

Marina y Alfredo Kraus

ÁLVARO
MARÍAS

El Teatro de la Zarzuela ha tenido la iniciativa de programar, dentro de la temporada de ópera, y con un reparto de campanillas, *Marina*, de Emilio Arrieta, en la versión operística de 1871, que refundió en tres actos la zarzuela, en dos actos, del mismo nombre, que data de 1855. *Marina* es toda una institución, un fenómeno social que trasciende lo meramente musical: jamás un ensayo operístico español alcanzó tamaña popularidad ni disfrutó de tan duradera vigencia social: los españoles han cantado, o cuando menos tarareado, *Marina* durante más de un siglo y para muchos continúa siendo un entrañable símbolo, tan ligado a los recuerdos infantiles y tan rico en connotaciones afectivas como un viejo álbum de fotografías familiares, como los candelabros del piano o las marinas que cuelgan de la pared, pintadas por las abuelas en su juventud. Esto es un hecho, no fácil de explicar, pero incuestionable, que merece todo el respeto del mundo y que, nos guste o no, sitúa a *Marina* en una posición señera dentro de la historia de nuestro teatro lírico.

Marina es la música con la que se ha identificado, como con

MÚSICA

ninguna otra, la clase media española, y constituye por tanto un verdadero retrato de sus ideales, virtudes y limitaciones. Como tal, su valor histórico, o más exactamente intrahistórico —el concepto acuñado por Unamuno le viene como anillo al dedo—, es inmenso. *Marina* satisface por completo el ideal de "música culta" de la sociedad española de la segunda mitad del siglo pasado. Por lo pronto, se asemeja lo bastante a lo que nuestros bisabuelos entendían por una ópera, en un país en el que el grueso de la sociedad identificaba "música culta" con ópera italiana. Podríamos decir que *Marina* es una obra, más que culta, fina, en mayor grado de lo que era común en el campo de la zarzuela. Sus dosis de folklorismo son muy parcas y no demasiado auténticas —la aparición de los ritmos de seguidilla y de habanera—, lo que, aunque parezca paradójico, favoreció su popularización. Además —piedra clave del fenómeno— la música es lo suficientemente pegadiza. Si a eso se suma una temática de novela rosa, de enternecedora y almibarada ingenuidad, en la que cursilería, ñoñería y gazmoñería se administran sin pudor en la misma proporción en que se da rienda suelta al ripio o al absurdo más pintoresco, el cuadro estará completo. Aunque tal vez convenga añadir que la temática vagamente marinera —tan poco explotada literariamente, algo

incomprensible en un país creador como el nuestro de un gran imperio colonial— debió hacer vibrar alguna fibra interior de los españoles, que acaso revivían a través de la inocua música de Arrieta antiguas y ensoñadas gestas, o que despertaban remotas fantasías y nostalgias de marinos, emigrantes o indios. Con gran razón concluye Eduardo Haro Tecglen su sustancioso artículo, incluido en el programa de mano bajo el título: "*Un mito nacional: Franco y Marina*", diciendo que "como toda la clase media española de su tiempo, (Franco) había nacionalizado *Marina*, ... si Franco canturreaba al lanzar con noble vigor anzuelo y sedal, los exiliados que él causó lloraban de emoción cuando la oían en América".

Elemento sustancial del "fenómeno *Marina*" es la ramplonería disparatada del libro de Francisco Camprodón, que era célebre por dejarse arrastrar en demasía por su gran facilidad de versificador, hasta el punto de escribir ripios que hacían de sus versos verdaderas aleluyas. No se podría esperar otra cosa del autor de *¡Flor de un día!*, cuyo inefable comienzo ha sido conservado por la tradición oral:

-Bello país debe ser
el de América, papá.

-¿Te gustaría ir allá?

-Con muchísimo placer.

Un escritor de la talla de Azorín, tan enamorado de la cotidianeidad decimonónica, se entretuvo en comentar unos

versos de *Marina* en la deliciosa "novela romántica" *Salvadora de Olbena*

Disculpe el lector que no resistamos la tentación de citar el pasaje en cuestión: «[...] Los versos de que se trata en esa dilucidación pertenecen a la zarzuela *Marina*, musicada por Emilio Arrieta. La letra es francamente absurda, pululan los ripios y los contrasentidos, el ambiente de la obra es favorable al *lapsus* que los malignos achacaron al autor del libro. Pocas cosas hemos leído tan disparatadas. Ya en las primeras escenas, al amanecer, baja un marinero a la playa y una mujer le pregunta: "¿Cómo bajáis tan temprano?" Y el interrogado contesta: "A acabar de proveer". Para que el equívoco sea completo, se necesitaría una ligera variante en el verbo proveer, pero así y todo, en el teatro, donde lo ridículo se capta al instante, el doble sentido prevalece en este caso. Enrique Chicote, en su libro *La Loreto y este humilde servidor [...]*, trata de poner las cosas en su punto, al hablar del texto de *Marina*. Dice [...], que a Camprodón, en *Marina*, "le cargó la mala intención un muerto que no es suyo". Cita a seguida el texto tal en su autenticidad:

A madre este nudo santo le alargaría la vida, aunque se encuentra impedida. ¡La pobre te quiere tanto!

