Maruxa: Una reacción estética. Una rebelión ética

Concha Baeza

En la primavera de 1914 y mientras el resto Europa se aprestaba para una guerra que se presumía intensa y breve, Madrid hervía de tensión y de una modernidad recién estrenada. Había en la ciudad un rumor constante llegado de la Guerra de Marruecos, gritos y bofetadas en el Congreso y, en la calle, cargas, huelgas y detenciones. Los cinematógrafos crecían, el teatro musical devenía en revista y sicalipsis y la ciencia ofrecía adelantos sorprendentes que se conocían a través de la prensa gráfica, ese nuevo modo de conocer sin leer. En sus páginas se podía ver el primer barco atravesando el Canal de Panamá, los nuevos aeroplanos o los deportes que practicaban las señoritas alemanas. En este nuevo Madrid brillaba la luz eléctrica, los tranvías se aceleraban y se multiplicaba la presencia de automóviles en las calles y de teléfonos en las viviendas.

Además de las innovaciones industriales, a este lado de los Pirineos llegaban los ecos de otros hechos que estaban cambiando el mundo: el sufragismo británico, los estrenos de Stravinski o el nuevo papel de los intelectuales, dispuestos hacer política con sus opiniones, como ya hacía Ortega y Gasset, que en marzo dictaba su conferencia *Nueva y vieja política*. Madrid hervía de modernidad sin que ello le impidiera delirar de emoción en cada enfrentamiento entre Joselito y Belmonte.

Ese año de 1914 y en un Teatro de la Zarzuela reabierto esa misma temporada, Amadeo Vives presentaba *Maruxa*. El músico de Collbató ya había dado su versión de una comedia de enredo del siglo XVIII con *Don Lucas del Cigarral* (1899), había hecho su lectura de la vida de los artistas parisinos con *Bohemios* (1903) y dado un giro de casticismo madrileño al vodevil en *La gatita blanca* (1905). Había mostrado ya su capacidad para aclimatar a la escena española, a sus temas y tradiciones, las tendencias musicales que se desplegaban en Europa. Pero ahora iba más lejos apropiándose de la égloga, un género más lírico que dramático ya desaparecido. La apuesta fue un éxito. *Maruxa* se estrenaba a finales de mayo en Madrid y, en septiembre, llegaba al Novedades y al Tívoli de Barcelona simultáneamente.[1] En noviembre fue el turno del Liceo y al año siguiente, de nuevo en Madrid, el título llegó al Real, mientras se representaba de nuevo en La Zarzuela (véase *«Maruxa» en el Teatro de la Zarzuela,* p. 20 y nota 5, p. 23). Y la obra siguió creciendo: recorrió el país y subió a grandes teatros y a escenarios modestos, incluyendo plazas de toros e inició un periplo internacional por América que llegaría al Park Theatre de Nueva York —convertido temporalmente en Teatro Español— en marzo de 1919 con la compañía de ópera y zarzuela de Manuel Noriega. [2]

Ramón Casas. *Retrato de Amadeo Vives con 29 años.* Dibujo al carbón y guache pastel sobre papel. [Barcelona], hacia 1899. © Museo Nacional de Arte de Cataluña (Barcelona)

La versión cinematográfica muda —se proyectaba acompañándola de arreglos de la propia obra de Vives— llegó en noviembre de 1923. La protagonizaron el actor español Florián Rey y la actriz francesa Paulette Landais, dirigidos por Henry Vorins para Celta Films en exteriores localizados cerca de alrededores de los núcleos de Vigo y Sárdoma. Precisamente, el pintoresquismo de sus paisajes, fue uno de los elementos más alabados en su momento, aunque no podemos juzgarlos pues, lamentablemente, hoy no se conoce ninguna copia de esta obra considerada de gran importancia para el cine en Galicia.

