

COMUNICACIÓ / COMUNICACIÓN / PAPER¹

De la plaza de toros al teatro de ópera: idiosincrasia y (socio)semiosis del pasodoble escénico

Mario Lerena

Conservatorio Profesional Municipal de Música de Barakaldo

RESUMEN / RESUM / ABSTRACT

Análisis de la presencia del pasodoble como tópico músico-teatral de los repertorios líricos (zarzuela y ópera) de los siglos XIX y XX, en relación con su contexto escénico y social. En el caso mayoritario de los géneros más populares, se comprueba que tales músicas aparecen ligadas a situaciones de celebración festiva, a menudo con un claro componente de exaltación nacional o regional. Sin embargo, otras obras de talante más trágico también hacen usos irónicos de este ritmo como metáfora de violencia y pasión irracionales. Este sentido crítico puede relacionarse con el discurso «antiflamenguista» común a intelectuales del entorno de la llamada «generación del 98». A este respecto, resulta muy ilustrativo el caso de la ópera *El Gato Montés* (Valencia, 1917), de Manuel Penella, incluidas las circunstancias y la recepción que acompañaron a su estreno. Por fin, la ambivalencia semántica del pasodoble escénico alcanza su punto culminante en la obra del último gran representante de la tradición lírica española, Pablo Sorozábal (1897-1988). De especial interés son las connotaciones políticas y de “género” que muchas de estas expresiones adquieren en virtud de la histórica asociación del pasodoble a entornos militares y taurinos.

Anàlisi de la presència del pasdoble com a tòpic músico-teatral dels repertoris lírics (sarsuela i òpera) dels segles XIX i XX, en relació amb el seu context escènic i social. En el cas majoritari dels gèneres més populars, es comprova que aquests músiques apareixen lligades a situacions de celebració festiva, sovint amb un clar component d'exaltació nacional o regional. No obstant això, altres obres de tarannà més tràgic també fan usos irònics d'aquest ritme com a metàfora de violència i passió irracionals. Aquest sentit crític pot relacionar-se amb el discurs «antiflamenguista» comuna a intel·lectuals de l'entorn de l'anomenada «generació del 98». Referent a això, resulta molt il·lustratiu el cas de l'òpera *El Gato Montés* (València, 1917), de Manuel Penella, incloses les circumstàncies i la recepció que van acompanyar a la seva estrena. Per fi, l'ambivalència semàntica del pasdoble escènic aconsegueix el seu punt culminant en l'obra de l'últim gran representant de la tradició lírica espanyola, Pablo Sorozábal (1897-1988). D'especial interès són les connotacions polítiques i de "gènere" que moltes d'aquestes expressions adquireixen en virtut de la històrica associació del pasdoble a entorns militars i taurins.

We propose an analysis of the *pasodoble* as a musical and theatrical topic in stage repertoires (i.e., *zarzuela* and opera) during the 19th and 20th centuries. In the most common case of popular genres, such music appears linked to contexts of merry celebrations, often as a token of national or regional praise. However, this rhythm is also ironically used as a metaphor of irrational violence and passion, in some heavier works. That critical sense can sometimes be credited to the «anti-flamenco» stream raised among the intelligentsia in the environs of the «generation of 1898». In that regard, we find highly explanatory the case of Manuel Penella's opera *El Gato Montés* (Valencia, 1917), together with the circumstances and reception that surrounded its own premiere. Finally, the ambivalent semantics of the theatrical *pasodoble* is displayed at full blast in the work of Pablo Sorozábal (1897-1988), an author that somehow represents the last word of that Spanish stage tradition. Moreover, we observe some remarkable gender and political connotations in many of those titles, due to the historical bounds of the *pasodoble* with military and bullfighting milieus.

PALABRAS CLAVE / PARAULES CLAU / KEY WORDS

Semiótica musical; Música española; Zarzuela; Ópera; Flamenquismo; *Carmen*; Manuel Penella; Pablo Sorozábal; Pasodoble
Semiòtica musical; Música espanyola; Sarsuela; Ópera; Flamenquisme; *Carmen*; Manuel Penella; Pablo Sorozábal; Pasdoble
Musical Semiotics; Spanish Music; *Zarzuela*; Opera Studies; *Flamencoism*; *Carmen*; Manuel Penella; Pablo Sorozábal; *Pasodoble*.

RECEPCIÓ / RECEPCIÓN / RECEIVED: octubre 2012 / october 2012

ACEPTACIÓ / ACEPTACIÓN / ACCEPTANCE: maig 2013 / mayo 2013 / may 2013

¹ Actes del Congrés Internacional La música a la mediterrània occidental: Xarxa de Comunicació intercultural (València, 23-25 de juliol de 2014).

Es un hecho patente que la música y el baile del pasodoble constituyen, desde hace más de una centuria, uno de los elementos más emblemáticos y más entrañablemente ligados al concepto de *fiesta* española, en casi todos sus entornos y modalidades; en especial (aunque no en exclusiva), al festejo de los toros, llamado «nacional». En efecto, pese a su relativa modernidad y tardía hispanización, este ritmo ha quedado plenamente asimilado al repositorio de tópicos sonoros característicos de la música española, alcanzando incluso una fuerte carga identitaria. Tanto en la práctica como en el imaginario colectivo, el pasodoble se asocia preferentemente al bullicio festivo de bandas y charangas de viento, instituciones de gran arraigo popular en numerosos núcleos de la Península Ibérica (y, de manera muy particular, del Levante mediterráneo).

Frente a la realidad de este fenómeno, contrasta la escasez de bibliografía específica que estudie la abundancia y vitalidad de dicho repertorio. Quizá esta carencia responda en parte a la propia cercanía e inmediatez de estas músicas, amén de a ciertos prejuicios despectivos que analizaremos más tarde. Lo cierto es que, sin apenas investigaciones académicas al respecto¹, son sobre todo un puñado de textos de índole más bien divulgativa (en ocasiones, con un entusiasmo rayano en el proselitismo), los que meritoriamente, pero a duras penas, han cubierto tal laguna². En realidad, el estado actual de la cuestión ni siquiera permite trazar con claridad y total seguridad los orígenes y la evolución del pasodoble hasta sus formas actuales, más allá de supuestos y conjeturas razonables, formadas a partir de las escasas evidencias disponibles.

