

# BLUES VERSUS ZARZUELA: POLÉMICA, INVASIÓN E HIBRIDACIÓN EN TORNO A 1930

FERNANDO BARRERA RAMÍREZ  
Universidad de Granada

## RESUMEN

La zarzuela, desde su restauración enraizada en lo popular a mediados del siglo XIX, se ha caracterizado por su permeabilidad; una capacidad extraordinaria para incorporar los sonidos de su tiempo, las músicas de su entorno, los géneros de moda, del folclore europeo a las músicas ligeras que llegaban de Estados Unidos. Son muchas las investigaciones que han vertido luz sobre este tema, sobresaliendo aquellas que se centran en géneros populares y bailables como el *fox-trot*, el *charleston* o el *scottish*, posteriormente reconvertido en *chotis*. Sin embargo, llama la atención que no se haya profundizado en el estudio de la presencia del género *blues* en los teatros españoles de principios del XX, especialmente por su importancia actual como uno de los pilares fundamentales sobre los que se erige el concepto contemporáneo de músicas populares urbanas. Esta propuesta pretende analizar el particular proceso de hibridación entre el *blues* y el teatro lírico en España a través de la prensa: recepción y crítica de los géneros ligeros; introducción en el mercado y presencia en los medios de estas músicas; e influencia del *blues* en la zarzuela.

PALABRAS CLAVE: Hibridación musical, *blues*, zarzuela, teatro, intertextualidad.

## ABSTRACT

Since its resurgence in popular culture in the mid-nineteenth century, this musical genre has been characterized by its permeability; its extraordinary ability to incorporate the sounds of its time, that is, contemporary music and the genres in fashion, from European folk to American mood music. Much research has shed light on this subject, notably those focusing on popular and dance genres such as foxtrot, charleston and scottish, which later became chotis. However, it is striking that the influence of the blues on the Spanish theatres of the early twentieth century has not been thoroughly studied, especially because of its current importance as one of the fundamental pillars of the contemporary concept of Urban Popular Music. This work thus aims to analyze the process of hybridization between the blues and lyrical theatre in Spain through the medium of the press: the reception and criticism of light genres; their introduction into the market and their presence in the media; and the influence of the blues on zarzuela.

KEYWORDS: Musical hybridization. Blues. Zarzuela. Theatre. Intertextuality.

## 1. Conceptos preliminares: acotación terminológica: el blues

La particularidad de este artículo, realizado desde el ámbito de la Musicología pero con un enfoque holístico, justifica la revisión y aclaración de algunos términos controvertidos. Para comenzar, definiremos el término “blues” aceptado en este trabajo y acotaremos los conceptos de “género musical” y “música popular urbana”.

Definir el concepto “género musical” y acotar el denominador “músicas populares urbanas” resulta siempre controvertido. En este artículo obviaremos la definición tradicional de género musical utilizada para categorizar una obra basándose exclusivamente en los aspectos formales de una composición. Aceptaremos la propuesta alternativa del musicólogo italiano Franco Fabbri<sup>1</sup> quien considera que los aspectos formales de una creación son importantes, pero también el análisis de los factores externos que condicionan el hecho musical: contenido ideológico, recepción y comportamiento de los participantes vinculados a un género musical, modelos de distribución comercial, aspectos jurídicos de una obra, etc. Asimismo, se aceptará que el denominador “música popular urbana”, como afirma Cruces, hace referencia a “una totalidad por definición plural”. Se trata de una categoría cambiante a lo largo de la historia, puesto que muchos de los géneros que fueron considerados populares urbanos en el pasado, ahora se etiquetan como “académicos” o “clásicos”, opuestos a la idea de música popular. Los géneros asociados a esta categoría son consumidos en la actualidad de manera habitual y profusa, caso del *pop*, el *rock* o el *hip-hop*, por citar algunos ejemplos<sup>2</sup>.

