

La ópera vasca ⁽¹⁾

Por ISIDORO DE FAGOAGA

La reseña que sobre la ópera vasca me propongo trazar, comprenderá el repertorio de esta modalidad escénico-musical en su totalidad, sin las artificiosas divisiones en «vasco-francesas» y «vasco-españolas», pues ambas, por arrancar del mismo tronco, se han desarrollado paralelamente, compenetrándose y completándose a lo largo de la historia. Esta historia, en lo referente a la música sabia y a las demás artes en Vasconia, es de data relativamente reciente (2).

Una singular analogía preside el nacimiento de la ópera italiana y de la ópera vasca, con la doble ventaja para aquélla de su mayor antigüedad y, sobre todo, de una más copiosa y amplia difusión.

La ópera italiana — que en un principio fue denominada *música rappresentativa*, luego, con el advenimiento de Monteverdi, *rimforma melodrammatica* o, simplemente, *melodramma*, para terminar llamándose *opera in musica* y, por abreviación, *opera*, es decir *obra* a secas — fue

(1) El presente trabajo es la refundición de dos conferencias que, con los títulos de “La musique folklorique basque” y “La musique représentative basque”, pronuncié en la Sorbona de París, en el Museo vasco de Bayona y en el Colegio de Mauleón.

(2) Como en tantos países, el hombre vasco, antes de crear un arte autóctono, ha sido tributario del arte de otros pueblos. Los artistas vascos o sus ascendientes, crecidos en un medio eminentemente rural, buscaron fuera de sus fronteras la expansión y expresión de su genio hasta que tuvieron conciencia de su propia personalidad. Así se explica el que encontremos, fuera de su ámbito territorial, numerosos nombres de clara oriundez vasca, tanto en los dominios de la música como en las demás artes: imaginiería, escultura, pintura, arquitectura, etc. Citemos algunos: Zurbarán, los Anchieta (el escultor y el músico de la Capilla Real), Jauregui (el retratista de Cervantes), Goya, Juan de Olabarrieta y Domingo de Eceiza (continuadores de Herrera en la erección del Escorial), Arizmendi, Araoz, Iriarte (tan admirado por Murillo), Martín de Gainza y Miguel de Zumárraga (que llevaron a término las obras de la Catedral de Sevilla), Echave (fundador de la escuela mexicana de pintura) y otros mil cuya relación se haría interminable.

una creación aristocrática del Renacimiento. Nació en la tertulia que un grupo de artistas y de hombres cultos mantenía en Florencia en la mansión de Giovanni Bardi, conde de Vernio (1567-1643), personaje de gran ilustración, poeta y músico. A esta reunión se le dio el nombre de *Camerata fiorentina*. Sus integrantes, capitaneados por Vincenzo Galilei, padre del famoso físico, eran Jacopo Peri, Giulio Caccini, Gerolamo Mai y otros. El objetivo era crear una música *in stilo recitativo* o *in armonia favellando*, invención que, en el fondo, no era más que una forma erudita que tendía a reverdecer el teatro antiguo, el helénico principalmente.

Similitud de fundación artística

Siglo y medio más tarde y en un medio igualmente aristocrático nacía la ópera vasca. El primer ensayo de este género músico-teatral se efectuó en Vergara, en 1764, en el palacio de Don Xabier María de Munibe, Conde de Peñaflorida, en los pródromos de la fundación de la *Real Sociedad de los Amigos del País*. Fueron sus promotores el citado Conde y otros caballeros, los célebres «Caballeritos de Azcoitia», como con evidente ironía los llamó el Padre Isla.

Hijuela de esta Sociedad fue el Seminario, fundado también en Vergara en 1776. «Sin llegar a titularse Universidad — comenta Fausto Arocena — fue quizá más que eso: Un auténtico Instituto de Investigación Científica anticipado a su tiempo. Se montaron gabinetes y laboratorios que no se habían visto en las Universidades clásicas y, lo que aún es mejor, se trajo a los científicos más en boga en el extranjero: Proust, Tunborg, Chabaneau y otros. Los de aquí se contagiaron de la nueva ciencia y los hermanos Juan José y Fausto Elhuyart consiguieron aislar el wolframio, elemento que ha tenido tanta importancia en el desarrollo de las ciencias químicas. Fueron también los Elhuyart, quienes con la ayuda de otros elementos, como Chabaneau y el marqués de Narros, llegaron a descubrir un procedimiento de hacer maleable el platino contenido en la platina americana» (3).

(3) «La citada Sociedad —prosigue Arocena—, primera de las constituidas entre las nacionales y las extranacionales, tuvo un empuje arrollador y supo prestigiarse desde el primer momento, gracias a sus reuniones en que se trataba a fondo de toda clase de materias científicas y, sobre todo, gracias a sus «Extractos», cuya colección completa es muy difícil poseer. Daba cabida a sus artículos directamente remitidos, pero más especialmente a las disertaciones leídas en las Juntas. Tuvieron alguna contradicción por su espíritu, que era evidentemente progresista, pero de ninguna manera heterodoxo. Julio de Urquijo, en su réplica a Menéndez Pelayo, puso las cosas en su punto».

Primera producción musical escénica

En aquel medio de alta cultura pudo emprenderse asimismo el estudio ordenado de la lengua vernácula, como lo prueba el proyecto de compilar un diccionario. Y, para colmar tan promisorias perspectivas, allí también se representó el 12 de septiembre de 1764 y por obra del citado Conde, la primera producción musical y escénica del futuro teatro vasco con la ópera bilingüe *El borracho burlado* (4).

En un primer tiempo, el Conde mantuvo el anonimato bajo el seudónimo «Un Caballero guipuzcoano», pero más tarde, al publicarse el libreto, antepuso una *Advertencia* que, entre otras cosas, decía: «... me confieso por su Autor, y salgo responsable de sus defectos. Conozco que ellos son muchos, ella [la ópera] no tiene aquel interés que empeña comúnmente al Auditorio, pues le falta el cebo del amor, agente tan socorrido en los Teatros, para atraer y fixar la atención de todos (5).