Con todo, parece probable la procedencia castrense de este aire de marcha: se trataría, en principio, de un paso marcial – importado, según algunas voces, de Francia (Garrett, 2014) –, cuyo ritmo y sonoridad acabarían insertándose de algún modo en el ritual de señales sonoras de las corridas de toros (en las que la solemne presencia de toques de clarines y percusión ya debía de ser normal desde, al menos, el siglo XVIII). En cualquier caso, habrá que esperar a la segunda mitad del s. XIX para que tales músicas se extiendan y popularicen en toda España, impregnándose de forma muy paulatina de tipismos regionales y flamenquistas (Sanz de Pedre, 1961). Aun así, las fronteras entre las formas musicales de marcha y pasodoble han continuado siendo difusas en muchos casos, incluso en algunos de los ejemplos tenidos por más representativos del género del pasodoble (Sobrino, 2002)³.

Dentro de la variedad de enfoques – históricos, sociales, musicológicos – pendientes aún de aplicar a tan amplio objeto de estudio, el presente artículo pretende tan sólo ensayar un acercamiento preliminar al pasodoble en tanto que tópico recurrente del teatro musical hispano, con el objetivo de valorar y reflexionar sobre su sentido y significación en el marco de determinados discursos sociales vigentes en su tiempo. Ciertamente, la música teatral jugó un papel determinante en la configuración y difusión de esta danza, y sus éxitos retroalimentaron a menudo el propio repertorio de las bandas de música. En concreto, la presencia del pasodoble es casi una constante en el terreno de la zarzuela y sus géneros afines o derivados; lo que equivale a referirse, por antonomasia, al gran espectáculo de masas en la España de las décadas finales del siglo XIX y primeras del XX, juntamente con el de las ya mencionadas ferias taurinas.

¹ Pueden señalarse como excepciones Sobrino, 2001 y 2006, que suponen una buena actualización del estado de la cuestión; el más formalista Mitchell, 1992 y, con un enfoque centrado en un ámbito local de particular relevancia (el levantino y, más concretamente, alcoyano), Botella, 2012.

² Dentro de este terreno, resultan de especial interés las aportaciones de Pedre, 1961, Silva 2008 y Mena, 2010.

³ Como botón de muestra, todavía en 1943 un crítico se refería al pasodoble «Amores primeros» de la opereta *Luna de miel*, de Francisco Alonso, como «un tiempo de marcha o de pasacalle [...] españolísimo» (1943: 2).

El pasodoble, a escena: entre la zarzuela y la ópera

Sin ánimo de ser exhaustivos con una nómina de ejemplos que, por lo demás, resultaría completamente inabarcable, puede decirse que la práctica totalidad de los pasodobles zarzueleros se asocian a escenas de alegría y regocijo. En ocasiones, tales expresiones aparecen relacionadas, de forma más o menos diegética, con festejos taurinos (como en *Pan y toros* (1864), de Barbieri, y *La Chulapona* (1934), de Moreno Torroba), o con paradas militares (*Cádiz* (1886), de Chueca; *Curro Vargas* (1899), de Chapí), haciendo honor a los ámbitos originales y más característicos de este ritmo. De forma más general, el pasodoble suele evocar situaciones de recreo y diversión, como la verbena a la que se dirigen los protagonistas de *Agua, azucarillos y aguardiente* (1897), de Chueca, al final de la obra; o la que organizan los vecinos de *La revoltosa* (1897), de Chapí, tras un bullicioso interludio en el ritmo que nos ocupa. Con el tiempo, el pasodoble acabaría convirtiéndose en ingrediente casi imprescindible de las apoteosis festivas del subgénero de revista, ya bien entrado el s. XX.

Es interesante constatar que, con mucha frecuencia, estos números funcionan como pretexto para la exaltación de valores nacionales, regionales o ambas cosas a la vez. Es conocido el caso excepcional de pasodobles escénicos que acabaron interpretándose como himnos patrióticos y marciales; en ocasiones, de forma llamativamente descontextualizada. Tal es el caso de la aludida «marcha» de *Cádiz*, el pasodoble «de la bandera» de *Las corsarias* (1919), de Francisco Alonso, o el «Soldadito español», de *La orgía dorada* (1928), de Jacinto Guerrero. Además de apelar a los orígenes militares del ritmo, esta reinterpretación patriótica del pasodoble resulta paralela, hasta cierto punto, a la de las propias corridas de toros, consideradas por muchos, durante esta misma época, una expresión de energía y «virilidad» nacionales (Shubert, 2002: 112-117, 253-260). En cualquier caso, resulta significativo que ya uno de los primeros pasodobles conocidos, la denominada «marcha de la manolería», de *Pan y toros*, incluyese un canto al pueblo español y castellano, en una estrofa controvertida en su tiempo por sus connotaciones liberales y revolucionarias («España ha de ser libre, / libre Castilla, / mientras haya en España / manolería. / Que todo chulo maneja / la guitarra / como el trabuco»⁴).

En una escala más local, otros muchos pasodobles son utilizados para ensalzar diversas regiones y ciudades españolas, caso del «Canto a Murcia» de *La parranda* (1928), de Francisco Alonso, o del célebre pasodoble *Valencia*, de José Padilla, procedente también de un título teatral (*La bien amada*, de 1924). Un epítome tardío de la suma de todas estas connotaciones lo encontramos en *La Chulapona*, donde los personajes aprovechan su salida a los toros para reivindicar con orgullo no sólo sus patrias grande y chica, sino incluso el microcosmos vecinal del castizo barrio de la Morería:

- ¡Viva la patria!
- ¡Olé!
- Dejaría de ser madrileño / ni tampoco sería español / si esta tarde de sol y de toros / no me fuera a un tendido de sol.
- Dejaría de ser de mi barrio / que es el barrio mejor de Madrid / si esta tarde de sol y de toros / a la plaza te fueras sin mí.
- [...]
- Español nació...
- Madrileña soy... / Y esta tarde de sol y de toros / a la plaza y en coche me voy.⁵

En contraste con esta imagen preponderante de chauvinismo complaciente –o, cuando menos, despreocupado– encontramos también un grupo minoritario de pasodobles escénicos con connotaciones más trágicas. No por casualidad, estas manifestaciones atípicas se concentran principalmente en el ámbito operístico, género mucho

⁴ Barbieri, 2001.