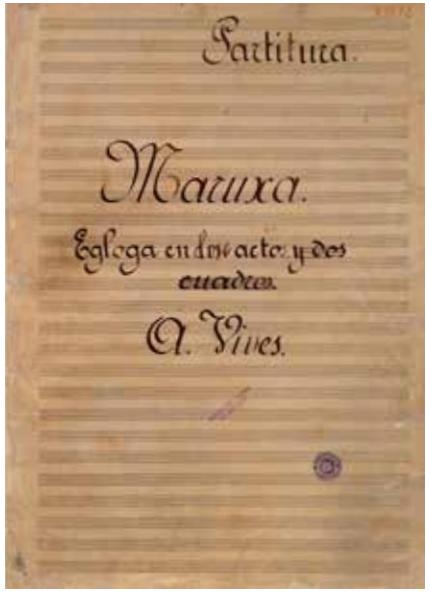
[1] Juan A. Pamias. «Pregón conmemorativo en el centenario del nacimiento del gran músico Amadeo Vives», *Amadeo Vives*. Barcelona, Gran Teatro del Liceo, 1972.

[2] Junto con *Maruxa*, se presentaron ese marzo de 1919 *Bohemios, Marina* y *La corte de Faraón*. Entre 1916 y 1920, las compañías de Manuel Noriega y Quinito Valverde fueron responsables de un auténtico aluvión de representaciones de zarzuela en la ciudad de Nueva York. Aunque hoy tan solo se recuerde el paso por la ciudad de los rascacielos de *La tierra de la alegría (Land of Joy)* de Quinito Valverde (en octubre de 1918) o de *El Gato Montés (The Wild Cat)* de Manuel Penella (en noviembre de 1921) el Amsterdam Opera House, el Park Theater o el Carnegie Hall acogieron desde *La viejecita* o *Molinos de viento* hasta *La alegría de la huerta* o *La gatita blanca*. Véase el trabajo de Janet Lynn Sturman: *Zarzuela. Spanish Operetta, American Stage.* Champaign, University of Illinois, 2000, pp. 165 y ss (Music in Americna Life, 433).

Sumar la realidad y el mito

En la base de esta popularidad de *Maruxa* encontramos, una vez más, la capacidad de Vives para sumar la tradición local y la moda europea, a lo que esta ópera añade la posibilidad de unir realidad y mito. Porque en ella están las imágenes, personajes y sonidos de una Galicia interior y rural, con balidos y prados, criados, señores y referencias concretas a Betanzos o a Ferrol. Y, al mismo tiempo, la égloga está recreando un perfecto *locus amoenus* de la antigüedad, con los pertinentes amplios valles y las fuentes corredoras, la espesura que esconde o desvela a sus personajes y el remanso del río que los reúne. De este modo, la obra logra unir la geografía del Noroeste español y la irrealidad mítica en un lugar que, sin dejar de ser Galicia, es como los mundos ideados por Virgilio y que, en el Siglo de Oro, revivieron sucesivamente Juan del Enzina, Garcilaso de la Vega o el propio Cervantes.

Para lograr el efecto, Vives trabaja con delicadeza la atmósfera de la obra. La atmósfera entendida como ese conjunto que aúna el paisaje y todo lo que puede vibrar en torno al mismo, incluyendo sensaciones, sentimientos y tradiciones. Un concepto que el compositor catalán conoce bien y descubre y analiza con placer en sus amados clásicos. «Con Cervantes —escribe el músico— siempre nos encontramos en alguna parte; hasta sin nombrarlo presentimos el paisaje, o la cercanía de un río, o la quietud de la


Partitura.

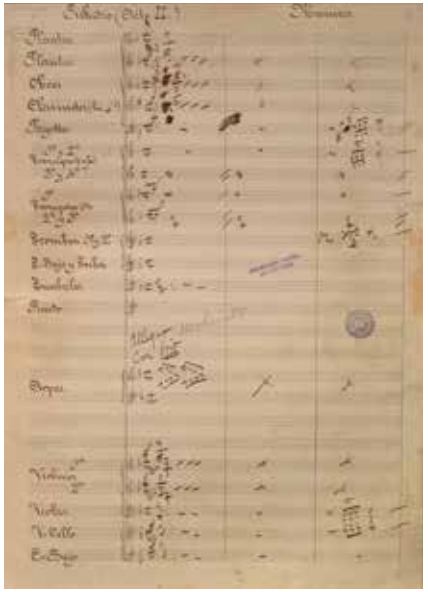
Maruxa.

Egloga en dos acto y dos cuadros.