En efecto; el argumento, escritos en vascuence los cantables y en castellano los recitativos, es el habitual en la *opera buffa* italiana —la de Pergolesi sobre todo con su *Serva padrona*—, luego trasplantada en Francia y donde el joven Peñaflorida, entonces estudiante de humanidades en Toulouse, se impregnó de este género, representado allí por *Le devin du village* (El mago de la aldea), de Juan Jacobo Rousseau. Como es notorio, este autor ejerció, juntamente con sus compañeros de

(4) Hoy todavía se debate si *El borracho burlado* fue o no el primer ensayo de teatro vasco, pues se ha encontrado un opúsculo, impreso en Azcoitia en 1762, que debiera ostentar esa primacía escénica. Se trata de una égloga pastoril —tan abundantes en esa época, sobre todo en Francia— compuesta en *laukos* y *zortzikos medios*, con un *Artzai-korua* y diálogos entre Tirisís y Filis, cuya paternidad se atribuye también a Peñaflorida. Su título completo es el siguiente: “Gavon-Sariac / edo / aurtengo gavonetan / Azcoítico Eleiza Nagusian cantatuko / diran GAVON-CANTAC EDO OTSALDIAC. Puer natus est nobis, Venite adoremus. AZCOITIAN / Misericordiam MD.CCLXII”.

Hagamos también mención del breve auto en lengua vasca titulado *Acto para la Nochebuena*, de Pedro Ignacio Barrutia, escrito antes de 1764, cuyo texto se ha editado repetidas veces, si bien no se conocen las circunstancias en que se compuso y se representó.

(5) A esta *Advertencia* le sigue una *Nota* donde declara: “Sé muy bien que hay una Comedia (o no sé si Opera Cómica) en Francés de una idea parecida a la de esta; pero protexto, que ni la he visto, ni la he leydo, y lo que mas es, no se con certeza su título, mucho menos su Autor”. También confiesa haber vertido al castellano otra ópera cómica titulada *Le Maréchal Ferrant* y aclara que en ella “no tenía mas parte que la de Traductor exponiéndome solo la Critica de poco habil en este exercicio”. Estas líneas prueban el temor de Peñaflorida quien, ante posibles acusaciones de plagio, declara por anticipado las fuentes en que se ha inspirado para su labor artística.

la Enciclopedia, una marcada influencia en los «Caballeritos», influencia puramente cultural y no heterodoxa, como con manifiesta malevolencia algunos la calificaron. Esta influencia fue aún más ostensible en su triunviro Manuel Ignacio de Altuna con el que el filósofo ginebrino convivió en Venecia y en París y al que dedica cálidos elogios en sus famosas *Confesiones*.

Nada se supo de la música hasta principios del presente siglo en que, gracias a los papeles adquiridos por la Diputación guipuzcoana de la viuda del Príncipe Bonaparte, se encontró una canzoneta con la que Chanton Garrote —el dipsómano protagonista quien, por ciertos aspectos, recuerda al Sancho Panza cervantino en su aventura de la ínsula Barataria— da comienzo a la obra. Pero siguen las investigaciones y es de esperar que un día, que confiamos no lejano, pueda rescatarse la totalidad de la partitura (6).

Las representaciones, que tuvieron lugar en la sala consistorial de la villa de Vergara, fueron dos —los días 12 y 14 de septiembre del citado año 1764—. A ellas concurrió un público selecto y numeroso y la acogida a la obra y a los intérpretes fue en extremo calurosa. Lo prueba el «testimonio» que encontramos en los Folios 94-121 v. del Registro del Concejo de Vergara en el cual, entre otros atestados, leemos lo siguiente: «El crédito de la primera función de teatro arrastró a todo el pueblo a solicitar entrada al espectáculo, pero el buen orden y la urbanidad pedía que se prefiriesen en él las personas de distinción que habían venido a la función. Así la lograron entrando en ella con preferencia; y después de admirar la belleza de la pieza y la armonía maravillosa de la Orquesta, y de la magnífica obertura con que dio principio, se corrió la escena que era la tienda de un zapatero para representarse en ella la ópera vascongada *El borracho burlado*. Esta pieza ori-

(6) Recientemente se ha verificado un nuevo hallazgo: se trata, a juzgar por las declaraciones o suposiciones de varias personas, de la partitura completa de *El borracho burlado*. Pero hay un detalle inquietante y es que el tal hallazgo, que en un principio fue acogido con la natural expectación, no acaba de confirmarse, antes bien, las opiniones sobre su autenticidad son diferentes y hasta opuestas. Pasa el tiempo y la discordancia sigue en pie: para algunos se trata de un amaño, de una burda mixtificación; para otros, en cambio, los papeles descubiertos y la música en ellos contenida son los mismos que compuso o adaptó el Conde. Nosotros, por nuestra parte, opinamos que no debe aceptarse ningún juicio sin un previo y minucioso examen de los documentos en litigio. Para ello creemos que el mejor expediente consistiría en rebuscar en los papeles pertenecientes al propio Conde —que, en buena parte, se hallan en los archivos de la Diputación de Guipúzcoa y en el fondo «Julio de Urquijo» instalado en dicha corporación— las pruebas que permitan emitir un dictamen justo y terminante sobre el asunto en cuestión.

ginal de cuya disposición y de cuya música es único autor el mismo Sr. Conde de Peñafiorida también la ha dado la Villa con variedad al público. Por eso me escusa el gustoso embarazo de describirla, pero no me dispensaré de asegurar que los mismos señores la ejecutaron con la mayor propiedad y con el mayor primor. Su idea jocosa junto a lo raro del pensamiento, a la concatenación de los lances, a la propiedad de la música, hacen tan singular esta pieza que no deja que desear [...] Repitiose esta última noche del día 14 la ópera bascongada del *Borracho burlado* por los mismos señores actores, pero o fuese porque se excedieron a sí mismos o porque quisieron sobresalir más y más en este último día, poniendo a las fiestas el más brillante fin, dieron a la pieza tan noble alma y tanta propiedad, así en lo representado como en lo cantado, que los vítores y aclamaciones del concurso fueron tan desmedidos que gritaban las gentes sin libertad».

Los intérpretes principales fueron: María Josepha de Munive, Marianita Balzola, el propio Conde de Peñafiorida, el célebre fabulista Félix María de Samaniego, Pedro Mugartegui (antecesor del famoso *Moro Vizcaino*) y otros socios cofundadores.