⁵ Torroba, 2011.

menos popular en España y de pretensiones más trascendentes (en teoría) que las formas de teatro musical mencionadas anteriormente. Con toda probabilidad, la tradición de este corpus alternativo arranca de la *opéra comique* francesa *Carmen* (1875), en la que Bizet emuló, a su manera, la música de los pasodobles taurinos con unos conocidos *couplets* en ritmo de marcha. Como es sabido, esta música caracteriza al *toréador* Escamillo, quien, en el segundo acto de la obra, se presenta como un personaje arrogante y conquistador, describiendo su faena en la plaza con una épica heroica, casi al modo de un *miles gloriosus*. Más adelante, la misma marcha sirve de fondo diegético al paseíllo de Escamillo y su cuadrilla ante la plaza de toros de Sevilla, en un ambiente todavía festivo y distendido. Sin embargo, esta alegría se transformará en trágica ironía en el desenlace de la obra, cuando los ecos victoriosos del interior del coso coincidan con la muerte de la protagonista ante sus puertas. Claramente, la dramaturgia operística establece un interesante paralelismo entre el asesinato del toro por Escamillo y el de Carmen a manos de Don José; al tiempo que crea una contraposición entre el definitivo hundimiento moral de éste último y la aclamada glorificación de su antagonista.

Este uso de la música taurina como metáfora irónica de violencia pasional se repite en *La Dolores* (1895), de Tomás Bretón; una ópera que guarda más de un elemento dramático y musical en común con *Carmen* y que, en cierto modo, cabe entender como una respuesta hispana al éxito de su antecesora. También aquí encontramos una escena taurina, descrita con un inevitable pasodoble, aunque de sonoridad mucho más naturalista que en el modelo francés. La corrida se celebra en honor de la protagonista de la obra – también Escamillo dedicaba a Carmen su faena sevillana –, y en ella toma parte uno de sus pretendientes, un ridículo sargento fanfarrón. Ante la debacle de su actuación, el joven Lázaro acude espontáneamente en su auxilio y, para sorpresa de todos, remata la faena, siendo aclamado como un héroe. No obstante, el venturoso suceso acaba resultando fatal, pues prefigura y desencadena directamente el funesto desenlace de la trama: Lázaro mata un toro al finalizar el segundo acto, y mata al violador de su amada al finalizar la obra. El propio personaje se expresa en términos taurinos al confesarse el «matador» de su rival (Bretón, 1999), confirmando el paralelismo entre ambas acciones.

Parecidas connotaciones trágicas encontramos en la «ópera popular española» *El Gato Montés* (1917), del valenciano Manuel Penella, si bien dentro de una atmósfera más afín al simbolismo y decadentismo de Entresiglos. En ella se establece un triángulo amoroso entre una gitana, un torero y el bandolero que da título a la obra. En el transcurso de dicha confrontación, el *Gato* amenaza de muerte a su rival Rafael si éste no se deja coger por un toro en su próxima faena. El celeberrimo pasodoble de la ópera, de hecho, sirve de música diegética a una corrida de toros en la que, en efecto, Rafael *el Macareno* sufre una cogida mortal. De este modo, el violento derramamiento de sangre que tiene lugar en el ruedo supone una explícita sublimación simbólica de la encarnizada contienda personal que enfrenta a ambos pretendientes por el amor de la misma mujer. Aunque no queda claro si el infortunio se debe a la fatalidad o a un calculado sacrificio de la víctima, se incide una vez más en el trasfondo trágico y pasional que el espectáculo taurino y la música inherente al mismo esconden tras su apariencia brillante y colorista.

Juego de espejos: el anti-flamenquismo (Valencia, 1917)

En este sentido, algunos aspectos de la recepción y las circunstancias que rodearon la ópera de Penella en la época de su estreno (Valencia, 22-II-1917) pueden ayudarnos a comprender mejor la ambigua significación del pasodoble, que ya hemos constatado (Lerena, 2013). Por un lado, todas las críticas certificaron un sensacional éxito de público de la obra, tanto en España como en sus posteriores giras por América. En Valencia, un recuento de la cartelera demuestra que se llegaron a ofrecer cerca de 50 representaciones consecutivas en el

Teatro Apolo a lo largo de casi toda la Cuaresma de aquel año; todo un logro tratándose de una ópera de gran formato. Tras la solemne función de estreno, realizada excepcionalmente en el Teatro Principal de la ciudad, el autor fue paseado a hombros, como si él mismo fuese un torero victorioso, acompañado al son de su pasodoble por la Banda de La Vega y los vítores de sus admiradores (Ariño, 1917; Quintana, 1917a). Años más tarde, entre 1921 y 1922, una adaptación inglesa (*The Wild Cat*) llegaría a permanecer durante más de dos meses en la programación del Park Theater de Broadway, en Nueva York, con todo un futuro mito de la canción española en el reperto, la jovencísima Concha Piquer⁶.

Pese a estos y otros triunfos, muchos críticos del momento insistieron en considerar *El Gato Montés* como un producto populista y poco refinado, que reflejaba una imagen tópica y falaz de la sociedad española. Estas reticencias se hicieron especialmente patentes en la prensa catalana tras la presentación barcelonesa de la obra, realizada en el Teatro Novedades el ocho de mayo de 1917. En aquella ocasión, la crítica cargó tintas contra la ópera tachándola de *espanyolada* «con todos los agravantes»; «traca valenciana con cohetes, truenos, ruidos y toda la mandanga del caso», y «música de zarzuela con estallido de metal»⁷. Ello no fue óbice para reconocer el clamoroso aplauso obtenido por Penella en las representaciones: «peor para el público» [«Pitjor per el publich»], zanjaba el anónimo redactor de la *Il·lustració catalana*⁸.

Desde luego que el catalanismo político pesaba mucho en este despectivo rechazo al ambiente taurino y andaluz de la obra; pero había algo más que una mera rivalidad regionalista detrás de aquella actitud. De hecho, también desde la propia Andalucía se alzaron voces en contra de lo que algunos consideraban una mixtificación denigrante y espuria de su cultura. En Granada, Francisco Valladar comparaba este título con la propia *Carmen* y con la novela *Sangre y arena*, del valenciano Blasco Ibáñez, que había sido llevada a la gran pantalla el año anterior:

Mirado todo este repertorio desde el punto de vista español hay que rechazarlo sea de quien sea, incluyendo en esas “españoladas” las comedias, zarzuelas, óperas, novelas y leyendas, las pinturas y las esculturas... de toreros, bandidos y mujeres ligeras. Bien caro hemos pagado todo eso y lo continuamos pagando (Valladar, 1918: 331).