El *blues* nace como música marginal en Estados Unidos a finales del XIX. En origen, este género popular folclórico se asocia a esclavos negros americanos que improvisaban canciones a solo, a veces acompañadas con instrumentos como la guitarra o el banjo<sup>3</sup>. Sin embargo y a pesar de sus comienzos, el *blues* fue ganando popularidad y saltó de las plantaciones a las salas de fiesta, perdiendo en muchos casos su espíritu improvisatorio y convirtiéndose en música de masas<sup>4</sup>. Consecuentemente, pasaría de popular folclórico a ser un género popular urbano. Por tanto, y extrapolando las palabras de Cruces, el *blues* se convierte en un denominador que alude a músicas diferentes, géneros populares en cualquier caso<sup>5</sup>.

A pesar de sus diversos usos, en general, las creaciones asociadas a esta etiqueta mantienen ciertos patrones comunes como la utilización de acordes de séptima y progresiones armónicas de ocho, doce o dieciséis compases agrupados en conjuntos de dos y cuatro, que fluctúan entre los grados primero, cuarto y quinto, siendo la de doce compases la secuencia más habitual<sup>6</sup>. En dicha progresión de doce compases, el texto se organiza en estrofas de tres versos, en las que las dos primeras líneas se repiten y la tercera cierra [AAB]. El resultado final se estructura de la siguiente manera<sup>7</sup>:

---

<sup>1</sup> Franco Fabbri: “Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?”, *FrancoFabbri.net*, 2007, [http://www.franco-fabbri.net/files/Testi\\_per\\_Studenti/TiposCategoriasGeneros.pdf](http://www.franco-fabbri.net/files/Testi_per_Studenti/TiposCategoriasGeneros.pdf) [Consultado el 09-11-2015].

<sup>2</sup> Cfr. Francisco Cruces Villalobos: “Música y ciudad: definiciones, procesos y perspectivas”, *Trans*, 8, 2004, <http://www.sibe-trans.com/trans/a189/musica-y-ciudad-definicionesprocesos-y-prospectivas> [Consultado el 15-10-2015]

<sup>3</sup> Confer Jeffrey Dean: “Blues”, *The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online*, Oxford University Press, en: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e845> [consultado el 14 de noviembre de 2015].

<sup>4</sup> Paul Oliver: “Blues”, *The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online*, Oxford University Press, en: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03311> [consultado el 14 de noviembre de 2015].

<sup>5</sup> Confer: F. Cruces Villalobos: “Música y ciudad...”

<sup>6</sup> Gerhard Kubik: *Africa and the Blues*, Jackson, University Press of Mississippi, 1999, p. 4.

<sup>7</sup> Dave Headlam: “Blues transformations in the Music of Cream”, *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*. New York, Oxford University Press, 1997, p. 64.

	Sección	Métrica	Armonía	Versos
A	1ª sección	4 compases	sobre I	1 <sup>er</sup> verso
A	2ª sección	4 cc.	IV y I	2º verso
B	3ª sección	4 cc.	V y I	3 <sup>er</sup> verso

G  
 hate to see the eve nin' sun go down.  
 C G  
 Hate to see the eve nin' sun go down.  
 D7 G  
 'cause my ba by he done left this town.

Ejemplo 1: Ejemplo de progresión de doce compases utilizada en el blues, extraída de *St. Louis Blues* de William Christopher Handy (1914)<sup>8</sup>.

## 2. Hibridación y zarzuela

Música e hibridación son dos conceptos casi indisolubles en la actualidad. Internet y las nuevas tecnologías facilitan la comunicación entre artistas de cualquier parte del planeta que combinan todo tipo de músicas para crear algo original, algo personal.

Sin embargo, esto no es nada nuevo. A pesar de que dicha tendencia se ha convertido en un estándar de la creación musical presente, existen innumerables casos en los que la hibridación no se ha realizado a través de la red, sino que se ha producido entre géneros que cohabitaban en una determinada región, ejemplos observables mucho antes de la aparición de Internet y las herramientas de *software* aplicadas a la música.

