

Tres sombreros de copa, una zarzuela sin género.

Joan Cerveró. Compositor. Director de orquesta.
Académico de la AAEE.

Corría el año 2009. Lugar: V Festival de Jazz de Sigüenza. Protagonista principal: el saxofón del músico estadounidense Larry Ochs. El caso: un asistente realiza una reclamación, y con ello exige la devolución del importe de la entradas a la organización, porque... «él había comprado una entrada para un concierto de *jazz* y “eso” que estaba sonando allí no era *jazz*”. Después de la lógica trifulca dialéctica se pasa a una denuncia formal contra los organizadores del evento en el cuartel de la Guardia Civil, situado justo enfrente del local del concierto. La denuncia es aceptada e, inmediatamente, se presentan dos números -dos guardiaciviles- en el concierto -que, lógicamente, continuaba su normal desarrollo-, para el levantar acta. Resultado: según la inspección de los guardiaciviles, realizada *in situ* y reflejada en el acta, el denunciante tenía razón: “eso” que sonaba allí no era *jazz*.¹

Y es que estamos hablando de géneros, de clasificaciones, y esto siempre, y más en la actualidad, ha sido complejo. Muy complejo. Valga la surrealista escena anterior para confirmar la difícil tarea de orientarnos en *el bosque de los géneros*, que atañe a todos los estamentos y/o propuestas artísticas, dificultad que se ha ido agudizando en la actualidad con la instauración de la “dictadura de las etiquetas”, *hashtags* o el más aún misterioso control clasificatorio del *Big Data*. Todo, ahora, es clasificable; todo es una cuestión de género. Y por ello los géneros son tan difíciles de reconocer.²

Y claro con la música o el teatro el tema de “los géneros” no iba a ser diferente. Aquí radica el *Quid pro quo* de esta propuesta escénica de *Tres sombreros de copa* de Mihura/Llorca: ¿es zarzuela? ¿es opereta? ¿acaso teatro musical? o ¿simplemente... música teatralizada? No podemos decir lo que no es. Lo que sin duda sí que es es un producto “real” y actual de cualquiera de las anteriores clasificaciones en la cual el compositor derriba las barreras de “lo tradicional”, -lo conocido- para inventar, producir y proponer una nueva forma de colaboración entre texto y música. Todo cambia para que nada cambie o, como diría el príncipe Giuseppe Tomasi di Lampedusa en *El Gatopardo*: “Si queremos que todo siga como está, es necesario que todo cambie”.

¿Qué es Tres sombreros de copa?

No es este un espacio para la crítica. No vamos a leer aquí una crítica al uso sobre voces, sobre registros, melodías, escenografías, vestuarios, etc... De todo ello hay nutrida referencia en los espacios pertinentes que utiliza la crítica especializada para la actualidad musical y/o teatral. Nuestro artículo versará, o así lo intentaremos, más como reflexión y referencia sobre la propuesta, sin ninguna pretensión que vaya más allá de esta. Vamos pues a ello.

¹ https://elpais.com/diario/2009/12/09/cultura/1260313205_850215.html [Consultado el 18 de noviembre de 2019].

² Hasta en el caso de los géneros “tradicionales”, donde antes escribíamos masculino o femenino, hombre o mujer, ahora podemos inscribir hasta 27 nuevas etiquetas de género, como p.ej. transmasculino, intergénero, *berdache*, neutro, etc. <https://www.elmundo.es/f5/comparte/2017/02/03/586ce2c5ca4741d1778b4674.html> [Consultado el 18 de noviembre de 2019]

A pesar de clasificarse como zarzuela, de representarse en el Teatro de la Zarzuela y de ser una de las apuestas más loables conocidas para impulsar la renovación del género lírico en España, hay que resaltar que la propuesta propiciada para este *Tres sombreros de copa* del compositor Ricardo Llorca (Alicante, 1958) se desliza inteligentemente entre todos los géneros y clasificaciones, conteniéndolos un poco a todos en mayor o menor medida. No es fácil esta vía.

Y aunque podríamos decir que no: no es una zarzuela, ni un musical, ni una ópera, ni... etc., sí que lo es; y lo es todo eso y más. Y aquí reside el valor de la propuesta: ni nuevo ni viejo, ni sin género ni con género, sino todo lo contrario (casi homónima al título de la obra de Miura *Ni rico ni pobre, sino todo lo contrario*).