Intervalo largo y estéril

Habían de transcurrir ciento veintiún años desde la creación de *El borracho burlado* antes de que nuevas aportaciones del género confirmaran su continuidad. En tres períodos puede dividirse la historia de su desarrollo: el de los tres últimos lustros del pasado siglo; el de los catorce primeros años del presente y, por último, el comprendido entre las dos Grandes Guerras mundiales: 1918-1936.

Veamos de reseñarlos brevemente: *Pudente*, letra de Serafín Baroja, padre del famoso novelista del mismo apellido, y música de José Antonio Santesteban, fue la primera obra de la serie. Se estrenó en 1885 en la capital guipuzcoana y fue interpretada — como todas las del género que se dieron en ése y en el siguiente período — por cantantes aficionados. *Iparraquirre*, de Juan Guimón, es, más que una ópera, una rapsodia, una glosa musical, sencillamente orquestada, de las canciones del bardo homónimo; se representó también en San Sebastián en 1889 y de ella, no del bardo, apenas ha quedado memoria. *La Navarraise*, de Jules Massenet (autor entre otras óperas de la célebre *Manon*), se representó por primera vez — y creemos que también por última — en 1894 en la Opera Cómica de París. Inspirada en algunas peripecias de las guerras civiles que asolaron al país durante el pasado siglo, su música, que pretende evocar la nota localista, apenas tiene algunas reminiscencias... españolas. Le sigue *Guernica*, de Paul Vidal; estrenada

un año más tarde que la anterior y en el mismo escenario parisiense, obtuvo idéntico resultado que la de su colega Massenet. De esta ópera un crítico local escribía: «Le succès ou l'insuccès immédiat ne prouve rien; mais il me faut reconnaître que *Guernica* n'a pas répondu, par sa valeur intrinsèque, à toutes l'espérances que maintes personnes avaint formées». Quinta de la serie fue *Chanton Piperri*, del maestro Buenaventura Zapirain sobre libreto de Toribio de Alzaga. Se representó en el Centro Católico de la capital guipuzcoana en 1896 (7). El argumento tiene por fondo varios episodios de las abominables luchas fratricidas que se libraban entre oñacinos y gamboínos. Un suceso inesperado da lugar a la reconciliación: la aparición de la Virgen de Arantzazu en Aloña. Este hecho sobrenatural proporcionó al autor ocasión para desarrollar algunos oportunos y felices motivos de sabor litúrgico que dan cierta variedad a la partitura. Y cierra el ciclo y el siglo *Artzai-mutilla*, letra de Pedro María de Otaño y música de Félix Ortiz y San Pelayo, que vio la luz de la escena lejos del ámbito nacional: en el teatro Victoria de Buenos Aires (8).

De estas óperas (?) sólo *Chanton Piperri* obtuvo un éxito de cierta consideración. Limitadas algunas de ellas a la mal zurcida composición de aires populares en forma de *pot-pourri* teatral, desprovistas otras (no las de los dos autores franceses citados) de una técnica adecuada a

(7) Fecha memorable ésta de 1896 en los anales del arte musical vasco, pues en su mes de agosto se celebró en Bilbao un importante *Congreso Internacional para la Reforma de la Música Religiosa*. En él intervinieron personalidades tan descollantes como Vicent d'Indy, jefe de la entonces moderna escuela francesa; Charles Bordes, director de la *Schola Cantorum* de París; Paul Vidal, compositor de nota y a quien nos referimos en este trabajo con motivo del estreno de su ópera *Guernica* en París; Gailhard, director de la Grand Opéra de la capital francesa; Planté, el insigne *virtuoso* del piano, tantas veces apaludido en las salas de las capitales vascas; Tebaldini, el notable artista italiano, maestro de la Capilla Antoniana de Padua y más tarde director del Conservatorio de Parma; los maestros peninsulares: Monasterio, Bretón, Zubiaurre, Santesteban, Arin, Barrera, el pianista Tragó y, en primer lugar aunque último de la lista, Felipe Pedrell, organizador del Congreso, continuador de la obra ingente de Eslava *Lyra Sacro-Hispana* y fundador de la Capilla Isidoriana de Madrid.

(8) Opera o, mejor dicho, zarzuela de muy modesta calidad, el autor o compilador de su música no se dio por satisfecho con la cordial acogida, más bien de carácter familiar, que a él y a su obra les dispensó la colectividad vasca de Buenos Aires y, con un tesón digno de mejor causa, bregó hasta conseguir que su obra fuera acogida y representada en el Teatro Colón, uno de los escenarios de más prestigio del mundo. Al día siguiente de la representación, un crítico, tras muy atinadas consideraciones, expresaba así su opinión: "*Artzai-mutilla* no es exponente del arte vasco.. Es increíble que el Teatro Colón haya sido cedido para un adefesio semejante".

ta! empresa y, por último, influidas las más del italianismo entonces en boga, unas y otras no pudieron ser más que lo que fueron: efímeras tentativas que pasaron sin dejar huella. Debemos reconocer, sin embargo, que, en cuanto a los colegas que les precedieron —Gaztambide, Es-lava, Zubiaurre, Arrieta y otros—, estos seguidores realizaron loables esfuerzos por infundir a nuestro teatro un carácter más nacional.

Segundo período

Es algo mayor en número de obras, pero más, mucho más rico en calidad. Puede afirmarse que ha sido la época en que, conscientemente, se ha ido a la creación del auténtico repertorio lírico vasco.

Figuran en primer término *Ramuntcho*, de Gabriel Pierné, y *Chiquito*, de Jean Noguès. Ambas se estrenaron en París en 1908 y 1909, respectivamente. La primera, inspirada en la célebre novela de Pierre Loti del mismo título, se dio en el teatro Odéon y fue un ensayo de melodrama que tuvo un buen éxito de crítica y una acogida más bien fría de parte del público (9). En cuanto a *Chiquito*, de Noguès, representada en la Ópera Cómica, tampoco consiguió el sufragio popular.