Frente a sus detractores, Penella defendió la veracidad del ambiente retratado en su ópera, negando que sus personajes estuviesen distorsionados ni, mucho menos, caricaturizados⁹. Para demostrar que aquella «España de pandereta» [sic] todavía era una realidad, traía a colación el caso del bandolero Pasos Largos (Penella, 1917), detenido el año anterior en la Serranía de Ronda. Sin duda, ese tipo de noticias resultaban ya chocantes en un país que por aquella época estaba experimentando un rápido proceso de modernización y enriquecimiento, con los problemas propios de una sociedad contemporánea que ello acarrearía: sin salir de Valencia, ese mismo año quedaría inaugurada su modernista y flamante Estación del Norte, en medio de una huelga ferroviaria local que acabaría extendiéndose a todo el país¹⁰.

⁶ Cfr. Zárraga, 1921a, 1921b y 1922; Domenech 2010. Se ha repetido en ocasiones el dato erróneo de que en dichas funciones participó también Pastora Imperio. En realidad, la célebre artista gitana se encontraba de gira por Argentina por aquellas fechas (cfr. (1921): “Teatro en el extranjero”, *La Correspondencia de España*, 14 de diciembre). La compañía lírica de Penella difícilmente se hubiera permitido la contratación de figuras de categoría ya tan consagrada.

⁷ “una traca valenciana amb coets, trous, rodes, i tota la mandanga del cas [...] Música de sarçuela amb espatec de metall i una ausència de inspiració desconsoladora” ((1917): “Notes teatrals”, *Foment: diari nacionalista republicà*, 13 de mayo, 1). Al parecer, la nota reproducía una crítica de Cassimir Giralt para *El Poble Català*.

⁸ (1917): “Teatres”, *Il·lustració catalana*, 728, (20 de mayo). Igualmente despectiva fue la recensión publicada en *L'Esquella de la torratxa* el 11 de mayo de 1917.

⁹ Cfr. Gallego, 1993.

¹⁰ Para una revista panorámica de los principales acontecimientos de aquel año en la ciudad, cfr. *Valenpedia*,

Con todo, la propia crónica de sucesos de la misma ciudad del Turia también parece sugerir, en cierta medida, la vigencia del imaginario tremendista escenificado en *El Gato Montés*. En este punto, la realidad parece incluso mirarse en el reflejo de la ficción teatral, en un sorprendente y perturbador juego de espejos. En efecto, tres días después del estreno que nos ocupa se anunciaba en Valencia un festival taurino encabezado por el ídolo Belmonte¹¹. La celebración incluyó desfiles de banda por las calles, e incluso obligó a la compañía de Penella a adaptar el horario de su programación en el Apolo¹². Desgraciadamente, la jornada de aquel domingo acabaría teñida de sangre y luto en el mismísimo *foyer* del teatro, poco antes de que la función operística prevista diese comienzo¹³.

Según la prensa, un joven aristócrata (primogénito del Conde de Villamar) y un conocido pintor, Tadeo Villalba, se habían retado a la salida de los toros por causa de una cupletista, Rosita Rodrigo, que había compartido palco en la plaza con el primero. La disputa, al parecer, ya se había iniciado durante las mascaradas de Carnaval de la semana anterior, y el despechado artista decidió resolverla pistola en mano, disparando mortalmente a su rival y escondiéndose a continuación entre bambalinas¹⁴. La historia acabó resultando aún más rocambolesca pues, de algún modo, el homicida Villalba despertó una corriente de simpatía y benevolencia entre la opinión pública (como si de un “buen bandolero” enfrentado a la tiranía de los poderosos se tratase): un año más tarde, sería indultado por un jurado popular¹⁵, tras interceder por su causa hasta la Casa del Pueblo de Valencia¹⁶.

En definitiva, este actualizado cuadro de señoritos juerguistas, «toreros, bandidos y mujeres ligeras» parece dar la razón a Penella en su reivindicación de la verosimilitud y pertinencia de su creación. Por si esto fuera poco, el realismo de su pasodoble quedó implícitamente confirmado por quienes le acusaron de plagiar en él las notas del repertorio cotidiano de cierta «Banda de Veteranos» valenciana (Quintana, 1917b). En esta coyuntura, cabe preguntarse hasta qué punto lo que causó el rechazo de algunos censores fueron verdaderamente las mixtificaciones y lugares comunes de la obra, supuestamente desfasados, o, más bien, la propia realidad socio-cultural que en ella quedaba retratada: todo un entramado de valores y prácticas artísticas y vitales que, desde el último tercio del s. XIX, se había ido propagando como constructo identitario de España en su conjunto, bajo la novedosa etiqueta genérica de «flamenquismo».

Lo cierto es que, para cuando Penella estrenó su ópera, la imposición de aquellos modelos (que, según el concepto de aquella época, no se ceñían a lo que hoy entenderíamos por flamenco, sino que se extendía a las corridas de toros o las expresiones más populares de zarzuela y género chico, pasodobles incluidos) ya había sido contestada por intelectuales críticos y regeneracionistas en la órbita de la «generación del 98», el socialismo o los ascendentes nacionalismos periféricos. Todos ellos coincidían en acusar a tales manifestaciones de constituir una rémora para el progreso moral y social del país, además de un símbolo del propio subdesarrollo español. Incluso en el propio mundillo del teatro musical encontramos una expresión del hartazgo y desafección producidos por la estética flamenquista en boca de Amadeo Vives, autor él mismo de numerosas zarzuelas y operetas de éxito. En un escrito poco posterior al éxito de *El Gato Montés*, el compositor catalán proclamaba su indignación

<http://valenpedia.lasprovincias.es/historia-valencia/1917>, [consulta: 9 de julio de 2014].

¹¹ Castoreño (1917): “Taurinas: la corrida del Club Belmonte”, *El Mercantil Valenciano*, 23 de febrero, p. 2.