En general, en los procesos de hibridación se fusionan músicas internacionales consolidadas en un territorio y el folclore de una región. Con ello, los artistas no sólo persiguen crear algo personal, sino que además dan forma a un proceso identitario dirigido a conseguir la nacionalización de un género extranjero<sup>9</sup>. En esta línea, debemos subrayar que también existen casos en los que los artistas han utilizado obras asociadas al ámbito culto como sinónimo de lo local, creaciones con una importante carga semántica nacionalista. Concretamente en España, la zarzuela se erige como uno de los grandes géneros híbridos capaz de absorber las músicas de moda, muchas provenientes del extranjero, para convertirlas en un producto nacional<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> William Christopher Handy: *St. Louis Blues*, New York, Handy Bros Music Co., 1914, p. 2.

<sup>9</sup> Eduardo García Salueña: "El rock español desde sus inicios hasta la experimentación progresiva", *Rock Around Spain*. Kiko Mora, Eduardo Viñuela (eds.). Alicante, Edicions de la Universitat de Lleida, 2013, pp. 27-34.

<sup>10</sup> Serge Salaun: "La zarzuela, híbrida y castiza", *Cuadernos de música iberoamericana*, 2-3. Madrid, ICMU, 1996-97, p. 242.

El objetivo principal de este trabajo es analizar dicho proceso de apropiación musical a través de un caso concreto, la utilización del *blues* en la zarzuela; fenómeno abordado a través del estudio de la prensa: recepción social, impacto comercial y coexistencia del *blues* con el género lírico nacional.

### 3. El blues y las músicas ligeras a través de la prensa

A lo largo de esta investigación, hemos realizado un vaciado de prensa acotando la búsqueda entre 1890 y 1940, periodo en el cual comienza a aparecer y ganar protagonismo el género *blues* en España.

Es sorprendente que a pesar de que en la actualidad el *blues* no se considere música de masas, sobresaliendo en las listas de éxitos otros géneros como el *rock* o el *pop*, ha sido considerable el volumen de información localizada en prensa en el periodo analizado, apareciendo referencias en numerosas publicaciones caso de *Ciudad*, *El Sol*, *La Voz*, *El Heraldo de Madrid*, *Crónica*, *Estampa*, *Gracia y Justicia*, *Muchas Gracias*, *La Época*, *La Esfera*, *La Libertad*, *La Unión*, *Mundo Gráfico*, *Nuevo Mundo*, *Musicografía*, *El Siglo Futuro*, *El Imparcial* o *Boletín Musical* entre otros. Los resultados son prueba inequívoca de que este género de origen norteamericano estuvo muy presente en la sociedad española de principios de siglo XX.

Sin embargo, a pesar de que el *blues* formó parte de la vida cultural española de la época, no podemos afirmar que la opinión sobre ese género en particular y otras músicas denominadas ligeras en general, fuera unánime. De hecho, parece claro que se produjo una división entre público y crítica. Así, son recurrentes citas como la aparecida en *Boletín Musical* en 1929. En ella, Laureano Calvo, en una de sus reseñas de conciertos comentaba en referencia a los géneros ligeros que

tocaba la orquesta obras serias, pero tales fueron las protestas del público, que hubo que darle lo que pedía, la música explosiva y sensual [...], que parece inventada para un baile de monos. Entonces rompió el público en aplausos<sup>11</sup>.

Esta opinión, ampliamente defendida por la prensa, era secundada por muchos compositores. Por ejemplo, en el mismo escrito de Calvo, aparecía una cita literal de Turina que informaba sobre la necesidad de aleccionar al público para conseguir conducir sus gustos hacia la música académica. El autor remataba su crítica a los géneros ligeros con el siguiente comentario:

esto es doloroso, aunque constituya una enfermedad mundial. Pero las epidemias se atacan enérgicamente y día llegará que un "cuerpo de sanidad" saldrá al encuentro de este microbio que tantos estragos está causando dentro del extenso campo del Arte<sup>12</sup>.