Amboto o *La dama de Amboto* —que éste fue el título que en su origen llevó el poema de Toribio de Alzaga— es una ópera en la que se alternan, con mayor o menor lógica, algunos ramalazos de leyenda trágica con otros de historia un tanto folletinesca. Como en los dramas del más desafortunado romanticismo, en *Amboto* la escena se convierte en palestra de torneos, asesinatos, secuestros, incendios, aque-larres y, por contraste, también en riente ballet de hadas o *maitagarris* que, por ciertos aspectos, recuerda al de los *elfos* en el *Oberon*, de Weber, o al de las *doncellas-flores* en el jardín encantado de *Klingsor* del *Parsifal* wagneriano. En suma, una trama compleja, acaso excesiva, para la inexperiencia y el bagaje musical del maestro Zapirain. Sin embargo, no faltan en su partitura pasajes inspirados y de seguro efecto: romanzas, dúos, serenatas, himnos guerreros y algunos corales —como el de los segadores— de vena melódica y factura correcta que re-

(9) Este resultado no debe sorprendernos. La novela de Loti tiene, entre los muchos defectos que en justicia se le han atribuido, un acierto de suprema verdad y belleza: el rapto frustrado de Graciosa, reclusa en un convento, por obra de su hermano y de su novio. Este acierto que en el relato alcanza un *crescendo* sobrecogedor, no podía ser llevado a la escena sin caer en un *diminuendo* anonadador. Como, en efecto, así fue. Lo que prueba que hay obras, tanto narrativas como escénicas, que deben ser respetadas en su concepción original. Trasplantarlas significa anularlas o, lo que aún es peor, adulterarlas.

velan en el autor un notable progreso sobre *Chanton Piperri*, su anterior obra. Como es frecuente en la historia de la ópera vasca, *Amboto* no pudo ser estrenada en su integridad. La primera representación se llevó a efecto en forma fragmentaria en 1906 y tuvo por escenario el del Teatro Circo de San Sebastián. Tres años más tarde, en 1909 y en Teatro Arriaga de Bilbao, se ejecutaron sus tres actos completos que recibieron de parte de aquel público inteligente una acogida calurosa. En 1955 — y esta vez con intérpretes profesionales bajo la dirección del maestro Ramón Usandizaga — volvió a representarse en el Victoria Eugenia de San Sebastián donde también fue muy aplaudida.

En ese mismo año de 1909 se estrenó en Bilbao la pastoral lírica *Maitena*, fruto de dos artistas bisoños: el poeta Etienne Decrept y el compositor Charles Colin, nativos ambos de la región vasca de Labourd. En realidad el plan primitivo era más vasto, más ambicioso: componer una «trilogía regional» que comprendiera los temas siguientes: La Campiña, el Pueblo y la Costa, representados por otros tantos personajes protagónicos: *Maitena*, *Amatchi*, y *Leyorian*. Solamente la primera de estas obras tuvo una realización feliz, pues cuando se iniciaron los preparativos para la segunda, sobrevino la guerra de 1914 y el proyecto fue abandonado (10). El estreno de *Maitena* — que en su argumento presenta ciertas analogías con la *Mireille*, de Mistral y Gounod — marca una fecha memorable en los anales del teatro vasco. Por su libreto de sabor bucólico, por sus personajes de claro perfil racial y, sobre todo, por su música de vena fresca y límpida, puede afirmarse que *Maitena* es una obra perfectamente lograda. Sin duda, debido a estas cualidades, es también la ópera vasca que más representaciones ha alcanzado en los teatros, cerrados o abiertos, de ambas márgenes del Bidasoa e incluso en Madrid.

En los siguientes dos años — 1910-1911 — le sucedieron a *Maitena* otras tres obras más: *Mirentxu*, de Jesús Guridi, *Lide ta Ixidor*, de Santos de Inchausti y *Mendi-mendiyan*, de José María Usandizaga.

Mirentxu, romántico idilio campestre de Alfredo de Echave por la letra y de Jesús Guridi por la música, es como un hito sonoro en el panorama musical del teatro contemporáneo. La protagonista, imagen pura de la doncella vasca, tierna y sentimental, muere de amor, como la *Madonna* de los versos de Pascoli, en la primavera de la vida. La partitura, modelo de acierto y concisión, está inspirada en el Cancionero vernácu-

(10) En sustitución de *Amatchi*, los mismos autores prepararon una breve composición o entretenimiento titulado *Semetchia* (el ahijado de guerra) que con fines benéficos se representó repetidas veces en San Juan de Luz.

lo —en ese Cancionero que tanto enriquecieron con sus felices búsquedas y selecciones don Resurrección María de Azkue y el Padre José Antonio de Donosti—. El tratamiento armónico, de una elegíaca melancolía, tiene una gracia alada y serena muy en consonancia con la suavidad y delicadeza del poema.

Lide ta Ixidor, del maestro Inchausti, es una *féerie*, un cuento infantil cuya trama evoca las fábulas musicales de Humperdinck, la de *Hänsel y Gretel* sobre todo. La música es sencilla y candorosa, como corresponde a la acción escénica, de suaves melodías y de raigambre netamente popular. Los bailes y los corales de los niños ante el presepio de Belén son de una unción conmovedora. *Lide ta Ixidor* se presta, por su argumento y por la afabulación del texto poético, para los más ensoñados efectos de aparato y despliegue escénicos. El desfile de la brillantísima cabalgata, en la que figuran los Reyes Magos con su fastuoso séquito, es de una vistosidad y colorido admirables. La obra, después del estreno, fue reducida a dos actos con lo que la acción y su desarrollo ganan notablemente en ajuste y concisión.