¹² (1917): “Apolo”, *El Mercantil Valenciano*, 24 de febrero, p. 2.

¹³ Curiosamente, el tiroteo final de la propia ópera también había provocado un aparatoso accidente la semana anterior, en el transcurso de un frustrado ensayo general (Lerena, 2012).

¹⁴ *Cfr.* (1917): “El crimen de ayer: una tragedia sensacional a la puerta del teatro de Apolo”, *El Mercantil Valenciano*, 26 de febrero, p. 2. El suceso despertó el interés de toda la prensa nacional.

¹⁵ (1919): “De la actualidad valenciana”, *Mundo gráfico: revista popular ilustrada*, 378 (22 de enero).

¹⁶ (1918): “Valencia: alrededor de un proceso”, *ABC*, 29 de enero, 12.

[c]uando uno recuerda que a tales hombres [los toreros], se les toma en todas partes como tipos representativos de una nación de cerca de 25 millones de almas, hasta el punto de que ya casi nadie sabe representarse a España más que a través de de la manola, el contrabandista, el bandido y el toro, absurda y pintoresca imagen que ha conseguido borrar o eclipsar, no sólo todos los demás valores actuales de la nación, sino casi los de la historia...

Cuando uno se da cuenta de que tal juicio 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...

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...* (Vives, 1971: 127).

De hecho, todo este discurso anti-flamenquista ya había quedado perfectamente articulado en dos ensayos publicados por Eugenio Noel cinco años antes, *República y flamenquismo* y *El flamenquismo y los toros*. De éste último merece la pena entresacar aquí una conocida cita en la que, como puede observarse, la crítica al pasodoble queda encuadrada en un debate que iba mucho más allá de una mera cuestión de juicio estético o musical:

De las plazas de toros salen estos rasgos de la estirpe: la mayor parte de los crímenes de la navaja, el chulo [...] el pasodoble y sus derivados; el cante hondo y las canalladas del cante flamenco, que tiene por cómplice la guitarra; el odio a la ley; el bandolerismo [...] el teatro de género chico, la pornografía [...], el apachismo político, [...] el caciquismo; [...] el afán de guerrear; nuestro ridículo donjuanismo [...] la trata de blancas.

La alternativa del maestro Sorozábal, o el ¿último? baile

Con tales antecedentes, no puede considerarse casual que esa misma visión negativa del mundo flamenquista como hervidero de lumpen y corrupción quede reflejada con nitidez, a través del pasodoble, en el último hito de nuestro breve recorrido por el teatro musical de los siglos XIX y XX. Nos referimos a la producción escénica de Pablo Sorozábal (1897-1988), que, en cierto modo, puede ser considerada como el eslabón final de la tradición lírica hispana que venimos analizando. Ciertamente, Sorozábal fue uno de los escasos autores de referencia durante la etapa creativa final del repertorio zarzuelístico, y el que con más ahínco buscó fórmulas de renovación expresiva para el género, adoptando una interesante posición crítica y heterodoxa frente a sus convenciones¹⁷.

Esta búsqueda personal dio como fruto, entre otros éxitos mucho más populares, dos singulares óperas que ejemplifican a la perfección los discursos hasta aquí tratados, recreando con trazo expresionista el ambiente finisecular de los barrios bajos de Madrid. La primera de ellas, *Adiós a la bohemia* (compuesta en 1931 y estrenada dos años más tarde como «ópera chica»¹⁸) es también el primer título para el que el compositor escribió música de pasodoble. Su argumento, inspirado en un texto del «noventayochista» Pío Baroja, se centra en el amargo reencuentro de un pintor bohemio con su antigua amante, convertida en prostituta. En una partitura que destaca por su variedad de registros expresivos, el ritmo de pasodoble aparece tan sólo en dos breves pasajes, de forma tan fugaz como significativa. El primero coincide con el momento de más agria discusión de la pareja: Ramón alardea de sus amores cínicos con una mujer casada y, ante los reproches de Trini, la insulta echándole en cara su

¹⁷ Salvo que se especifique lo contrario, los ejemplos que se citan en este apartado proceden de los materiales de cada obra depositados en el Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, en Madrid, dentro de su colección de teatro lírico musical (TLM/MMO). Dicho estudio se ha realizado dentro del proyecto de investigación doctoral sobre *La música teatral de Pablo Sorozábal Marizcurrena (1897-1988): ensayo de análisis*, desarrollado con apoyo de una beca FPU del Ministerio de Educación y defendido en la Facultad de Letras de la Universidad del País Vasco/EHU el 28 de febrero de 2014.

¹⁸ Cfr. Lerena, 2011: 477-481.

actual profesión. El segundo pasodoble resulta aún más explícito en su estrepitosa y grotesca evocación de una charanga de metales y castañuelas, con multitud de giros flamenquistas contruidos sobre una escala gitana o “húngara”. En escena, esta música acompaña la desagradable irrupción del «Chulo», un proxeneta que interrumpe la tierna despedida final de los dos protagonistas de un modo brutal, urgiendo a Trini a atender a sus clientes (ej. 1).

Tpo. de Pasodoble (*Entra el Chulo marcando el paso al compás de la música*)

Fl. Ob. *tr*

Tptas. 7
Cl.
Tpa. *f*
Fg. *>*
Tb. *>*

Platos, Bombo, Castañuelas

Ej. 1. Entrada del Chulo en *Adiós a la bohemia* (Sorzábal, 1949: 81):

Aún más relevancia adquiriría el ritmo de pasodoble en *Juan José*, la ópera póstuma que Sorozábal firmó en 1969 bajo el epígrafe de «drama lírico popular»¹⁹. La obra se basaba directamente en el drama homónimo del socialista Joaquín Dicenta (1895); un título emblemático del movimiento obrero español que se convirtió en un clásico de las celebraciones del Primero de Mayo desde, precisamente, 1917 (Mas, 1982: 60) hasta la Guerra Civil²⁰. En el primer acto de la versión operística, un tema en ritmo de pasodoble aparece como *Leitmotiv* ilustrativo de los tejemanejes la Señá Isidra, una interesada alcahueta que con artes celestinescas convence a la joven Rosa para que abandone a su amante, el obrero Juan José, por su adinerado capataz, Paco. Éste se presenta en escena con prepotencia y arrogancia, jactándose de su afición por el vino y las mujeres, antes de arrancarse a cantar unas coplas flamencas para seducir a Rosa con su voz, su guitarra y su prodigalidad. No sorprenderá, por tanto, que sea otro brillante pasodoble el que acompañe su entrada a la taberna donde transcurre la acción; quizá como lejana reminiscencia de la llegada de Escamillo a la taberna de Lilas Pastias en *Carmen*. Un tercer pasodoble, más estilizado y quizá más impactante, culmina todo este primer cuadro, en el momento en el que un Juan José loco de celos humilla en público a su novia y reta con bravura a su jefe y rival.