Las opiniones vertidas en *Boletín Musical* resumen las ideas defendidas en general por compositores y críticos que luchaban por la revalorización de la música académica entre los lectores y ridiculizaban los géneros populares.

---

<sup>11</sup> Laureano Calvo: "La música en el 'cine'", *Boletín musical*, Madrid, junio de 1929, p. 6.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 7.

En la misma línea encontramos otras críticas como la escrita por Edgar Neville en 1926 para *El Sol*, donde afirma que “el espectador no es exigente. Lo aplaude todo y se muestra feliz cuando el *blues* o el *fox* célebre de la obra lo repiten catorce veces en cada acto [...] Después se van al cabaret”<sup>13</sup>.

Más moderada es la reseña aparecida en *La Época* en 1936 sobre un concierto de O’Farrill, donde se explica que la cantante interpretó “*lieder* nacionales (Turina, M. Rodrigo) y extranjeros (Schumann, Franck, Schubert, Debussy, Fauré...). Es decir, el gran repertorio [...] ¡Todo no van a ser *blues* y tango-canciones! [...]”<sup>14</sup>. Sin embargo, contra estos argumentos y a favor del gusto del público aparecieron pequeños artículos de opinión y entrevistas como la concedida por la bailarina y actriz Antoñita Torres, publicada en *Muchas gracias* en noviembre de 1929. Torres decía que

la zarzuela, el sainete, están muy bien, pero a los jóvenes no les gusta. Es un teatro muy lento para sus gustos. Ellos quieren una acción que esté más de acuerdo con sus nervios, con su temperamento precipitado, activo. Por eso prefieren una música movida que alegre una acción también movida<sup>15</sup>.

Los extractos de *Boletín Musical* y *Muchas gracias* sintetizan las premisas difundidas a través de la prensa durante el periodo analizado. En general, se aprecian dos frentes críticos bastante activos, a favor y en contra de las músicas académicas. A éstos podríamos añadir un tercer grupo, el de una parte de la prensa posicionada en una zona neutral que intenta mediar entre ambos bandos. Así, en julio de 1936, Miguel Ramos escribía en *P.O.M.* (Profesores de Orquesta de Madrid) un artículo titulado “El jazz y la música clásica”, en el que aseguraba que entre el *jazz* y la música académica existen unos prejuicios que consisten en llegar “casi por sistema a odiarse mutuamente. [...] Una guerra sorda”, aunque “éste, posee de la música clásica mucho más de lo que creen”. Asimismo, buscaba un símil nacional que apoyase la importancia del género americano, afirmando que “el *jazz* en el mundo juega el mismo papel que el flamenco en España”<sup>16</sup>.

El texto de Ramos completa y resume el rico debate musical existente en la sociedad española de la época, un escenario en el que confluían todo tipo de opiniones pero que giraba en torno a la música y ponía de manifiesto el nivel cultural de la España de principios de siglo XX.

#### 4. La presencia del blues en la radio y el mercado a través de la prensa.

El vaciado de prensa realizado nos ha permitido comprobar que el *blues* tuvo una presencia continuada aunque no sobresaliente en la radio y el mercado discográfico. Contabilizando las apariciones del género en la programación radiofónica registrada en publicaciones como *Ondas*, *El Sol* o *La Voz*, podemos afirmar que, frente al *fox-trot* en particular o el *jazz* en general, que gozaron de gran popularidad y presencia en las emisiones diarias, el *blues* nunca llegó a sobresalir. No obstante, aunque nunca llegase a ser uno de los géneros más programados, durante el periodo estudiado siempre estuvo presente en la parrilla de emisoras como Unión Radio, Radio España, Radio Ibérica o Radio Barcelona, a diferencia de otras músicas como el *charleston*, que pasó de ser un género predominante a principios de siglo XX a desaparecer de las emisiones y los anuncios de dis-

<sup>13</sup> Edgar Neville: “Notas de Londres”, *El Sol*. Madrid, 31-III-1926, p. 4.