A. Vives.

noche. Todo está en él envuelto en una vibración luminoso-musical y contenido dentro de un cierto horizonte ideal».[3] Esa vibración (que él cultiva para trasladarnos el frío en la buhardilla de *Bohemios* o el ambiente festivo en el carnaval madrileño de *Doña Francisquita*) está trabajada con detalle y elaborada cuidadosamente en *Maruxa* utilizando ocasionalmente temas folclóricos que sugieren más que imponen.

«Se necesita un gran valor y una confianza firmísima en las propias fuerzas para abordar hoy ese género puramente melódico, tan propenso a caer en la vulgaridad, en el latiguillo, en los tópicos consagrados de



la ópera italiana o de la antigua zarzuela» escribe el compositor, musicólogo y crítico Rogelio Villar en El País pocos días después del estreno de *Maruxa*. Y continúa con una afirmación que repetirá en otras publicaciones: «Con el canto popular, inteligente y artísticamente tratado, triunfarán siempre los compositores españoles en el teatro (y en otros géneros), en un ambiente favorable, como el del teatro de la Zarzuela [...] Vives así lo entiende, y por esta causa triunfa cuando escribe para el teatro».[4] En efecto: el canto popular y los aromas gallegos enamoraron al público desde el día de su estreno.

Vista desde este ángulo, *Maruxa* podría presentarse, simplemente, como una de esas propuestas de evasión tan típicas del Modernismo. Podría serlo... si no conociéramos las opiniones de Vives sobre la realidad que le tocó vivir. Porque, siguiendo la lectura que hizo Octavio Paz sobre el Modernismo como respuesta al Empirismo y el Cientifismo positivista y teniendo a la vista los artículos de compositor, parece más oportuno interpretar esta ópera como una reacción estética y una rebelión ética. Porque cuando Vives recrea para la escena a esa Galicia rural, íntegra y auténtica está proponiéndola, igual que algunos de sus coetáneos, como depositaria del alma de España.

Cubierta retocada del Acto Primer y comienzo del Preludio del Acto Segundo de la égloga lírica «Maruxa», de Vives.
Vol.s 1º, f.1r y 2º, f.1v. Partituras autógrafas, hacia 1914.
Colección Teatral Alfredo Sedó [M/1979].
© Biblioteca Nacional de Cataluña (Barcelona)

Se aprecia claramente como de «Égloga en ~~un~~ acto ~~y dos cuadros~~» se pasa a «Égloga en [dos] acto[s]».

[3] Amadeo Vives. «Los Quintero», *Julia. Ensayos Literarios.* Madrid, Espasa-Calpe, 1971, p. 174.

[4] Rogelio Villar. «Maruxa», *El País. Diario Republicano*, nº 9.824. Madrid, 29 de mayo de 1914, p. 4.

¿Dónde está España?

Hombre de vasta cultura y pluma afilada, Vives tuvo a su disposición tribunas en la prensa y las salas de conferencias desde las que vertió sus opiniones a propósito de música y letras, del estado de las artes y de su país. Y no pocas veces se preguntó: ¿dónde está España?, ¿dónde reside su alma?, ¿dónde las esencias sobre las que construir el futuro?

Vives formaba parte de esa generación nacida entre 1864 y 1876 que en su juventud fue sacudida por una crisis, la de 1898, que impulsó a sus miembros a reclamar un cambio de rumbo para la patria. Convirtieron su voz en un grito contra la España del atraso, la miseria y la crueldad: contra la pandereta. El músico también tomó la pluma en este sentido con frecuencia. En mayo de 1922, cuatro días después de que Granero muriera en el ruedo y conmocionara con su trágico espanto al país, el músico escribía en la portada de *El Liberal:* «...ya casi nadie sabe representarse a España más que a través de la manola, el contrabandista, el bandido y el torero, absurda y pintoresca imagen que ha conseguido borrar o eclipsar no solo todos los demás valores actuales de la nación, sino casi los de la historia». Y continúa su queja no porque ese juicio se haya hecho desde fuera de España, sino porque «ha sido luego aceptado por los mismos españoles, y poetas, músicos y novelistas le han dado aire creando un sin número de "españoladas", unos inconscientemente y otros con un cinismo más o menos disimulado...» Finalmente, se duele: «Cuando uno ve a empresarios extranjeros rechazar comedias y obras líricas porque no son toreros los protagonistas... Cuando uno descubre el asombro de la crítica extranjera si se estrena alguna comedia que no sea de toreros en alguna gran ciudad de Europa porque "los españoles también saben tratar asuntos universales..." [...] se apodera de uno un sentimiento indefinible, que no sabría calificar de pena, rabia, indignación, asco o vergüenza». [5]