Algunas otras reminiscencias del ritmo de pasodoble aparecen en las posteriores disputas entre Juan José y Rosa, que culminarán en el asesinato de ésta a manos de él. En realidad, el símil entre la confrontación de los dos amantes y el ambiente de una corrida de toros ya era sugerido en el libreto y en el propio texto original de Dicenta con una nota aparentemente costumbrista pero de indudable valor simbólico: la estancia donde convive la pareja se decora con «el retrato de un torero» y algunas páginas ilustradas del periódico taurino *La Lidia* (Dicenta, 1917: 131). Todos estos elementos vienen a corroborar las siniestras connotaciones que proyecta el pasodoble en las dos óperas sorozabalianas: violencia pasional, machismo, vejación a la mujer, amores espurios, proxenetismo y prostitución. Todas ellas concuerdan con el imaginario anti-flamenquista y, en buena medida, aparecían prefiguradas ya en los precedentes operísticos analizados. La mayor novedad radica ahora en la descontextualización y alienación expresiva de la música del pasodoble por parte de Sorozábal; ya que, al

¹⁹ Las partituras originales de esta obra se conservan en el archivo familiar del compositor. Agradezco a su nieto, Pablo Sorozábal Gómez, las facilidades prestadas para su estudio.

²⁰ El dramaturgo aragonés había fallecido en Alicante ese mismo año, la víspera del estreno de *El Gato Montés*.

contrario que en los ejemplos anteriores, no encontramos aquí ninguna coartada escénica que justifique su presencia en la partitura. Es evidente, por tanto, que el autor ya no consideraba necesaria la alusión a ninguna feria, toreros, ni a motivo de celebración alguno para traer a colación este ritmo. De ese modo, el pasodoble aparece con un valor signífico puramente simbólico, despojado de sus habituales referencias icónicas e indexicales (un proceso semiótico ya teorizado, en términos generales, por Monelle, 2000: 25-40).

Fuera de estas dos óperas, encontramos en el catálogo del mismo compositor toda una serie de pasodobles escénicos de corte bastante similar – con abundantes giros flamenquistas e imitación de sonoridades de banda – introducidos en contextos más ligeros de zarzuela, sainete lírico e incluso revista. En consonancia, sus connotaciones son también más amables, aunque conservando casi siempre cierto matiz crítico, generalmente disfrazado de parodia bufa. El caso más obvio es el del sainete *Don Manolito*, en el que el protagonista finge estallar de celos y amenaza con matar a su prometida «por amor» al son de un pasodoble (nº 9 de la partitura); si bien, todo se trata de una farsa. En un sólo caso, *Entre Sevilla y Triana* (1950, nº 2) aparece este tipo de situaciones ligada a un contexto explícitamente taurino: mientras el *maleta* Angeliyo describe sus fantasías taurómacas (nº 2), la protagonista Reyes es intimidada por su antiguo novio, pero ella se burla de ese supuesto «peligro» comparándolo al del aspirante a matador.

En varios ejemplos (*Sol en la cumbre* (1934, nº 3), *Cuidado con la pintura* (1940, nº 2), *La eterna canción* (1945, nº 4)), estos números sirven como declaración amorosa de hombres cuyas afectadas poses conquistadoras resultan ridículas por su físico o carácter poco atractivo. En *La eterna canción*, además, la música del pasodoble también sirve de preludeo a una tragicómica escena en una comisaría, adonde van detenidos los protagonistas tras una violenta pelea de trasfondo esencialmente machista (nº 11). Tan sólo en un título zarzuelístico de posguerra, *Los burladores* (1948) las mismas connotaciones son invertidas y presentadas con un carácter abiertamente positivo, cuando el protagonista, «marqués de Don Juan», se define con orgullo como un caballero «español», seductor pero respetuoso y noble con las mujeres (nº 4).

Un caso particular es el del conocido pasodoble de *La del manojito de rosas* (1934, nº 2): se trata de una declaración de amor aparentemente sincera por parte de un joven trabajador del barrio (que poco después se comparará con el torero «Cagancho» para reivindicar el amor de su pretendida). Sin embargo, su chulesca presentación resulta ser una impostura, puesto que el personaje es en realidad un acomodado estudiante de ingeniería. Cuando su enamorada lo descubra, ambos sostendrán una disputa en mitad de la plaza, con la misma música y ante la mirada del público callejero, que jalea a los contendientes casi como los espectadores de una corrida de toros (nº 6). Interessantemente, en esta ocasión es la mujer la que lleva la voz cantante en la discusión de pareja; una tímida trasgresión “feminista” que se repite, con intención aparentemente humorística, en el pasodoble de *Las de Caín* (1958, nº 4). En cambio, Sorozábal siguió a pies juntillas las convenciones del género de revista en *¡Brindis!* (1951), su única contribución a dicha tipología escénica. En ella, un «pasodoble español» hace las veces de apoteosis final de la obra (nº 16), exaltando a las mujeres y los vinos nacionales.

Epílogo

En definitiva, todo este ramillete de ejemplos escénicos nos muestra, en su diversidad, la ambivalencia semántica del pasodoble como tópico músico-teatral. En función de la tipología y convenciones genéricas de cada obra (y también de los discursos ideológicos y sociales que han podido condicionar su producción) este ritmo puede aparecer como expresión de alegría festiva y exaltación patriótica, según hemos comprobado, o bien como

metáfora de violencia irracional, a menudo asociada a comportamientos y valores machistas. Esta disyuntiva discurre paralela, hasta cierto punto, a las polémicas suscitadas en torno al mundo taurino, debido a la característica presencia de aquellas músicas en dichos espectáculos.