<sup>14</sup> E. V. *La Época*. Madrid, 27-II-1936, p. 3.

<sup>15</sup> Alejandro Núñez Alonso: “Entreviú improvisada”, *Muchas gracias*. Madrid, 2-XI-1929, p. 16.

<sup>16</sup> Miguel Ramos Echapare: “Jazz vs clásica”, *P.O.M.*. 10, Madrid, julio de 1936, p. 14.

cos en 1935<sup>17</sup>. El *blues*, por tanto, se mantuvo en una línea constante, pocas veces programado semanalmente, pero siempre presente entre 1925 y 1935.

Asimismo, en los anuncios de discos aparecidos en prensa, la mayoría pertenecientes a las compañías *Columbia* y *Víctor-La voz de su amo*, se ofrecía de manera recurrente alguna grabación asociada al género<sup>18</sup>. Valga como ejemplo el extracto de catálogo de *La voz de su amo* aparecido en marzo del 24 en *El Sol*, donde se ofertaban varias grabaciones de *blues*, como el “Wolverine Blues” y el *fox-trot* “That Old Gang of Mine” interpretados por la Orquesta Benson de Chicago [comercializado con referencia AE 1052], o “House of David Blues” y “Blue Grass Blues”, interpretados por la Orquesta Jack Hylton [referencia AE 1053]<sup>19</sup>.

### 5. Blues y escena: incorporación al género lírico nacional

A principios de siglo, especialmente en torno al año 1920, comienzan a aparecer en prensa de manera recurrente referencias al *blues*: anuncios de conciertos, partituras, crónicas de eventos en los que se interpretaban o se reproducían *blues*, relatos, ofertas de clases particulares y concursos de baile<sup>20</sup>. En 1933, por ejemplo, el Teatro de la Zarzuela anunciaba la actuación de la orquesta *Blue Jazz Ladies*, definidas como

un grupo de lindas muchachitas de todos los países [...] que poseen excelentes condiciones musicales [...]. Un número de variedades de mucho brillo y ruido que interpreta toda suerte de música acomodada a las necesidades del *jazz*, desde tal cual semifantasia de *Fausto* o *Carmen*, hasta auténticos *blues*<sup>21</sup>.

En este caso, a pesar de las múltiples referencias localizadas en las que se hablaba del *blues* como baile, no cabe duda de que se trata de una actuación musical, puesto que el autor se hace eco de los comentarios del momento añadiendo: “dicen que también bailan, aunque esto no lo hemos podido comprobar”<sup>22</sup>.

La presencia continuada del género de origen norteamericano en los medios, el gusto por el público y la convivencia en espacios como el Teatro de la Zarzuela acabó propiciando algo casi inevitable, que se produjese un acercamiento entre el género lírico nacional y el *blues*. Como dice Marco, “no deja de ser curioso constatar que a la zarzuela no sólo no le hicieron mella los espectáculos ya existentes en la época en que renace, sino que llega a establecer una buena simbiosis con ellos”<sup>23</sup>. Este argumento es secundado por Salaun, quien afirma que

lo que sí caracteriza a la zarzuela, desde mediados del siglo XIX, es su prodigiosa capacidad de absorber, digerir, asimilar los materiales musicales más variados, es su absoluta permeabilidad a todas las modas y

---

<sup>17</sup> En la revista *Ondas*, por ejemplo, el *charleston* apenas aparece programado en la carta europea una decena de veces a lo largo de dicho año 1935.

<sup>18</sup> Puede consultar un ejemplo de estos anuncios en *La Voz*, 5-IX-1922, p. 5.

<sup>19</sup> Este anuncio aparece en *El Sol*, 5-III-1924, p. 5.

<sup>20</sup> En el vaciado de prensa realizado hemos encontrado diversas partituras relacionadas con el género norteamericano, como el *fox-blues* *Noches de sueño*, de Refalá, aparecido en *Mundo gráfico*, 21-I-1931.