Revolviéndose contra la España creada por los viajeros románticos, identificada toda ella con una trágica Andalucía, esta generación dirige su mirada a nuevos objetivos. Castilla, las dos Castillas, es el espacio elegido por quienes son reconocidos como Generación del 98. Con Unamuno y Azorín al frente, encuentran en los paisajes de las mesetas, en su reciedumbre y su modo de vida ascético el ejemplo de integridad, voluntad y valentía que desean recuperar para la nación. Frente a ellos, los considerados modernistas buscan en

[5] Amadeo Vives. «Pasa-calles. Pandereta enlutada», *El Liberal*, nº 15.250. Madrid, 11 de mayo de 1922, p. 1

Joaquín Sorolla Bastida. *Gaitero gallego.* Óleo sobre lienzo, 1915. Museo Sorolla, Madrid [Inv. 01120].
© Fundación Museo Sorolla (Madrid)

otros espacios el modo de llegar a la esencia nacional. Sorolla se emborracha de la luz de Levante y crea un universo al mismo tiempo sensual y puro que con frecuencia —*Después del baño, Idilio en el mar*— traslada al espectador al clasicismo greco-latino. En efecto, el recurso de Sorolla es el mismo que utiliza la égloga gallega que nos ocupa: transformar el ambiente rural español en una Edad de Oro de la que extraer la autenticidad y la sencillez necesarias para transformar la patria.

La propuesta de identificar España con su mundo rural es una vieja idea alimentada por la corte borbónica. Cuando se instala en el poder, la nueva dinastía necesita construir una imagen mejorada del país, donde «el vulgo español harapiento y atrasado se transforme en un pueblo pulcro y laborioso con señas de identidad propias, cuya diversidad contribuya al esplendor de la monarquía».[6] Así, desde mediados del XVIII, se multiplican las representaciones gráficas de las provincias españolas con sus trajes característicos, comenzando por la bóveda del salón del trono del Palacio Nuevo pintada por los Tiepolo —Giambattista, Giandomenico y Lorenzo— (1761) y las estampas de Juan de la Cruz Cano y Olmedilla (1777), pasando por las diversas colecciones de tipos y paisajes que se estampan con frecuencia a lo largo del XIX dentro y fuera del país y que se van trufando con cantos nostálgicos como los de Becquer a esa España recóndita que se pierde por culpa del ferrocarril y del progreso. El proceso se completa con un auténtico aluvión de dibujos y fotografías que, en el tramo final del XIX, llenan la prensa ilustrada de paisajes y tipos populares. El colofón a esta construcción estética lo pone Sorolla por encargo de Archer Huntington. «Es en las zonas apartadas donde se puede conocer España»,[7] había escrito el millonario en 1898, tras visitar Galicia, Aragón y los Pirineos. Poco después crearía su ambiciosa Hispanic Society of America y en 1911 encargaría al valenciano un descomunal trabajo con el que ofrecer al mundo una completa *Visión de España* a través de sus provincias.

Así es como, después de tanto tiempo construyendo esa estampa de una España

rural, laboriosa y diversa, los intelectuales pueden, tras la crisis finisecular, volver a ella su mirada. La construcción es tan sólida que puede usarse de forma intensiva y el vulgo, que durante siglos había tenido sobre la escena papel de comparsa o contrapunto cómico, se convierte en ejemplo de comportamiento como sucede en *Maruxa*, donde tenemos a personajes de rango inferior elevados moralmente sobre sus propios señores.

Hablamos, por supuesto, de una moral tradicional que se propone como un elemento natural asociado al paisaje. Y la clave la tenemos en el enfrentamiento que hace la égloga entre las dos mujeres, Maruxa y Rosa, cuyas personalidades no puede ser más extremas, pues mientras la primera es una criatura inocente en su ignorancia, enamorada y carente de maldad, la señora se presenta como un ser degradado, movido por la fuerza primaria del instinto (no hay amor sino vicio en su deseo) y por sus ansias de autonomía (recuerda en su primera aparición que es dueña de sí misma y de sus tierras), lo que la conduce irremediablemente a la maldad.

