIZ, Ezequiel y ROA, Joaquín F. (1932). *Argumento y cantables de La guitarra de Fígaro*. San Sebastián: Tipografía "La Económica".
- y —— (1933). *La guitarra de Fígaro*. Madrid: SGAE.
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio (1975). *Cien años de teatro musical en España (1875-1915)*. Madrid: RIALP.
- GAGO RODÓ, Antonio (1997). "La trayectoria teatral de Pío Baroja". En: *Teatro: revista de estudios teatrales*, nº 11. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares; pp. 111-113.
- GARCÍA VENERO, Maximiano. "En el Victoria Eugenia: 'Adiós a la bohemia'". En: *La voz de Guipúzcoa*. San Sebastián: 24-9-1933; p. 6.
- GARCÍA DEL BUSTO, José Lúis (1995). *Falla*. Madrid: Alianza Cien; pp. 44-45.
- GEREÑO, Xabier (1965). "Pablo Sorozábal, euskal musikalaria". En: *Zeruko Argia*, nº 112. Iruña; p. 8.
- GÓMEZ, Julio (1932). "Crónica teatral: estreno de 'Katiuska', la mujer rusa". En: *El liberal*. Madrid: 12-5-1932.
- GURIDI, Jesús (1935). *Mari-Eli*, material de orquesta manuscrito. Madrid: Archivo Lírico de la SGAE; MMO/6279.
- HESS, Carol (2000). "Un alarde de modernismo y dislocación: los Ballets Russes en España, 1916-1921". En: NOMMICK, Yvan y ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio (eds.). *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada: Archivo Manuel de Falla; pp. 215-227.
- HIRSBRUNNER, Theo (1989). *Maurice Ravel: vida y obra*. Madrid: Alianza Música.
- LARRAÑAGA, José M^º y LARRAÑAGA, Patxi (2000). "La presencia de los Ballets Russes en San Sebastián (1916-1918) y su reflejo en *La Voz de Guipúzcoa*". En: NOMMICK, Yvan y ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada: Archivo Manuel de Falla.
- LARRINAGA, Itziar (2002). "Francisco Escudero y la música de escena: su primera ópera, *Zigor!* (¡Castigo!)". En: CASARES RODICIO, Emilio y TORRENTE, Álvaro (eds.). *La ópera en España e Iberoamérica*. Madrid: ICCMU; vol. 2; pp. 413-427.
- LEDESMA, Dámaso (1907). *Folk-lore o cancionero salmantino*. Madrid: Imprenta Alemana.
- LERENA, Mario (2009). "De Berlín a Madrid, o la huella del teatro musical germánico en la obra temprana de Pablo Sorozábal Mariezkurrena". En: *Cuadernos de música iberoamericana*, nº 18. Madrid: ICCMU; pp. 54-59.
- (2010a). "José María Usandizaga Soraluze". En: *Aunamendi Eusko Entziklopedia*. En línea: <http://www.euskomedia.org/aunamendi/134577> [Última visita: 16-1-2011].

- (2010b). "Pablo Sorozábal Mariezkurrena". En: *Auñamendi Eusko Entziklopedia*. En línea: <http://www.euskomedia.org/aunamendi/109600> [Última visita: 16-1-2011].
- (2011). "El compositor bilbaíno Andrés Isasi (1890-1940) y el Modernismo musical en el País Vasco". En: *Revista de Musicología*, vol. XXXIV, nº 2. Madrid: Sociedad Española de Musicología (en prensa).
- LÓPEZ PEÑA, Carmen (1949). "Sorozábal y 'Los Burladores'". En: *Ritmo: revista musical ilustrada*, nº 222. Madrid; p. 4.
- LUSHE-MENDI [AGESTA, Jose M^a] (1924). "En el Victoria Eugenia: el éxito del joven maestro Sorozábal". En: *El pueblo vasco*. San Sebastián: 10-9-1924; p. 2.
- MALLO, Albino (1978). "Sorozábal, un histórico de la música". En: *La voz de España-suplemento dominical*. San Sebastián: 5-11-1978.
- MANZANARES, Pedro (2007). "SGAE analysis: an overview of the status and progress of zarzuela". En línea: http://www.zarzuela.net/ref/feat/gonzalez-pena_eng2.htm [Última visita: 15-1-2011].
- MAS, Jaime (1982). "Introducción". En: DICENTA, Joaquín. *Juan José*. Madrid: Cátedra, 1982; pp. 9-60.