El texto puede ser considerado sin lugar a dudas como uno de los más importantes del teatro español del siglo XX y fue clasificado como “teatro del absurdo” (¡otra vez esta *epidemia taxonómica!*) muchos años antes³ de que esta “forma de hacer teatro” se convirtiera en una de las direcciones más interesantes de la dramaturgia mundial (Ionesco, Artaud, Adamov o, incluso, el mismo Beckett), España ya tenía su “escritor del absurdo”, término que por cierto, a Mihura⁴ le traía sin cuidado⁵. Lo que sí siempre resaltó es el respeto y admiración a sus maestros y referentes entre los que destacan según él mismo cuenta en sus memorias, Ramón Gómez de la Serna, Carlos Arniches, Pedro Muñoz Seca, Enrique Jardiel Poncela, Edgar Neville, “*Tono*” (Antonio Lara de Gavián) y, de entre todos, Enrique García Álvarez, posiblemente el menos conocido de todos.

Miguel Mihura nunca tuvo ansias de rebeldía, ni tampoco de gloria, nunca pretendió ser nada más allá de lo que quiso ser, -a lo sumo rico para no trabajar más-. Solo pretendía hacer sonreír, un humor inteligente rebelde, rupturista que mostrase otra forma de realidad, sin cambiarla, razón esta por lo que muchos lo acusarían de *evasionista*. Podría ser. Él mismo se definió como hombre de teatro y humorista: «*El humor verdadero no se propone enseñar o corregir... Lo único que pretende el humor es que, por un instante, nos salgamos de nosotros mismos, nos marchemos de puntillas unos veinte metros y demos una vuelta a nuestro alrededor contemplándonos por un lado y por otro, por detrás y por delante... y descubramos nuevos rasgos y perfiles que no conocíamos*». En una conversación con el autor madrileño Francisco Umbral podemos leer algunas ideas de cómo era Mihura: «*Mira, Umbral, he pensado en quitarle a Tres sombreros los conejos, los cazadores, la gente de los armarios, hacer un musical muy sencillo y que lo cante Raphael*».⁶ Evidentemente no buscaba la gloria sino, simple y llanamente, hacer una obra entretenida, pensada para la gente y por la gente, pensada por un comediante como él⁷. Cuentan las crónicas que el día

³ Escrita en 1932 *Tres sombreros de copa* no se publicaría hasta 1947. Su estreno escénico se realizó el 24 de noviembre de 1952 (20 años después de crearse), en el Teatro Español de Madrid por la compañía del Teatro Español Universitario (TEU) dirigida en aquel entonces por Gustavo Pérez Puig.

⁴ En el libro de referencia sobre el este tema *El teatro del Absurdo* de Martin Esslin que se publicó en 1961, solo aparecen dos nombres de autores españoles Manuel del Pedrolo y Fernando Arrabal.

⁵ Miguel Mihura: «Es cierto que es de vanguardia pero cuando la escribí yo no lo sabía». (<https://elcultural.com/miguel-mihura-y-el-triunfo-del-humor>). [Consultado el 18 de noviembre de 2019].

⁶ <https://elcultural.com/El-absurdo-o-Miguel-Mihura> [Consultado el 18 de noviembre de 2019].

⁷ Varias veces Mihura intentaría hacer una comedia con las mismas coordenadas, por ejemplo en *Carlota* (1957) donde Mihura confiesa que: “quería hacer una simple comedia policíaca, que tuviese mucha trama y mucho interés, que fuese muy fácil de interpretar, y que gustase mucho a todos los públicos”... “*pues bien, como me pasa siempre, la comedia me ha resultado más bien rara y ni el empresario, ni yo mismo, sabemos todavía qué clase de comedia es*”. En Primer Acto, nº 3

del postergado estreno de *Tres sombreros de copa* se metió en Bar Chicote de la Gran Vía madrileña con su amigo Luis Calvo, por aquel entonces director de “Abc”, «... para emborracharse y rezar por el fracaso de aquello. Resultó el éxito más grande de la posguerra.»⁸

Y *Tres sombreros de copa*, zarzuela, de Ricardo Llorca

Llegamos pues a la propuesta de Ricardo Llorca. En un principio -tal y como él mismo cuenta en el excelente libro informativo publicado por el Teatro de la Zarzuela-, cotejó otros textos y autores pero se decidió por esta obra, sin duda un gran acierto, pero también la más complicada, la que más riesgo le proporcionaba.

Pero en el riesgo está la verdad del arte. Llorca ha sido extremadamente respetuoso con el texto original tratando de conservar aquello que es imprescindible, apartando lo redundante y eliminando lo que actualmente no se puede considerar *correcto*, o por decirlo eufemísticamente, lo que en nuestra época es “extremadamente delicado y políticamente incorrecto” (cualquiera que haya leído la obra sabrá a qué me estoy refiriendo).