<sup>21</sup> B: “Presentación de la orquesta «Blue Jazz Ladies»”, *La Voz*, Madrid, 17-III-1933, p. 3.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Tomás Marco: “El maestro Guerrero y la creación zarzuelística de su tiempo”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3, Madrid, ICMU, 1996-97, p. 159.

aportaciones extranjeras [...] la zarzuela se define como un crisol hospitalario donde se cuecen sin dificultad todos los ingredientes exteriores<sup>24</sup>.

Consecuentemente, a los géneros ya presentes en la zarzuela durante el periodo de la Restauración, se suman las músicas provenientes de Estados Unidos: la entrada en escena del *fox-trot*, el *shimmy*, el *charleston*, el *jazz* y el *blues*. *Los gavilanes* (1923) de Guerrero<sup>25</sup> o *Yola* (1941) de Quintero e Irueste son dos de los innumerables ejemplos que podríamos citar de obras vinculadas al teatro lírico español que incorporan números de *fox-trot*. De esta forma, la zarzuela se convierte en “un patrimonio capaz de transmutar en producto nacional todas las interferencias exteriores”<sup>26</sup>.

La popularidad de estos casos choca con otros no tan estudiados, composiciones asociadas al teatro lírico español en las que se aprecia el uso de la música *blues*. Aunque esta investigación se encuentra en una fase inicial, hemos localizado numerosas referencias al género *folk* norteamericano. Por citar algunos ejemplos, Jacinto Guerrero incluye tangos, *fox-trots* y *blues*, concretamente su “¡Servil dinero, no lo quiero...!” en su comedieta lírica en dos actos *Las alondras* (1927). También, en su revista *Pelé y Melé* (1931) aparece el “Humo *blues*”; y lo mismo en *El país de los tontos* (1930) estrenada en el Teatro Martín de Madrid; o en *El sobre verde* (1927), sainete que en una de sus versiones incluía el *blues* titulado “Canción a la perla”. Además, en el caso de compositores como Guerrero, el género de origen norteamericano no sólo se utiliza como inspiración para el teatro lírico, sino también en su música compuesta para cine. Así encontramos un *blues* escrito para la película *Rumbo al Cairo* (1935), dirigida por Benito Perojo.

La propuesta de Guerrero no es única y muchos otros compositores también utilizaron el denominador *blues* de manera regular en sus creaciones. Alonso, por ejemplo, introduce en *Por si las moscas* (1929) el “*Blues* de los botones” y el “*Blues* de los perritos”; y en su música de cine, escribe el *blues* “Blanca noche de quimera”, para la película *El bailarín y el trabajador* (1936) de Luis Marquina.

Por tanto, ya sólo queda preguntarse qué hay del *blues folk* norteamericano, en estas adaptaciones españolas de primer tercio del XX, de qué forma se produce esta hibridación. Volvamos atrás, a la “Canción a la Perla” de Guerrero para voz y piano<sup>27</sup>. Un somero análisis de la partitura nos permite comprobar que sólo se reproducen algunos de los elementos descritos en el primer epígrafe de este trabajo.

En primer lugar y como afirma Oliver, al transcribir la canción se elimina en gran medida el factor improvisatorio de esta música<sup>28</sup>. Por tanto, al hablar de la influencia del *blues* en el teatro lírico nacional nos referimos a la evolución de este género realizada para las salas de fiestas y el consumo a gran escala, al *blues* como género popular urbano y no folclórico. Basándonos en esta idea, tiene más sentido comparar la adaptación española con las partituras de canciones norteamericanas asociadas al *blues* del mismo periodo que con grabaciones de audio realizadas en zonas rurales.

<sup>24</sup> Salaun: “La zarzuela, híbrida...”, p. 242.

<sup>25</sup> *Los gavilanes. Zarzuela en tres actos, partitura para canto y piano*, ed. revisión musical de Miquel Ortega, revisión del texto de Enrique Mejías García, Madrid, Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 2010.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 250.