«Marina es la música con la que se ha identificado, como con ninguna otra, la clase media española, y constituye por tanto un verdadero retrato de sus ideales, virtudes y limitaciones.»



"La maledicencia -continúa Chicote— varía el sentido, diciendo el disparate siguiente:

A madre este nudo santo le alargaría la vida. ¡Aunque se encuentra impedida, la pobre te quiere tanto!

Nótese que en el texto dado como auténtico por Enrique Chicote, existe cierta incongruencia en alargar la vida y el encontrarse impedida la madre. No se ve el motivo de ser óbice, en cierto modo, la parálisis para la prolongación del vivir. El *aunque* del texto es absurdo. Pero lo esencial en este punto de la historia es otra cosa. Vamos a ver si el texto es, en efecto, el que cita el autor que debe conocer los textos teatrales. Abramos el libro de *Marina*, edición de la "Biblioteca teatral", sin año, Barcelona, publicaciones Ra-fols, paseo de Gracia, 119. En las páginas 16 y 17, encontramos el texto famoso. Dice así:

Marina, Dios me es testigo que el dinero que gané con avaricia

guardé para casarme contigo, y a madre este nudo santo le alargaría la vida, aunque se encuentra impedida la pobre ¡te quiere tanto! ¿Consideramos zanjada la cuestión? Habría que consultar otras ediciones de *Marina*, comenzando por la primera; el asunto es difícil; en lo chico podemos experimentar lo trabajoso de" lo grande. Y con esto, desaparece el autor. No sin repetir que el ambiente todo de la obra hace verosímil, lógico, natural, el desvarío del texto discutido.»

Por lo que respecta a la música, la partitura de Arrieta, para el oyente para el que esta música no tenga connotaciones sentimentales, posee muy relativo interés. No basta con sugerentes melodías pegadizas, sazonadas con buena dosis del belcantis-mo, para sostener toda una acción dramática de por sí sumamente endeble. El resultado es, en su conjunto, no poco tedioso. Por cierto, que aunque siempre se subraya el italianis-mo de la partitura — Arrieta se formó en el Conservatorio de Milán—lo cierto es que muchos momentos de la ópera recuerdan más a la ópera cómica francesa o, más exactamente, a la *opera lyrique*, a la que también está vinculada la inocuidad del drama y el sentimentalismo de la obra. De hecho, buena parte del belcan-tismo de *Marina* —como el "Iris de Amor"— tiene más raigambre francesa que italiana. Quizá éste

fuera uno de los atractivos ocultos que distinguieron a *Marina* entre tanto remedo de ópera italiana como se producía a la sazón en España.

La producción de La Zarzuela puso precisamente en evidencia este carácter afrancesado de la obra, que tan frecuentemente se ignora; en primer lugar por el absoluto refinamiento de la interpretación de Alfredo Kraus, que canta Arrieta con la misma exquisitez con que interpreta Massenet, con el mismo timbre nasal que tanto conviene a la ópera lírica gala, con la tendencia a hacer *diminuendo* sobre muchas notas, un latiguillo muy personal suyo. Su interpretación pudo carecer de alguna dosis de bravura, pero se benefició de una técnica perfecta y de un fraseo de una elegancia que posiblemente la partitura no merece. Este estilo interpretativo fue fielmente secundado por la refinadísima dirección de Odón Alonso, que no sólo consiguió hacernos olvidar la mala acústica del foso de La Zarzuela obteniendo unos estupendos resultados de la Sinfónica, sino que además aligeró, pulió y matizó la partitura al máximo, secundando la versión preciosista de Kraus y liberándola de toda la vulgaridad interpretativa como la obra ha ido acumulando a lo largo de cerca de siglo y medio. Ejemplar, por ejemplo, la flexibilidad y sandunga con que acompañó "La luz abrasadora de tu pupila". No pasó de discreta la Marina de Ana María González, cuyas

limitaciones técnicas y confusa pronunciación habrían pasado más desapercibidas de no tener a un cantante como

MÚSICA

Kraus a su lado. Eficaz y sabedor el Roque de Vicente Sardinero, y seguro y brillante el Pascual de Alfonso Echeverría. El coro esta vez estuvo a buena altura en su exigente cometido. Premeditadamente absurda la dirección de escena de Emilio Sagi y escasamente afortunada la escenografía de Julio Galán, cuyo mayor acierto fue el delirante despliegue *kitsch* de la escena final. Creo que ninguno de los dos tuvieron en cuenta que lo menos malo que se puede hacer con una obra como ésta es mantenerla, pase lo que pase, dentro de la ingenuidad que le es propia. Inmediatamente después de su actuación en *Marina*, Alfredo Kraus nos regaló con un precioso recital dentro del ciclo de la Asociación Filarmónica de Madrid. A sus 66 años Kraus canta de una manera que constituye un hito inigualado en la historia del canto, lo que denota los