En este sentido, resultan especialmente llamativas las recurrentes connotaciones “de género” detectadas en escenas en las que, con múltiples matices, un hombre lucha por conquistar o someter a una mujer. De algún modo, esta asociación nos recuerda a los símiles sexuales que con frecuencia se han aplicado al propio espectáculo de los toros. Por poner un ejemplo cercano en el tiempo a los títulos analizados, podemos mencionar las alusiones de la novela *El torero Caracho* (1926), de Ramón Gómez de la Serna, en donde el protagonista acude a una cita con una amante «como el que va a matar ya tarde, entre dos luces, a un toro del que no se sabe la querencia hasta la hora de meter el estoque» (Gómez de la Serna, 1969: 65), después de discutir con su novia y asegurarle en su lecho estar avergonzado «de que yo, que despacho a un toro en un santiamén, no pueda despachar a una mujer que se me pone delante como una vaca con dos cuernos de toro» (*Ibid.*: 29).

Por otro lado, es interesante constatar la dimensión política de estas cuestiones, que en algún caso llegaron incluso a adquirir resonancias guerracivilistas. Esto quedó de manifiesto, por ejemplo, cuando se anunció que Pablo Sorozábal y Jacinto Benavente, refugiados en la Valencia republicana de 1937, dedicarían una copla taurina, *Torero*, al cantante Miguel de Molina, que actuaba por entonces en el Teatro Ruzafa de la ciudad²¹. El proyecto (con toda probabilidad, un pasodoble) fue inmediatamente contestado desde las páginas del diario anarquista *Fragua Social*, en una evidente reformulación del discurso anti-flamenquista adaptado a la coyuntura del momento: «¡Torero, flamenco y fascismo son palabras que repugnan a todo libertario!»²², proclamaba el autor de la diatriba, quien, al tiempo que lamentaba la perpetuación de «la falsa leyenda de nuestro país» criticaba el «amaneramiento» y «negación de arte viril» del destinatario de la canción (Campos, 1937)²³.

Se comprende así que la imagen taurina como símbolo de la confrontación bélica centrarse el lienzo del *Guernica*, la famosa aportación de Pablo Picasso al pabellón republicano de la Exposición Universal de 1937 en París. Muchos años después, el director valenciano José Luis García Berlanga incidiría en semejante asociación en su film *La vaquilla* (1985), ambientado en la misma contienda. Como no podía ser menos, su banda sonora concede un importante lugar a los aires de pasodoble; no sólo con la página escrita *ex profeso* en este ritmo por el compositor Miguel Asíns Arbó, sino también con una vieja grabación que abre la primera secuencia de la cinta: el pasodoble *Soy un pobre presidiario*, popularizado en época republicana por el cantante Angelillo a través de la película *La hija de Juan Simón* (1935).

En suma, constatamos como la música del pasodoble puede adquirir valores semánticos concretos que, pese a su diversidad, no pueden considerarse arbitrarios ni casuales. Para interpretar el sentido de estas expresiones es preciso tener en cuenta no sólo el particular contexto escénico al que van asociadas, sino también los distintos discursos y coyunturas sociales que, de alguna u otra manera, han dejado su huella en las mismas. Con todo, no podemos perder de vista que en este proceso semiótico la distancia temporal entre la producción y la recepción de estas obras puede dar lugar a interpretaciones cambiantes y divergentes, no siempre previstas por sus autores

²¹ (1937): “Benavente escribe una canción, con música de Sorozábal”, *La Libertad*, 3 de abril, 2.

²² Citado en Cosme, 2002.

²³ No se conserva, que sepamos, ningún vestigio de dicho proyecto. Sorozábal sí llegó a estrenar siete años más tarde *Cabré*, “pasodoble flamenco-catalán” dedicado al torero barcelonés Mario Cabré; cuñado de quien fuera colaborador habitual del compositor, el barítono Manuel Gas (cfr. (1944): “Cartelera”, *La Vanguardia Española*, 24 de marzo, 2). Haciendo gala de su peculiar humorismo, el autor aprovechó la melodía del emblemático *Cant dels ocells* como estribillo de esta pieza.

(Verón, 1987: 21); algo que, en todo caso, no haría sino enriquecer su valor artístico y expresivo²⁴.