Completa esta memorable temporada bilbaína, la pastoral lírica *Mendi-mendiyan* (En pleno monte), de José María Usandizaga sobre libro de José Power. Concebida y realizada sobre la base de la lírica popular, tratada y desarrollada con un dominio acabado de la técnica, el autor, joven de apenas veinte años, reveló poseer un temperamento maduro, capaz de acometer con éxito las más altas creaciones del género. En él, al revés que en la mayoría de sus predecesores, la orquesta no es un «acompañante» sino, como quería Beethoven, «un personaje activo». El primer acto, de expresión panorámica y de grandes pinceladas sonoras, es un prodigio de colorido y de belleza; luego, a medida que avanza y se desarrolla la acción, las modulaciones son cada vez más numerosas, agregándose al claroscuro tonal la expresión dramática. El lenguaje musical, compuesto de más de sesenta *leit-motiv*, refleja admirablemente la idiosincrasia de los personajes y las pasiones que les agitan (11). Un acierto

(11) Un crítico contemporáneo, Francisco Gascue, refiriéndose a la partitura de *Mendi-mendiyan* decía que era “excesiva para el libro”, y agregaba: “La música es de categoría muy superior a la que el argumento requería y necesitaba; es música adecuada para la leyenda dramática, mejor que para un drama de modestos pastores”. Es una observación opinable. Sin duda, los comentarios musicales de Usandizaga son, en más de un punto, de una riqueza deslumbrante, pero también podría argüirse, en oposición a la tesis de Gascue, que en el repertorio de la ópera de todas las épocas se encuentran con frecuencia argumentos que tratan de gentes modestas, incluso plebeyas, y que, no obstante ello, han tenido de parte del compositor un tratamiento orquestal de amplio colorido y vigorosa instrumentación. Recordemos como ejemplo el de *Los Maestros Cantores de Nuremberg*, donde

entre mil es el motivo agorero del lobo (corno inglés) que se complementa luego con el igualmente lúgubre y amenazador de Gaizto (el pretendiente de la dulce Andrea) quien, al verse rechazado, mata a su rival, Joshé Mari, de un hachazo que suena en la orquesta como un estridente aullido. Esta obra, por sus elementos reciamente descriptivos, por sus melodías amplias y sonoras y por su poderosa orquestación, representa una de las cimas de la lírica contemporánea dentro y fuera del país. Escuchándola o, mejor aún, analizando despaciosamente la partitura, uno se pregunta asombrado hasta dónde habría llegado su autor si el Destino le hubiese deparado una vida tan larga como al común de los mortales.

Cierra este ciclo una figura señera de la intelectualidad vasca: el ilustre polígrafo don Resurrección María de Azkue con su ópera *Ortzuri*, de la que, por esos azares tan frecuentes en el desamparado mundo del teatro vasco, no se representó más que un solo acto. Esta obra y su gemela *Urlo* del mismo autor, así como *Leidor* del insigne compositor Eduardo Moco-roa —quien tampoco logró verla representada, si exceptuamos algunas escenas en forma de concierto, así como el fragmento sinfónico *Sorgin-ots* de la misma ópera (12)— esperan, como tantas otras producciones de diferentes autores injustamente inéditas, a que un

todos los participantes, empezando por el zapatero Hans Sachs, son artesanos. La razón del desequilibrio señalado por Gascue reside en causas más hondas y arranca desde los orígenes de esta forma de arte que es la ópera. Consiste, como señalan los tratadistas, en que es sumamente difícil y hasta de logro excepcional el que dos autores —poeta y músico— puedan sentir y expresar del mismo modo un tema, tanto en sus pormenores como en su desarrollo. De ahí los tremendos conflictos que se suscitan entre ambos, como aquellos casi legendarios que provocaba Gluck con su colaborador de turno. El autor de *Orfeo*, antes de escribir una sola nota, leía y releía el libreto, lo declamaba en voz alta, lo cantaba, lo gritaba y luego, ante la desesperación del libretista, iba modificando palabras y escenas hasta que se convertía en una obra desconocida para el poeta, pero aplaudida y reverenciada por todas las generaciones que desde entonces se han sucedido. En tiempos más recientes, tales conflictos han sido evitados por algunos autores quienes, sin menoscabo de sus creaciones, han sabido aunar felizmente la doble función del libretista y del músico, componiendo obras inmortales, como son, por ejemplo, las de Ricardo Wagner. Entre los contemporáneos, Ildebrando Pizzetti en Italia, Felipe Pedrell en España y, como quien dice, ya “en casa”, José de Olaizola, han seguido la misma pauta.

(12) Esta ópera tuvo, a lo largo de su gestación, otros dos títulos: *Zara y Sudun*. En 1922 quedó completa y definitivamente terminada. Desde entonces, numerosos fragmentos de ella, ora en forma de concierto ora en versiones sinfónicas, se han efectuado en diversas localidades: en Tolosa en 1935, en Bilbao en 1942, en San Sebastián en 1950 y, finalmente, bajo la dirección del maestro Javier Bello Portu y con el concurso de la *Escuela Felipe Gorriti* y renombrados solistas, en Pamplona, Bilbao y San Se-

buen día la auténtica afición y los poderes públicos, éstos sobre todo, se dignen prestarles todo su apoyo a fin de que podamos escucharlas en su integridad.

Tercer período

Por una singular paradoja, la terminación de la primera Guerra Mundial, coincidió en el País Vasco con la iniciación de una era floreciente en los dominios de la cultura, ya que en ese año de 1918 se celebró en Oñate el primer Congreso de Estudios Vascos. Entre los muchos actos que dieron realce a tan promisorio acontecimiento, señalemos el estreno de la ópera *Oleskari-zarra* (El viejo bardo), letra y música de José Olaizola, egregia figura de hombre y de artista y decano hoy de los organistas y compositores del país. Larga fue la gestación de esta obra, pues su autor, espoleado por un noble anhelo de superación, la sometió una y otra vez a innumerables retoques y ampliaciones. De esta suerte, el «idilio vasco con ilustraciones musicales» —que ésta era la definición primera que le dio el autor cuando se estrenó en Oñate— se ha convertido en nuestros días en una ópera con escenas de recio dramatismo, sin que por ello pierda su peculiarísimo y original lirismo. Porque ésta es la característica dominante de *Oleskari-zarra*: su lirismo de clara esencia racial. Del propio autor, de su diario íntimo son, a este respecto, las siguientes esclarecedoras palabras: «En el regazo maternal es donde germinó mi sentimiento musical. Es ahí donde hay que buscar la raíz de toda mi producción. Mi madre, de familia de bertsolaris, muy tocada de ello, cultivaba mucho la canción popular, con predilección la sentimental, así prendió en mi alma la llama de la improvisación y fruto de ella son muchas de mis producciones tanto de canciones, como sinfónicas y dramáticas». Todo esto lo vemos confirmado en el argumento, en la letra y en la música de *Oleskari-zarra*, tres elementos que al juntarse forman una unidad armónica de gran fuerza expresiva. El argumento o, mejor dicho, su título haría suponer que se trata de José María Iparraguirre, es decir del que, por antonomasia,

bastían. Estas audiciones parciales, llevadas a efecto muchas veces sin la adecuada preparación y valiéndose casi siempre de medios proporcionados por la generosidad de entidades privadas, son la mejor demostración de la dolorosa vía que se ven obligados a recorrer los compositores vascos para conseguir que sus obras, tan dolorosamente elaboradas, lleguen a ser conocidas por el público. Treinta años bregó el bueno de don Eduardo para lograr que se ejecutaran algunos fragmentos de su *Leidor* —sólo algunos fragmentos— y hubo de acabar sus días sin que ni una vez viera realizada la natural aspiración de todo creador: ver *representado* el fruto de sus largas vigiliyas y trabajos.