«La producción de La Zarzuela puso recientemente en evidencia este carácter afrancesado de la obra, que tan frecuentemente se ignora; en primer lugar por el absoluto refinamiento de la interpretación de Alfredo Kraus, que canta Arrieta con la misma exquisitez con que interpreta Massenet.»

resultados de una carrera que es un auténtico modelo de sabiduría en el terreno técnico. No tanto en cuanto a la elección de repertorio, en la que Kraus no ha sabido siempre sacarse el partido que sus dotes y su talento merecían. Es innegable que desde el punto de vista vocal Kraus siempre ha seleccionado con precisión lo que convenía a su voz; pero escuchándole cantar maravillosamente dos *Lie-der* de Strauss irrita pensar que haya cultivado tan poco este género para el que parecía predestinado; que haya cantado tan poco el repertorio barroco y clásico, que apenas haya cantado en alemán, que prácticamente no nos haya dejado grabaciones mozartianas o ros-sinianas. Bien a gusto cambiaríamos tanta parquedad en estos campos por su desmedida generosidad en otros: ¿qué falta hacía coronar su recital con el inevitable "No puede ser" de la *Tabernera del puerto*, después de obsequiarnos con la Jota del *Trust de los Tenorios* y dos canciones arregladas por Obradors?

Permítanse estas objeciones en terreno de selección de repertorio a un cantante que es, por lo demás, un perpetuo modelo de la mejor musicalidad y de la más aquilatada técnica vocal. Su recital fue una lección de principio a fin. Poco importa que el registro grave flaquee un poco — es lo menos que se puede esperar de su veteranía—; el medio y el agudo siguen siendo de una belleza y de una precisión admirables y su timbre, un poco nasal, posee un

señorío, una elegancia y un encanto irresistibles. Su "Pourquoi me réveiller" de *Werther*, su "Lamento de Federico" de *La Arlesiana* de Cilea, constituyen cimas insuperadas en la historia de estas obras, Duparc, Gounod, Tosti, Strauss, Turina... todo fue recreado con una finura y un talento interpretativos absolutamente insólitos en el actual panorama tenorístico. Un recital ejemplar.

Pogorelich

Una vez más —¿cuántas son ya?— vino Ivo Pogorelich de la mano de Juventudes Musicales. Una vez más asombró el pianista prodigioso, el virtuoso de la mejor ley, cuya bravura portentosa se une a un refinamiento en el sonido, en la tímbrica y en la dinámica que provocan la más encendida admiración.

Lo que no provoca tanta admiración son sus criterios interpretativos, tantas veces gratuitos o anárquicos. Parece que a un pianista de sus características tendría que venirle como anillo al dedo los *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky, una obra que admiten muchas, muchísimas libertades por parte del intérprete. Y sin embargo la arbitrariedad de Pogorelich acabó resultando irritante. ¿Por qué extremar hasta lo desesperante la lentitud de algunos *tempi* cuando la sencillez de la música no lo justifica ni lo admite? ¿Por qué convertir en

lírlica la grotesca salmodia de Schmuyle, el judío pobre y servil,



Ivo Pogorelich.

amedrentado por el poderoso Goldenberg? Los ejemplos se podrían multiplicar. Mejor los *Cuatro Scherzi* de Chopin, en los que, con todo, Pogorelich se permitió no pocos caprichos de dudosa justificación. Es curioso que un músico tan extraordinario, cuyo pianismo es tan clásico y elegante, no sea capaz del mismo clasicismo, naturalidad y equilibrio como intérprete. Se diría que se siente obligado a buscar a toda costa una originalidad de la que hace exhibición. Acaso sea porque en el fondo no tiene mucho que decir.

Liza Beznosiuk y Frans Brüggen

La nueva visita de Frans Brüggen dentro del Festival Mozart de la revista *Scherzo* nos ha traído a Liza Beznosiuk, una de las mejores flautistas de flauta travesera barroca y clásica de la actualidad. Es difícil imaginar el valor que hay que tener para salir a tocar un concierto como el en Re mayor de Mozart en una sala del tamaño de la Sinfónica del Auditorio Nacional, con una flauta como las del siglo xviii. El hecho en sí supone una verdadera proeza; máxime si la interpretación es de la seguridad, perfección técnica y musicalidad como la que demostró tener. Una solista del todo merecedora de ser dirigida por Frans Brüggen, que ha sido el padre de la recuperación histórica de la flauta.

Mucho menos convincente, en cambio, la actuación de Elisabeth Wallfish—concertino e impulsora de la Orquesta "The Age of Enlightenment" — como solista del *Adagio para violín K.261* de Mozart. El extraordinario talento de Brüggen no brilló tanto al frente de la orquesta "The Age of Enlightenment" como en otras ocasiones, acostumbrados como estamos a escucharlo junto a su propio conjunto, la estupenda "Orquesta del siglo XVIII". El conjunto inglés es demasiado pequeño para el repertorio clásico y, aunque sus músicos tocan muy bien, los resultados musicales no resultaron del todo convincentes en su interpretación de la

Sinfonía n.º25 en Sol menor de
Mozart.