En su intento de llevar a una zona más confortable su música, sin renunciar al riesgo, Llorca se no ha movido un ápice el desarrollo de la acción: un hotel de segunda categoría de una pequeña ciudad costera de provincias (¿Por qué no Biarritz?, donde Mihura pasaba las vacaciones de verano habitualmente). En cambio Llorca si cambia y adereza la acción con la transmutación del ballet de *Music-Hall* original (El Ballet de Buby Barton) a la troupe de circo (El Circo Italiano de Tonino Sanguinetti). Su intención es aportar una variación e insistir en el carácter intemporal y universal de la obra, asimilándolo al espectáculo circense, añadiendo con esta idea de variación otros personajes no originales como *Monsieur Garibaldi*, *El Ventrílocuo* y *Peppino*, su hijo, los forzudos alemanes, los payasos... y otros elementos laterales que, en sí, no cambian el significado ni la intención formal de la obra. Eso sí, este desplazamiento parece alejarse de los espectáculos que por la época eran parte de las digresiones y licencias que se “regalaba” la burguesía como eran las comedias picantes, los musicales sicalípticos, la *burlesque*, el *vaudeville*, la *stravaganza*, o lo que finalmente se consolidó como el teatro de variedades o, simplemente, varietés.

Tres sombreros de copa es más que una comedia *al uso*: fue escrita por Mihura desde la cama⁹ para alejarse de la abulia de la convalecencia obligada, por un “hombre de teatro” (de familia y de carácter), basado en las experiencias propias y la confrontación de sus pensamientos más conflictivos (su soltería, por ejemplo), etc. y es que para entender esta obra hay que conjugar que Mihura fue hijo de actores, dramaturgos y empresarios¹⁰, músico

⁸ *Ibíd.* nota 6

⁹ Entre 1930 y 1932 su salud fue deteriorándose a raíz de la fatídica caída de una bicicleta cuando era un niño. Julián Moreiro Prieto, su biógrafo, lo contaba: “El traumatismo sufrido como consecuencia de una caída de la bicicleta, favoreció el desarrollo de una artritis tuberculosa en la rodilla derecha; el llamado “tumor blanco” que habría de condicionar su vida futura, pues le produjo una dolencia crónica en esa pierna”. Había que operarlo; se hizo y la convalecencia que siguió se prolongó tres años encamado en su casa; hasta 1935. Tenía Mihura 27 años.

¹⁰ En 1921, con 16 años, le había encontrado su padre el primer trabajo en la contaduría del teatro Rey Alfonso, donde conoce a Pedro Muñoz Seca,

frustrado, escritor por necesidad y comediante -o comediógrafo- por vocación¹¹. Su humor, tan personal, habría de clasificarse como de “*codorniciense*”¹². Fue un burgués anti-burgués y, básicamente esta obra es una transcripción, una recreación de vivencias de todas sus experiencias como miembro de la compañía del cómico/empresario *Alady*¹³. Y es en esta compañía de teatro de variedades donde, sin duda, conoció a la mujer barbuda, a las coristas, la música de variedades, etc., y es esto lo que Llorca ha plasmado.

Cuenta el compositor que la idea fue cambiar el contexto del teatro de variedades original por el del circo fue después de su paso por la región de Apulia, en el sur de Italia, y encontrarse con las músicas tradicionales de la región que, en mayor o menor medida, se reproducen en toda la cuenca mediterránea de la que el compositor, a pesar de su alejamiento profesional de su tierra¹⁴, es un claro representante. Todo esto está en esta propuesta.

Con una instrumentación consecuente con el género y sus pretensiones, Llorca introduce como extra un amplio arsenal de instrumentos de metal y de percusión lo que sin duda facilita y amplía las posibilidades expresivas del discurso musical. De ahí el cambio de la *Java francesa* original (con protagonismo del *mussette* -o acordeón francés-) por la *Conga*, danza de carácter tropical de origen cubano, que alegremente bailan todos los personajes en la habitación del protagonista. Por otra parte el acordeón sigue presente como instrumento que unifica el sentimiento sonoro de “*la mediterraneidad*”, donde reposan en partes iguales la esperanza y la melancolía, un instrumento que respira “nostalgia, melancolía y pueblo”. Y es que la obra de Llorca (y la de Mihura, a pesar de su humor) rezuma melancolía, y un cierto grado de acusada nostalgia que el compositor alicantino toma, según sus mismas palabras) de las melodías tradicionales italianas de la región de Apulia, (donde se encuentran las conocidas ciudades de Bari, Lecce o Tarento). Lo que en el original de Mihura es *el Carnaval de Venecia* o la *Serenata* de Toselli, se transmuta aquí en tarantelas apulianas o pequeñas joyas como las “*ninna nanna*”, deliciosas nanas que suena “a mar y olivo”. Otro protagonismo instrumental recae sobre el arpa, con largos fragmentos en *ostinato* que sirven de soporte y acogen las variaciones melódicas de las cuerdas o los vientos; o el piano con su larga y virtuosa intervención en ritmo de *Rag-Time*, incluso cercano al *Charleston*, referencias indiscutibles al origen norteamericano del *Music-Hall* y al original de la obra. Llorca no renuncia a referirse a la actualidad apoyándose en el pasado, y es que su música aún abrazando la tonalidad, o mucho mejor, la modalidad, no puede eludir la confluencia de fragmentos de bitonalidad o politonales, incluso asumiendo la disonancia como propia y necesaria, siempre utilizada como recurso dramático y nunca como definitoria de una