- MOREL BOTRORA, Natalie (2006). *Ópera Vasca (1884-1937)*. Bilbao: Mínima.
- MARTÍN DE RETAMA, José M^a (1968). "Introducción". En: AZKUE, Resurrección M^a de. *Cancionero popular vasco*, 2^a ed. Bilbao: La gran Enciclopedia Vasca, vol. I, 1968, pp. I-VI.
- MUR, Pilar (1985). *La Asociación de Artistas Vascos*. Bilbao: Museo de Bellas Artes.
- NAGORE FERRER, María (2001). *La revolución coral: estudio sobre la Sociedad Coral de Bilbao y el movimiento coral europeo (1800-1936)*. Madrid: ICCMU.
- (2002). "La realidad musical vasca en el período de entreguerras". En: SUÁREZ-PAJARES, Javier (ed). *Música española entre dos guerras: 1914-1945*. Granada: Archivo Manuel de Falla; pp. 134-163.
- OLAIZOLA, Imanol (1987). "Sorozábal". En: *El diario vasco*. San Sebastián: 14-2-1987.
- ORFEO [CASARES, David] (1931). "Una tarde en Itzea: niebla del Pirineo amortiguó la música de 'Adiós a la bohemia'". En: *La voz de Guipúzcoa*. San Sebastián: 29-9-1931; p. 16.
- P., D. de la (1932). "La escena: 'La guitarra de Fígaro', letra de Endériz y F. Roa y música de Sorozábal, en Arriaga". En: *La gaceta del Norte*. Bilbao: 10-1-1932; p. 10.
- RODRÍGUEZ SUSO, Carmen (ed.) (2003). *Bilbao Orkestra Sinfonikoa-Orquesta Sinfónica de Bilbao: ochenta años de música urbana*. Bilbao: BBK.
- RUIZ SILVA, Carlos (1987). "Pablo Sorozábal a los noventa años: genio y figura". En: *Ritmo: revista musical ilustrada*, nº 581. pp. 14-17.
- SAN MARTÍN, Puri (1978). "El Imperio más grande no debería ser más grande que Andorra". En: *El diario vasco*. San Sebastián: 29-10-1978; p. 11.
- SÁNCHEZ EQUIZA, Carlos (1998). "Oneski dantzatzen: Ilustración y danza tradicional vasca". En: COSTA, Luis (ed.). *Actas del II Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*. Santiago de Compostela: SIbE; pp. 105-116.

- SÁNCHEZ EKIZA, Karlos (2002). "El cancionero de Azkue desde una perspectiva musicológica". En: BAZÁN, Iñaki y GARAMENDI, Maite (eds.): *Resurrección María de Azkue: euskal kulturaren erraldoia eta funtsezko zutabea*. Donostia: Eusko Ikaskuntza; pp.83-103. En línea: http://www.pelinski.name/pdf/Cancionero_Azkue.pdf [Última visita: 11-2-2011].
- (2005). *Txuntxuneroak: narrativas, identidades e ideologías en la historia de los txistularis*. Tafalla: Altaffaylla.
- (2008). "Biribilketa-Pasacalles-Kalejira". En: *Aunamendi Eusko Entziklopedia*. En línea: <http://www.euskomedia.org/aunamendi/54160> [Última visita: 16-1-2011].
- SOPEÑA, Federico (1954). *Historia de la Música en cuadros esquemáticos*, 2ª ed. corregida y aumentada. Madrid: EPESA.
- (1958). *Historia de la música española contemporánea*, 2ª ed. Madrid: Rialp.
- SOROZÁBAL MARIEZKURRENA, Pablo (1986). *Mi vida y mi obra*. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- (1932-33) *La guitarra de Fígaro*, material de orquesta manuscrito. Madrid: Archivo Lírico de la SGAE; MMO/5698.
- (1939). *Cuidado con la pintura*, material de orquesta manuscrito. Madrid: Archivo Lírico de la SGAE; MMO/6553.
- SOROZÁBAL SERRANO, Pablo (1989). "Recuerdo de un músico vasco". En: *El irunés*, nº 2. Irún; pp. 12-13.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier (1997). "Pablo Sorozábal en la lírica española de los años 30". En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, nº 4. Madrid: ICCMU; 104-143.
- (2006). "El joven piloto". En: CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *Diccionario de la zarzuela española y americana*, 2ª ed. Madrid : ICCMU, vol; II, pp. 16-18.