fue conocido con ese apelativo en todo el mundo de la juglaresca moderna, pero no es así. Este viejo bardo del maestro Olaizola, en oposición con el impenitente trotamundos que fue el autor del *Gernikako arbola*, es un sedentario campesino que vive en la casa solar de sus mayores rindiendo culto, dentro del ámbito de la patria, a la tradición heredada. El libreto es un poema de inspirada elevación que fue premiado por el Ayuntamiento donostiarra en uno de los certámenes que anualmente patrocinaba. Y en cuanto a la música puede afirmarse que es una de las más genuinamente vascas. El autor, en lugar de armonizar o adaptar trasuntivamente melodías del cancionero, ha preferido crearlas inspirándose en el propio estro, pero ateniéndose a las peculiares características melódicas que el pueblo ha ido creando a lo largo de los siglos. El lenguaje sinfónico, por su parte, está basado en el sistema de los *leitmotivos*: breves ideas, «expresiones plásticas de un sentimiento», como decía Wagner, y que constituyen la misma acción musical en sus continuas apariciones, metamorfosis y combinaciones tan ingeniosas como expresivas (13). Una obra así concebida y lograda no podía menos de suscitar, tanto en el público profano como en el culto, un enorme interés, como en efecto así fue. Un crítico, tras declarar que «nunca conoció tanta unanimidad en apreciar el valor de la obra», resumía así su propio juicio sobre ella: «No diré que el autor sea el mejor compositor entre los compositores vascos, pero sí que es el más vasco de todos ellos».

Mil novecientos veinte es otra efemérides importante en la historia del teatro lírico vasco, ya que el 22 de mayo del citado año se estrenó en el Coliseo Albia de Bilbao la ópera en tres actos y epílogo *Amaya*, de Jesús Guridi. El poema de esta obra, extraído por José María Arroitajáuregui de la célebre novela del mismo título de Navarro

(13) Sobre este tema de los "leitmotivos" o motivos conductores, el propio autor se expresa así: "Los temas musicales no tanto van sujetas a los "personales", es decir a la persona física que representa, si no a la persona moral, la que crea la acción misma, el asunto que se va desarrollando. Porque si cada obra requiere unidad, ha de entenderse lo que de pensamiento e intención lleva cada escena y por lo tanto la música debe amoldarse a ese pensamiento que les une a las escenas que se van sucediendo. De tal manera que yo puedo utilizar, no ya el tema propio del personaje que presente en una escena determinada, sino el de otro personaje, cuya acción no sólo está en conexión con el de otro, sino que es el resultado de esa misma acción que da pie a la otra escena. Así por medio del tema, uno las dos escenas que tienen el mismo fondo. Ejemplo: la escena que más destaca en este aspecto, es la escena última del *Oleskari* en el primer acto, que es el mismo que utilizo para *Onintza* en el "cuento". Y esto acontece con los temas de los tres más importantes personajes que son: *Oleskari-zarra*, *Onintza* e *Ixidore*".

Villoslada y vertido a versos euskéricos por el Padre Arrúe, describe las gestas históricas y legendarias que precedieron a la instauración de la monarquía en Navarra. El tema, en el que se alterna lo épico con el más encendido lirismo, ofrecía al compositor ocasión propicia para desarrollar su pericia e inspiración, y a fe que bien la supo aprovechar. En el primer acto, ampliamente expositivo, encontramos escenas de grande espectacularidad y viva emoción, entre las que merecen señalarse el rito del Plenilunio y la admirable narración, acompañada de la lira, que canta la protagonista. En el segundo acto, toda la parte del anciano Miguel es de un lirismo conmovedor, así como la candorosa canción de Amaya y el epitalámico dúo de ésta con Teodosio. Cierra el cuadro la famosa *ezpata-dantza*, rutilante nota de ritmo y de color. El Epílogo, que condensa y purifica todo el drama, nos presenta a Teodosio de Gofñi genuflexo ante una cruz de palo entre las breñas del Aralar. En aquella solitaria inmensidad, la figura del penitente adquiere un relieve de suprema grandeza. El «tema de la Fe» que, insistentemente y en tonalidades diversas canta la orquesta una y otra vez, provoca por fin el milagro: las cadenas del penitente, por obra de la espada flamígera de San Miguel, caen rotas a sus pies. Es un desenlace, un hallazgo de un valor espiritual y humano insuperable. Después de los episodios guerreros y el doble parricidio del tercer acto, esta página magistral es como un rayo luminoso de esperanza cristiana. La orquestación, con la fórmula temática típicamente wagneriana, da al cuadro un colorido de intensa expresividad. La fusión entre la declamación lírica o *sprech-mélodie* y el *cantabile* alcanza en este Epílogo la cima de la más penetrante emotividad. Artista de alto linaje, Guridi entró con esta obra en el Olimpo de los autores consagrados. Las representaciones de *Amaya*, que constituyeron uno de los éxitos teatrales más sonados que se hayan registrado en la Península en todo lo que va de siglo, tuvieron además la virtud de proporcionar a los bilbaínos una excelente oportunidad para ejercer su proverbial munificencia. A este efecto se constituyó un «Comité pro-Amaya» que se hizo cargo de todo el presupuesto que el montaje de esta obra requería: decorados, vestuario, *attrezzo*, copias de la partitura, contratación de solistas y de la Orquesta Sinfónica de Barcelona con su director Lamothe de Grignon. La Diputación Provincial, por su parte, coronó tan noble empresa, costeando una espléndida edición bilingüe de la partitura completa de *Amaya*. Luego que el público, con su asistencia en masa y con sus aplausos, hubo refrendado los méritos de la ópera, el Comité mencionado, de acuerdo con los organizadores del Congreso de Estudios Vascos que se celebró en Guernica, preparó dos representaciones más de *Amaya* al aire libre en Uarka, campa situada en las inmediaciones de la histórica

villa. Rara vez la asistencia a un espectáculo, fuera de la naturaleza que fuere, ha alcanzado en el País Vasco proporciones de tal magnitud (14).