<sup>27</sup> Jacinto Guerrero: *El sobre verde. Sainete con gotas de revista en dos actos*, ed. Enrique Paradas y Joaquín Jiménez, Madrid, Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 2010, p. 191.

<sup>28</sup> Paul Oliver: “Blues”, *The Oxford Companion to Music*...

Enfrentando el ejemplo español con diversas muestras estadounidenses, hemos podido constatar que, aunque la obra de Guerrero hace referencia al *tempo de blues*, en la mayoría de canciones *blues* de ese periodo localizadas se indica *tempo moderato*, por lo que intuimos que Guerrero aludiría precisamente a ese *tempo*<sup>29</sup>.

Words by J. C. Jones Music by Frank W. Ford.

*Moderato.*

New lis-ten folks, We have got a fun-ny sto-ry We want to send it.  
New lis-ten boys, We have got to stop this war-ry We got to stop it.

Ejemplo 2: *The Kaiser Blues* de Frank W. Ford.

**Tempo de Blues**

Oh, per-la di - vi - na de be-llo sem - blan - te.

Ejemplo 3: *Canción a la perla* de Jacinto Guerrero.

<sup>29</sup> Para realizar este estudio se han analizado las partituras de *The Kaiser Blues* de Frank W. Ford; *Everybody's Crazy'bout the Doggone Blues but I'm happy*, de Creamer y Layton; *Remorse Blues*, de Henry Lodge; *The Guard House Blues*, de Ben Garrison, todas disponibles en la Biblioteca del Congreso, en: <http://www.loc.gov/>, [Consultado el 10-12-2015]. También otras como *The Libery Stable Blues*, de Ray López aparecida en Hobson, Vic: *Creating Jazz Counterpoint: New Orleans, Barbershop Harmony, and the Blues*. Jackson, University Press of Mississippi, 2014.



A esto podríamos añadir que Guerrero juega con una progresión armónica que fluctúa entre los grados I, IV y V<sup>32</sup>. Además, como se aprecia en los ejemplos anteriores, existe una introducción instrumental que anticipa la melodía vocal, una práctica nada excepcional en las canciones de la época.

Sin embargo y a pesar de estas similitudes existen múltiples diferencias. Mientras que la melodía en el caso de *The Kaiser Blues* continúa moviéndose en paralelo con la voz, en la composición de Guerrero, una vez hecha la introducción instrumental, el piano deja de doblar la melodía y se centra en el acompañamiento de la voz. Además, dicha melodía no se asemeja a la de otros *blues* americanos de la época analizados.

Otras diferencias: el texto y la estructura, por ejemplo, son dos de los elementos que más se alejan a la idea de *blues* propuesta al comienzo de este trabajo. La canción de Guerrero presenta una forma ABAB, estrofa-estribillo, en lugar de AAB. Además, la temática del texto no hace referencia al *blues* y se distancia del esquema de estrofas de tres versos descrito por Hedlam<sup>33</sup>.

En otros ejemplos localizados, caso del *blues* "Clara Bow" aparecido en *Las Leandras* de Alonso, se aprecia una mayor intención de apropiación del género popular por parte del compositor. En primer lugar, llaman poderosamente la atención los instrumentos y recursos *folk* utilizados en la partitura. Alonso persigue recrear una *blues band* de manera recurrente. Para ello utiliza indicaciones como el uso sordina para los metales o el *pizzicato* en el contrabajo y chelo. A esto cabría añadir la introducción del *banjo* y la formación de una batería a partir de la sección de percusión, usando tres líneas para timbales, triángulo-caja y platos-bombo, respectivamente.



Imagen 4: Extracto de las trompetas y trombones de "Clara Bow" [c. 5]<sup>34</sup>.



Imagen 5: Extracto del *banjo* de "Clara Bow" [c. 1]<sup>35</sup>.

<sup>30</sup> Frank W. Ford / J. C. Jones: *The Kaiser Blues*. Laurinburg, J. C. Jones, 1918, p. 1.

<sup>31</sup> J. Guerrero: *El sobre verde...*, p. 191.