¹¹ Si duda su actividad más remarcable fue como director de la revista satírica *La Codorniz*, sin duda un humor tan personal como posible en la época de la post-guerra española. Él mismo se definiría en su discurso de entrada en la Academia Española de la Lengua, nunca leído debido a su fallecimiento: «Soy un hombre sencillo que solo conoce su oficio. El de creador, el de inventor de personajes, el de humorista.»

¹² “Yo recuerdo que *La Codorniz* nació para tener una actitud sonriente ante la vida; para quitarle importancia a las cosas; para tomarle el pelo a la gente que veía la vida demasiado en serio, para acabar con los cascarrabias; para reírse del tópico y del lugar común; para inventar un mundo nuevo, irreal y fantástico y hacer que la gente olvidase el mundo incómodo y desagradable en que vivía.”

¹³ *Alady*, Carlos Saldaña Beut (1902 - 1968) fue un empresario y cómico catalán, de origen valenciano, cuya característica principal fue su gesto facial y su peculiar manera de entender el humor, nada convencional para la época. Debido a estas singulares características se le conoció como «El ganso del hongo». En Gómez García, Manuel (1998). *Diccionario Akal de Teatro*. Ediciones AKAL.

¹⁴ Ricardo Llorca, en 1988, al terminar su carrera, viajó a Nueva York para perfeccionar sus estudios en The Juilliard School, donde ha trabajado con los compositores David Diamond y John Corigliano. Desde la finalización de sus estudios ha sido profesor en dicha institución.

dirección estética. Y en eso se la música de Llorca se parece mucho al texto de Mihura, ya que ninguno de los dos pretende epatar, ni buscan la posteridad o la transcendencia; el éxito comercial (aunque: ¡Bienvenido sea, si llega!).

La música de Llorca, insistimos, es una música real y convencida de la necesidad de abrir todos los caminos sonoros al público y relacionar todos los estilos época y recursos a la disposición del compositor sin marcar restricciones ni fomentar adscripciones, con un fin fundamental, llegar a, o sino a todos, a “los más”. Y comunicar, comunicar, siempre comunicar. Compartir es la clave.

Esta nueva producción del Teatro de la Zarzuela se dota así de unos recursos que, según las críticas, o nunca llegarán a completarse o se quedarán cortos. Pero obviamente esa no es la cuestión, la propuesta es clara y acertada: acercar al público al arte lírico tratando de eludir géneros, barreras y predicamentos; provocando el placer compartir un arte tan nuestro como es la palabra cantada, tratando de hablar al oyente de tú a tú, de las cosas que le importan, en un lenguaje que sea entendible. Y claro el mundo es tan extenso, tan amplio que hay lugar para todos, ¿o no?

Y para qué vamos a discutir más si es ópera o zarzuela, si teatro musical o *Music-Hall*. Nos sobran etiquetas y nos falta presencia, hábito y riesgo.

Y cerramos con esta frase con la que Miguel Mihura hubiese clausurado su discurso de entrada en la Real Academia de la Lengua Española y que seguramente todos los presentes, y por supuesto Ricardo Llorca firmaría -incluyendo el término “*música*” al de teatro-: «Todo el teatro, tanto el tradicional como el nuevo, debe escribirse sin ponerle etiquetas de antemano.”

Así sea.

FICHA

Teatro de La Zarzuela

Tres Sombreros De Copa

Ópera basada en la obra homónima de Miguel Mihura

Música, Ricardo Llorca

Diálogos, Miguel Mihura

Cantables, Ricardo Llorca

Nueva producción del Teatro de La Zarzuela

Equipo Artístico

Dirección musical, Diego Martín-Etxebarria

Dirección de escena, José Luis Arellano

Escenografía, Ricardo Sánchez Cuerda

Vestuario, Jesús Ruiz

Iluminación, Juan Gómez-Cornejo

Coreografía, Andoni Larrabeiti

Reperto: *Dionisio*, Jorge Rodríguez-Norton; *Paula*, Rocío Pérez; *Don Rosario*, Emilio Sánchez; *Don Sacramento*, Gerardo Bullón; *madame Olga*, Enrique Viana; *Catalina*, Irene Palazón; *Valentina*, Anna Gomà.

Orquesta de la Comunidad de Madrid, Titular del Teatro de La Zarzuela
Coro Titular del Teatro de La Zarzuela, Director: Antonio Fauró