Perkain, drama lírico de Jean Poueigh, fue representado en Burdeos en 1931 y más tarde, corregido y renovado en diferentes pasajes, pasó a formar parte del repertorio de la Grand Opéra de París. El argumento, extraído por B.P. Gheusi de la leyenda homónima de Pierre Harispe, tiene por protagonista, una vez más, a un pelotari: *Perkain le Basque*. La partitura de Poueigh es la obra de un arqueólogo, de un erudito y de un artista. Compuesta sobre motivos prevalentemente vascos, tiene, sin embargo, otros, los menos, de raigambre catalana y de los Altos Pirineos e incluso toda una serie de bailes españoles. En una palabra, como dice el Padre Donosti, «no hay en ella nada de euskérico, pero sí de vasco». Por ello, lo más exacto sería clasificarla como una ópera-ballet característicamente pirenaica. Ciertos episodios *veristas*, como el tormento del sacristán de Itsasu (la acción se desarrolla durante la época del *Terror* que sucedió a la Revolución Francesa) dan al cuadro una nota sombría y cruda. Otras veces, en cambio, sus escenas son comentadas por una polifonía bellísima impregnada de lirismo. El dúo de amor de Gachousha y Perkain es una página de factura impecable y de una poesía tierna y delicada. Contribuyó al gran éxito de las representaciones otro colaborador eminente, el pintor bilbaíno Ramiro Arrúe con sus magníficos figurines y decorados. Sobre ellos, un crítico parisiense escribía: «On ne saurait imaginer présentation scénique plus charmante et plus heureuse. Le deuxième acte, en particulier, où la nuit de Saint-Jean est fêlée par un déploiement de costumes d'une originalité et d'une magnificence admirables, compta parmi les meilleurs réussites décoratives de ces dernières années».

Yuana, drama lírico en tres actos, es la última obra de este ciclo o período del teatro vasco. Inspirada en la novela *Une fille d'Euskadi*, de E. Pouydebat, el poeta Jean Lamarque escribió un libro sobre el que Laurent Bossières compuso una partitura donde, desde la primera a la última página, vibra, canta y llora el alma de la raza. Se estrenó en el

(14) Más tarde *Amaya* fue representada en el Real de Madrid y seguidamente, además que en Pamplona, Vitoria, San Sebastián y Praga, en el teatro Colón de Buenos Aires. En la capital argentina se renovó idéntico plebiscito de entusiasmo y generosidad por parte de la colectividad vasca allí residente y, como en Bilbao, se constituyó un Comité en el que figuraban, entre otras personalidades indígenas y oriundas de Vasconia, el presidente de la nación don Hipólito Yrigoyen y su ministro de Relaciones Exteriores don Horacio Oyhanarte. La famosa *Danza de las Espadas* fue aplaudida hasta tal punto que, contraviniendo el reglamento, los danzarines-guerreros hubieron de repetirla. Uno de los más entusiastas aplaudidores era el anciano presidente de la República.

Teatro Municipal de Bayona en 1938 recorriendo luego diferentes escenarios de la región. La protagonista, que ama como una mujer y muere como una santa, ha inspirado al compositor bayonés una música en la que se funden en un todo armonioso la pasión humana y la elevación religiosa. En ella se trasluce con igual amor la tendencia hacia la música folklórica y el empleo moderado de las antiguas formas litúrgicas. Bossières, fundador de la *Schola Cantorum* de Bayona, al darse a la música escénica pareciera haber hecho suya la sentencia de su colega, el ruso Glinka: «El pueblo compone, nosotros nos reducimos a adoptar y a adaptar». Y eso es precisamente *Yuana*, una mujer, un pueblo quienes, a través de una música popular adaptada y adoptada por un gran artista, canta su amor al pasado y su fe cristiana en una vida mejor.

Albores de un nuevo período

La segunda Guerra Mundial abrió otro largo paréntesis de esterilidad en el campo del arte musical vasco, paréntesis que, gracias al talento y tesón de dos figuras ilustres de nuestra intelectualidad —el sacerdote don Manuel de Lecuona, presidente de la Academia de la Lengua, y el maestro Francisco Escudero, director del Conservatorio de Música de San Sebastián—, se ha cerrado felizmente con la creación de una nueva, meritísima producción. Se trata de la ópera en cuatro actos *Zigor* («Castigo») que, primero en forma de concierto y luego en su total concepción escénica, se representó en Madrid los días 4 y 8 de octubre de 1967 (15). El argumento toma pie de un episodio de la monumental obra de Arturo Campión *Navarra en su vida histórica*, episodio reducido a libreto por José Zincunegui y reelaborado luego en vasco y castellano por los dos autores citados. Sobre una trama rica en peripecias de todo orden en que los personajes históricos se alternan con los imaginarios hasta culminar en el acto solemne de la coronación de Sancho Garcés como primer Rey de Navarra, el maestro Escudero ha sabido plasmar una unidad de pensamiento y de acción que es la tónica dominante de la obra. Su partitura, como el propio compositor advierte, representa la síntesis de los elementos componentes del folklore

(15) Una vez más la munificencia de un grupo de caballeros bilbaínos se ha hecho patente al aportar su concurso financiero a fin de conseguir se dieran algunas audiciones *escuetas* de *Zigor* en varias capitales de la Península y luego, en la fecha arriba señalada, su representación integral en Madrid. Esperemos que, siguiendo tan buena tradición, esos caballeros continuarán ejerciendo su noble mecenazgo no sólo en lo que respecta a *Zigor* sino también a otras obras que esperan salir de los oscuros archivos donde yacen para afrontar la luz vivificante y fascinadora de las candelijas.