En definitiva: el Polifemo que pone en peligro este mundo idílico es un ser odioso que se sostiene sobre dos pies. El primero son las élites que, como Antonio, solo piensan en su propio provecho económico y son incapaces de dirigir correctamente la patria; el segundo es la modernidad que, como Rosa, olvida las costumbres ancestrales y amenaza con disolver al pueblo.

Giscard (dibujos). «Gallega» y «Gallego», *Delineations of the most remarkable Costumes of the different Provinces of Spain…* Estampas litografiadas, 1822 (Londres, Henry Stokes) © Biblioteca Nacional de España (Madrid)

6 Jesusa Vega. «De la estampa a la fotografía: el traje regional y el simulacro de España», *Maneras de mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, pp. 61 y ss.

7 *Diario de Huntington* citado por Patrick Lenaghan: «En busca de la España castiza: el hispanista y la fotógrafa», *Atesorar España, Fondos fotográficos de la Hispanic Society of America*. Valencia, Fundación Bancaja, 2011.

Imagen publicitaria de la película «Maruxa», de Henry Verins: Paulette Landois (Maruxa) y Florián Rey (Pablo) con la oveja Linda. Fotografía, 1923. Arquivo e documentación del Centro Galego de Artes da Imaxe (A Coruña)

Película muda de 1923 dirigida por Henry Verins y guion de Ernesto González, basado en la égloga de Luis Pascual Frutos y Amadeo Vives. La fotografía era de Luis R. Alonso y la producción de Ernesto González. Fue rodada en Vigo y Sárdoma por Celta Films y se proyectó con música en directo de Amadeo Vives. El reparto lo formaba Paulette Landais (Maruxa), Florián Rey (Pablo), Elvira López (Rosa), José Aguilera (Antonio), José Mora (Rufo), Asunción Delgado (Dorotea) y Antonio de la Mata (Buenaventura). La película se estrenó en el Cine Goya de Madrid, el 11 noviembre 1923, y tuvo títulos en gallego de Manuel Lugrís Freire.

¿Cómo construir la patria?

«Pueblo es historia, personalidad, tradición, estilización sentimental, ideología, nacionalidad; en una palabra: la especie para el individuo. Plebe es internacionalismo, incoherencia, violencia, grosería. [...] es, en una palabra, el individuo sacrificado a la especie».[8] El compositor enfrenta pueblo y plebe, pueblo y masa. Y, con el mismo desprecio que Unamuno despacha el avance de las grandes naciones europeas con su «que inventen ellos», Vives desdeña a ese proletariado naciente que vive desarraigado y sin memoria en el ámbito urbano industrializado. Prefiere mirar hacia esa otra parte del pueblo que aún conserva tradición e identidad, memoria propia y artes populares: espera encontrar en él los cimientos sobre los que construir un futuro común. Por eso, el mismo hombre que teje *Maruxa* con materiales de la música popular y estilo contemporáneo, es el que reclama una Biblioteca General de Música, el que exige «recorrer catedrales y archivos y copiarlo y fotografiarlo todo» para salvar la memoria musical de España y el que invita a «renovar, reconstruir y catalogar todas las obras para publicarlas en su día y que sirvan de admiración y estudio a propios y extraños».[9]

Vives desea fervientemente recuperar el hilo que se cortó en la historia musical de la nación. Porque la misma corte borbónica que creó la imagen ideal de las provincias de España mimó a Farinelli, encumbró la ópera italiana y envió la tradición española a los pequeños teatros de Madrid, donde triunfó la tonadilla y se refugiaron «zarzuelas, folías, mojigangas, entremeses y sainetes, que fueron el encanto del pueblo de entonces y hoy lo son nuestro».[10]

Vives reclama la recuperación de la historia propia para tener oportunidad de conocerla y amarla pero, sobre todo, para apropiarse de la tradición y utilizarla como cimentación de la nueva música escénica española. Es sobre los polifonistas, sobre el cancionero, sobre la tradición española sobre lo que propone crear, de una vez por todas, una ópera de vocación nacional alejada del yugo italiano. Igual que en su momento hicieron Francia, Alemania o Rusia.