- TÉLLEZ, José Luis (2007). "Un artista del pueblo". En: VV.AA. *Adiós a la bohemia / Black, el payaso*. Madrid: Teatro Español; pp. 17-27.
- UGALDE FERNÁNDEZ, Juan José (1985). "Entrevista a Pablo Sorozábal". En: *Txistulari*, nº 124. Donostia: Euskal Txistularien Elkarte; pp. 3-5.
- WEBBER, Christopher (2002). *The Zarzuela Companion*. Lanham: The Scarecrow press, 2002.
- (2009). "Pablo Sorozábal: Juan José". En línea: <http://www.zarzuela.net/cd/cdmagfp.htm> [Última visita: 11-2-2011].
- ZUBIKARAI, Juan Antón (1989). "La colaboración de Pío Baroja y Pablo Sorozábal pudo iniciar nuevos caminos en la lírica". En: *Muga*, 68. Bilbao; pp. 82-85.
- ZUFIRIA, J. de (1914). "La canción "Praisku Chomin", ¿es vasca o rusa?". En: *Euskalerraren alde*, nº 83. Donostia; p. 383.
- (1915). "Ecos de sociedad: un concierto del violinista Díaz Romero". En: *El pueblo vasco*. Bilbao: 17-9-1915; p. 3.
- (1915). "Concierto musical en el batzoki de Las Arenas". En: *Euzkadí*. Bilbao: 2-10-1915; p. 4.
- (1922). "Los estrenos en Madrid: Juan José". En: *El cine: revista popular ilustrada*, nº 526. Madrid-Barcelona: 13-5-1922; p. 6.

- (1928). "El homenaje a Sorozábal probablemente se celebrará el lunes próximo". En: *La voz de Guipúzcoa*. San Sebastián: 7-2-1928; p. 6.
- (1931). "Teatralerías: comida íntima al maestro Sorozábal". En: *La libertad*. Vitoria: 26-10-1931; p. 6.
- (1931). "Se estrena en Arriaga, con extraordinario éxito, la zarzuela 'Katiuska' de Sorozábal". En: *El pueblo vasco*. Bilbao: 16-12-1931; p. 5.
- (1932). "Teatro Arriaga: 'La guitarra de Fígaro'". En: *El noticiero bilbaíno*. Bilbao: 9-1-1932; p. 6.
- (1933). "Coliseum: la isla de las perlas". En: *La libertad*. Madrid: 8-3-1933.
- (1933). "Teatros. Arriaga: 'Adiós a la bohemia'". En: *El liberal*. Bilbao: 17-9-1933; p. 5.
- (1933). "Cartelera". En: *El liberal*. Bilbao: 13-11-1933; p. 4.
- (1933). "Afortunadísimo debut de la Compañía Saus de Caballé". En: *El día*. San Sebastián: 22-11-1933; p. 4.
- (1933). "La compañía de Saus de Caballé: el programa de hoy en el Victoria Eugenia". En: *El día*. San Sebastián: 24-11-1933; p. 6.
- (1944). "Hablando con Pablo Sorozábal". En: *Ritmo: revista musical ilustrada*, nº 180. Madrid; pp. 10-11.
- (1946). "Teatro: 'Katiuska' en Gayarre". En: *Diario de Navarra*. Pamplona: 15-5-1946; p. 2.
- (c. 1955). *Coros vascos de Pablo Sorozábal*. Hispavox, s.a.; HH 1616 (microsurco).
- (1968). *Adiós a la bohemia*. San Sebastián: Columbia; SCE 937 (microsurco).
- (1978). "Pablo Sorozábal hará el pregón en el Certamen de Tolosa: 'actualmente la música vasca no existe'". En: *Egin*. Hernani: 29-10-1978.
- (1988). "Ayer enmudeció la voz de Pablo Sorozábal". En: *Deia*. Bilbao: 27-12-1988; p. 47.
- (1988). "El compositor Pablo Sorozábal murió sin ver el estreno de su ópera 'Juan José'". En: *Egin*, 27-12-1988; p. 5.
- [*Epistolario de Sorozábal a Guillermo Fernández Shaw*]. Madrid: Fundación Juan March, Archivo Epistolar 15 – Músicos; pp. 175-192.
- [*Epistolario de Sorozábal a Marcos Redondo*]. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Fons Marcos Redondo; M6399.