nativo, pero aplicándolos en forma abstracta a fin de que la rítmica, los giros melódicos y su construcción armónica alcancen el mayor poder expresivo. Revelase en esta factura la mano de un experto maestro en el manejo de las sonoridades, de un artista que sabe lo que hace y para quien la paleta orquestal no tiene secretos, en una palabra, una orquestación consistente pero sin pesadez, bien trabada pero sin oscuridades. Consciente de este saber, el autor adopta las innovaciones más audaces, innovaciones que, no obstante, llegan al oyente sin complicaciones, como si se tratara del más tradicional acorde perfecto. «La libertad tonal o atonal —observa J.L. Urreta— reina perfecta a través de la composición, cuya tensión sonora, sabiamente estructurada, hace que la obra, de principio a fin, se suceda en un solo aliento». El Coro, que tiene aquí la misma función testimonial y admonitoria que en la tragedia griega, interviene repetidas veces comentando u orientando la acción de los personajes. Obra, repetimos, de vastas proporciones, de una calidad artística indiscutible, *Zigor* reúne todos los requisitos esenciales para figurar con justicia y honor —junto con *Amaya*, *Mendi-mendiyan*, *Perkain*, *Mirentxu*, *Oleskari-zarra*, *Leidor*, *Yuana* y poquísimas otras más— en el repertorio de la ópera universal.

Obras inacabadas e inéditas

Con lo expuesto debiera dar por terminada mi reseña de la producción del teatro lírico vasco si no hubiera al margen, como antes señalé, otras obras que, por su título o por algunos elementos secundarios, pudieran pretender ser incluidas en el repertorio nacional. Así, por ejemplo, *Ledia*, de Valentín de Zubiaurre, estrenada en el Real de Madrid en 1897 y cuyo argumento, más que su música, tiene algunas reminiscencias vernáculas; *La hija del pescador* y *Marcia*, ambas de Cleto de Zabala, con música de manifiesta influencia meyerbeeriana; *Isasondo*, de Santos de Inchausti; *Die Baskische Venus* (La Venus Vasca), de Hermann Hans Wetzler, ópera inspirada en una narración de Próspero Merimée y que, aparte su título, no tiene de vasco más que el lugar de la acción —la costa vasco-francesa— y algún ritmo de pretendido sabor local.

En cuanto a las obras inéditas o semiinéditas, su número es considerable. A raíz del período de florecimiento que provocaron los estrenos de *Maitena*, *Mirentxu* y *Mendi-mendiyan*, la fiebre de producción se adueñó de la mayoría de los organistas y directores de banda del país y muchos de ellos se lanzaron resueltamente a escribir óperas. Yo conocí varios de ellos quienes, en cada nuevo encuentro veraniego, me regalaban con sendas audiciones de sus obras en gestación. En gesta-

ción se hallaba *Lorea*, de José María de Agesta («Lushe Mendi»), de la que conservo casi toda la *particella* de tenor junto con varios otros fragmentos; *Udala*, de Sáinz Basabe; *Les Trois Vagues*, de Charles Bordes, que su muerte dejó inacabada, así como otras óperas de autores reputados como Santos Laspiur, Bernardo Gabiola, etc.

De más está el decir que esta reseña —inevitablemente árida— no pretende ser exacta ni completa. Muchos errores de fecha y no pocas omisiones podrán, sin duda, reprochárseme. Que estas lagunas no se interpreten como olvidos. Cuando los nuevos tiempos nos permitan volver a la liza y nos sea dado aportar nuestro concurso a la renovación y creación del teatro lírico, entonces será llegado el momento de completar el cuadro de la producción musical en nuestro país. Nuestro deseo es que las jóvenes generaciones se apresten para llevar a término tan feliz empresa.

Consideraciones finales

Releyendo lo que hasta aquí llevo escrito, me asalta un temor, una duda: que haya derramado el elogio quizá con excesiva prodigalidad. Es posible, por lo mismo, que el lector me suponga un empecatado optimista que, cual nuevo Cándido, cree vivir al hablar de la ópera vasca en el mejor de los mundos del arte. Por desgracia no es así. De sobra se me alcanza que entre el oro de las obras comentadas se encuentran vetas de vil metal. Pero cabe preguntarse: ¿es que que asumiendo la severa actitud de jueces inexorables conseguiremos que nuestras obras presentes y futuras sean mejores? No lo creo. La crítica, en mi sentir, debe inclinarse, como la justicia, hacia una moderada benevolencia. Sin ocultar la verdad y los inevitables errores, esa crítica debe esforzarse siempre por resaltar los aciertos en forma de alentar la labor creadora del artista. Los más grandes maestros y hasta los genios han empleado, a veces, años enteros en retocar y mejorar sus obras. Beethoven rehizo tres veces su *Fidelio* y Verdi refundió cinco veces su *Don Carlos*. ¿Qué tiene, pues, de sorprendente que nuestros compositores —la mayoría de los cuales no han escrito más que una sola ópera— hayan incurrido en fallas y deficiencias? Lo que importa, repito, es señalar sus aciertos, relevar sus esfuerzos y estimularlos para que no cesen de avanzar por el duro sendero que conduce a la consagración y a la gloria, esta deidad que tan parcamente y, a veces tan injustamente, otorga sus dones. Deleitémonos, sí, con el arte de otras procedencias, pero no desdénemos el nuestro, el que es manifestación genuina de nuestra auténtica personalidad. Que en los programas de nuestras entidades artísticas —sean corales, orquestales o teatrales— nunca falten las expresio-

nes de nuestros a menudo desamparados artistas. Imitemos el ejemplo de las naciones que van a la vanguardia del progreso cultural —Alemania, Francia, Italia y otras— y veamos con cuánto celo alientan y protegen todo aquello que es manifestación de su genio y que, como espiritual mensaje, irradian orgullosos fuera de las fronteras de su patria. En los países citados, las expresiones de arte son consideradas como elementos auxiliares, coadyuvantes de la educación popular. Por no citar más, que un ejemplo, ahí tenemos a París que cuenta con seis teatros subvencionados, sin contar otras instituciones de carácter artístico-cultural. Y en Suiza, y en Bélgica, y en Austria y, sobre todo, en Alemania, sin contar los países escandinavos, hasta las pequeñas poblaciones cuentan con organismos municipales y hasta particulares que ejercen la misma función educativa de afinamiento, de elevación espiritual. Su estudio puede sernos aleccionador y debe servirnos de aliento y de saludable admonición.