Sí, *Maruxa* es la propuesta de Vives para refundar la ópera española. Y así lo entiende la crítica tras su estreno. *El Imparcial* considera que esta égloga implica «la resurrección de nuestra música teatral, vencida sin lucha por la opereta vienesa»[11]

---

8 Amadeo Vives. «La siesta», *Sofía*. Madrid, Espasa-Calpe, 1973, pp. 100 y ss.

9 Amadeo Vives. «La música española y su prestigio». Conferencia leída el 6 de febrero de 1917 en el Teatro Eslava y recogida en *Julia. Ensayos literarios*. Edición citada, pp. 81 y ss.

10 Amadeo Vives. «La música española y su prestigio», *Julia. Ensayos literarios*. Edición citada, pp. 81 y ss.

11 Eduardo Muñoz. «Teatro de la zarzuela», *El Imparcial. Diario liberal*, nº 16.980. Madrid, 30 de mayo de 1914, p. 2 (véase el texto completo en p. 53).

mientras que el *Heraldo de Madrid* no quiere discutir «si es égloga lírica, comedia musical o zarzuela sin parlamentos, creo lo mejor convenir en que *Maruxa* es una ópera y ópera magnífica».[12] En esta misma línea, el musicólogo Rogelio Villar hace un elogio pausado y sin reservas del trabajo de Vives. Es cierto que en ningún momento nombra la palabra ópera y que además deja claro su desacuerdo con el texto, pero alaba con insistencia el espíritu independiente de esta música, no contaminada por las formas francesas de moda, a la que califica como «robusta, animada, llena de luz, abundante en hallazgos felices, detalles de finura y de gracia, rica en ideas».[13] Finalmente citaremos al crítico de *El Correo Español*, que vuelve a poner el tema de la ópera nacional sobre la mesa y que, tras recordar que Usandizaga ha estrenado *Las golondrinas* ese año, se anima a creer «que existen y sobran elementos para emprender esta reconstrucción de nuestra escena lírica».[14]

Este 1914, auténtico pórtico del siglo XX, no solo vieron la luz *Maruxa* y *Las golondrinas*. También se estrenaron *Margot* de Turina, La vida breve de Falla y *Becqueriana* de María Rodrigo. En todas ellas late ese deseo expresado insistentemente por Vives de dar vida a la ópera española y enlazar con la tradición. Y en ese deseo está también el de construir una patria más digna.

Cartel publicitario de la gran función popular de «Maruxa» en la Plaza de Toros de Valencia. (Imprenta de Manuel Paz, 30 de agosto de 1915). Colección de J.V. Rodríguez (Valencia)

En el reparto destaca el barítono Juan Bautista Corts (Pablo) que estrenó la obra en el Teatro de la Zarzuela en 1914; en la imagen aparece una foto de la soprano Clarita Panach (Rosa).

Y es que, igual que Unamuno, a Vives le duele España. Y cree que, para curar lo que él llama «el dolor patrio», es preciso poner en pie una nación nueva, «nuestra patria de hoy, del siglo XX, de nuestra generación», una obra «elaborada con nuestras propias manos».[15] En *Maruxa* se encuentra su aportación real y su propuesta de futuro. Una propuesta alineada con las que hicieron sus coetáneos, esa intelectualidad que buscó la salvación nacional en un pasado mítico y en un pueblo idealizado. Ellos no supieron cómo sumar a todo ello la modernidad que ya tenían entre las manos. Sería tarea para la siguiente generación.

---

12 S.A. «La vida escénica», *Heraldo de Madrid*, nº 8.580. Madrid, 29 de mayo de 1914, p. 2 (véase el texto completo en p. 50).

13 Rogelio Villar. «*Maruxa*. Égloga lírica», *Revista musical hispano-americana*, nº 6, julio, 1914, pp. 6-9.

14 V. Contreras. «Teatro de la Zarzuela», *El Correo Español. Diario tradicionalista*, nº 7.715. Madrid, 29 de mayo de 1914, p. 4 (véase el texto completo en p. 49).

15 Amadeo Vives. «Del dolor patrio», *Julia. Ensayos literarios*. Edición citada, pp. 196-198.

Cartel publicitario de la gran función popular de «Maruxa» en la Plaza de Toros de Valencia. (Imprenta de José Pascual, 30 de agosto de 1923). Colección de J.V. Rodríguez (Valencia).