<sup>32</sup> G. Kubik: *Africa and the Blues*. Jackson, University Press of Mississippi, 1999, p. 4.

<sup>33</sup> D. Headlam: "Blues transformations...", p. 64.

<sup>34</sup> Francisco Alonso: *La Leandras. Pasatiempo cómico lírico en dos actos*, ed. Crítica Manuel Moreno-Buendía, Madrid, Ediciones del ICCMU, 2005, p. 90.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

Finalmente, como se aprecia sobre estas líneas, escribe un gran número de *glissandi* a lo largo de toda la composición, recurso habitualmente utilizado en el *blues*, intenta emular ciertos patrones rítmicos del género americano con tresillos en el *banjo*, utiliza acordes de séptima y juega con una melodía de doce compases que se mueve entre el I y V grado, y posteriormente entre el IV y I.

### Conclusiones

La zarzuela se ha caracterizado por su enorme capacidad de adaptación frente a las tendencias musicales que llegaban a España. Esta permeabilidad ha permitido al género evolucionar, asimilando diversos elementos pertenecientes a otras músicas para conectar en cada momento con los gustos del público, asegurando así la pervivencia del género lírico.

Sin embargo, esta cualidad no ha estado exenta de polémica y como puede observarse a través de la prensa, tuvo tantos defensores como detractores. Obviando estas cuestiones, la realidad es que mediante estos mecanismos de absorción, la música española consiguió la nacionalización de muchas músicas extranjeras, caso del *fox-trot*, por ejemplo.

Uno de estos géneros asimilados por el teatro lírico fue el *blues*, música y baile de moda en la España durante el primer tercio del XX. La presencia continuada del género de origen norteamericano en los medios, el gusto por el mismo demostrado por el público y la convivencia de la zarzuela con él en los teatros propició este acercamiento.

De esta forma, muchos compositores como Guerrero o Alonso añadieron a números de sus composiciones el denominador *blues*. Sin embargo, estas piezas distan mucho del género folclórico americano vinculado a la población rural negra de Estados Unidos, puesto que este género no llega a Europa como modelo. La adaptación española se basa más en la música *blues*, también de origen norteamericano, fruto de la evolución del *blues* folclórico y compuesta para salas de fiestas. Su presencia en la zarzuela se limita a una cierta influencia en determinados elementos como el ritmo, el timbre o la armonía.

### BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Celsa. *Francisco Alonso: otra cara de la modernidad*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2014.
- ALONSO, Francisco: *Las Leandras. Pasatiempo cómico lírico en dos actos*, ed. crítica: Manuel Moreno-Buendía. Madrid, Ediciones del ICCMU, 2005.
- BARRERA RAMÍREZ, Fernando: *Hibridación, globalización y tecnología: flamenco y música indie en Andalucía (1977-2012)*, Granada, UGR, 2014.
- CARABIAS, Josefina: *El maestro Guerrero fue así*. (Madrid, 1952, 1ª ed.). Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2001.
- COVACH, John / BOONE, Graeme M. (eds.): *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*. New York, Oxford University Press, 1997.
- ENCABO, Enrique: *Música y nacionalismos en España: el arte en la era de la ideología*, Madrid, Ediciones Erasmus, 2007.
- GARCÍA, Jorge: "El trazo del jazz en España", *El ruido alegre. Jazz en la BNE*, Madrid, BNE, 2012, en: <http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Jazz/resources/img/estudio1.pdf>, [Consultado el 12-10-2015].

GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto (ed.): *Jacinto Guerrero. De la Zarzuela a la Revista*, Madrid, Publicaciones y Ediciones SGAE, 1995.

MARCO, Tomás: "El maestro Guerrero y la creación zarzuelística de su tiempo", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3, Madrid, ICMU, 1996-97, pp. 257-264.

MARTÍNEZ, Silvia y FOUCE, Héctor (eds.): *Made in Spain. Studies in Popular Music*. New York, Routledge, 2013.