Bibliografía

- ARIÑO, S (1917): «El *Gato Montés*: éxito clamoroso de Penella», *El Pueblo*, 23 de febrero, pp. 1-2.
- BARBIERI, F. A. y José Picón (2001): *Pan y toros*, Emilio Casares Rodicio (ed.), Madrid, ICCMU.
- BRETÓN, T. y J. Feliú y Codina (1999): *La Dolores*, Ángel Oliver (ed.), Madrid, ICCMU.
- BOTELLA NICOLÁS, A. M^a (2012): «La creación musical en la Fiesta de Moros y Cristianos», *Educación y Música*, 90.
- CAMPOS, Camilo (1937): «De la escena española: que salga el autor», *Fragua Social*, 20 de abril.
- CASARES RODICIO, E. (ed.) (2006): *Diccionario de la Zarzuela: España e Hispanoamérica* (2 vols.), Madrid, ICCMU.
- COSME FERRÍS, M^a D. (2002): «Estudio de la cartelera teatral de Valencia en el período de 1936-37 a través de *Fragua Social*, *Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo*, 0, <http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/Numero0/indicecer0/a5.htm> [consulta: 9 de julio de 2014].
- COSSÍO, J. M^a de, ed. (1943-1997): *Los toros: tratado técnico e histórico* (12 vols.), Madrid, Espasa-Calpe.
- DELGADO-IRIBARREN NEGRÃO, M. (1982): «Los toros en la música» dentro COSSÍO (1943-1997: vol. 7, pp. 571-679).
- DICENTA, J. (1917): *Juan José*, Madrid, Imprenta de M. García y G. Sáez.
- DOMENECH PART, J. (2010): «Veinte años de leyenda», *Levante-emv*, 5 de diciembre, <http://www.levante-emv.com/cultura/2010/12/05/veinte-anos-leyenda/763030.html>, [consulta: 9 de julio de 2014].
- ENDÉRIZ, E. (1929): «Tres grandes músicos vascos: Guridi, Esnaola y Sorozábal pasan tres horas en Madrid», *Heraldo de Madrid*, 18 de mayo, 16.
- FAUSTO (1917): «Música y teatro: El gato montés», *La Vanguardia*, 9 de mayo, p. 13.
- FRANCO, E. (1988): «Manuel Penella, entre España y América», *Cuadernos de Música*, 3.
- GALLEGO, A. (1993): «Penella en la encrucijada», dentro PENELLA, Manuel y otros: *El Gato Montés: Temporada de Ópera 1993*, Madrid, Teatro de la Zarzuela, 1993.
- GARRETT, C. (2014). «Paso doble» dentro *Grove music online. Oxford music online. Oxford University Press*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2257751>, [consulta: 9 de julio de 2014].
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1969): *El torero Caracho*, Madrid, Espasa-Calpe.
- LERENA, M. (2011): «De mi querido pueblo?: vasquidad y vasquismo en la producción musical de Pablo Sorozábal (1897-1988)», *Musiker*, 18, <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/musiker/18/18465495.pdf> [consulta: 9 de julio de 2014].
- (2012): «Un *Gato* muy encerrado», dentro *El Gato Montés*, Madrid, Teatro de la Zarzuela, <http://teatrodelaazarzuela.mcu.es/es/temporada-2011-2012/temporada-lirica-2011-2012/el-gato-montes>, [consulta: 9 de julio de 2014].
- MAS (1982): «Introducción» dentro DICENTA, Joaquín: *Juan José*, Madrid, Cátedra.
- MENA CALVO, A. (2010): «La presencia militar y su música en la fiesta de los toros», *Cuadernos de encuentro*, 101-103, <http://opinion-encuentros.org/cuadernos.htm> [consulta: 9 de julio de 2014].
- MITCHELL, J. C. (1992): «In search of the pasodoble», *Journal of the Conductors Guild*, 13-2, pp. 101-106.
- MONELLE, R. (2000): *The Sense of Music: Semiotic Essays*, Princeton, Princeton University Press.
- MORENO TORROBA, F., G. Fernández-Shaw y F. Romero (2011): *La Chulapona*, Federico Moreno Torroba-Larregla (ed.), Madrid, ICCMU.
- PENELLA, M. (1917): «Autocrítica», *Arte musical: revista iberoamericana*, 59, 1.
- (1991): *El Gato Montés*, Miguel Roa, ed, Madrid, EMEC.
- QUINTANA (1917a): «Teatros: Principab», *El Mercantil Valenciano*, 23 de febrero, p. 2.
- (1917b): «Teatros: Apolo», *El Mercantil Valenciano*, 28 de marzo, p. 2.

²⁴ Por lo mismo, resulta a menudo arriesgado y, hasta cierto punto, poco relevante, determinar la verdadera postura personal de los autores estudiados ante las cuestiones suscitadas por sus creaciones. Por ejemplo, en el caso concreto de Sorozábal, diversos foros antitaurinos coinciden en atribuirle el siguiente alegato, cuya veracidad no hemos podido constatar y que, quizá, pueda haber sido expresada por el hijo del compositor, el escritor y músico Pablo Sorozábal Serrano: «La tauromaquia, también llamada ‘Fiesta Nacional Española’, me ha parecido siempre una monstruosidad, una repugnante salvajada. La tortura del toro en el ruedo no es sino un crimen deleznable y odioso» (<http://www.taringa.net/posts/offtopic/8357492/Frases-antitaurinas.html>, [consulta: 9 de julio de 2014]. En cambio, en su juventud no dudó en proclamar su afición por los toros (Endériz, 1929).

- SANZ DE PEDRE, M. (1961): *El pasodoble español*, Madrid, José Luis Cosano.
- SILVA BERDÚ, J. (2008): *Música y toros: el pasodoble torero*, Madrid, SGAE.
- SHUBERT, A. (2002): *A las cinco de la tarde: una historia social del toreo*. Madrid, Turner.
- SILVA BERDÚ, J. (2008): *Música y toros: el pasodoble torero*, Madrid, Los Sabios del Toreo.
- SOBRINO, R. (2006): «Paso doble [pasodoble]» dentro CASARES, Emilio (ed.) (2001): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, vol. 8, 502-504.
- ____ (2006): «Pasodoble [pasacalle]», dentro CASARES (2006: vol. 2, 438-439).
- SOROZÁBAL, P. y Pío Baroja (1949): *Adiós a la bohemia*, Madrid, SGAE.
- VALLADAR, F. de P.a (1918): «De Música», *La Alhambra: revista quincenal de artes y letras*, 488.
- VERÓN, E. (1987): *La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*, Barcelona, Gedisa.
- VIVES, A. (1971): *Julia*, Madrid, Espasa-Calpe.
- ZÁRRAGA, M. de (1921a): «ABC en Nueva York: de la farándula... A la farándula», *ABC*, 2 de diciembre, 6.
- ____ (1921b): «ABC en Nueva York: panderetas para la exportación», *ABC*, 24 de diciembre, 6.
- ____ (1922): «ABC en Nueva York: abriéndonos horizontes», *ABC*, 2 de febrero, 4-5.
- (1917a): «Apolo», *El Mercantil Valenciano*, 24 de febrero, p. 2.
- (1917b): «El crimen de ayer: una tragedia sensacional a la puerta del teatro de Apolo», *El Mercantil Valenciano*, 26 de febrero, 2.
- (1917c): «Notes teatrals», *Foment: diari nacionalista republicà*, 13 de mayo, p. 1.
- (1917d): «Teatres», *Il·lustració catalana*, 728.
- (1918): «Valencia: alrededor de un proceso», *ABC*, 29 de enero, 12.
- (1919): «De la actualidad valenciana», *Mundo gráfico: revista popular ilustrada*, 378.
- (1921): «Teatro en el extranjero», *La Correspondencia de España*, 14 de diciembre.
- (1937): «Benavente escribe una canción, con música de Sorozábal», *La Libertad*, 3 de abril, 2.
- (1943): «Martín: Luna de miel en El Cairo», *Hoja del lunes*, 8 de febrero, 2.
- (1944): «Cartelera», *La Vanguardia Española*, 24 de marzo, 2.

Mario Lerena

lerena.piano@gmail.com

Pianista y musicólogo. Profesor superior de piano y música de cámara (Conservatorio J.C. Arriaga, Bilbao), Licenciado en H^a y CC. de la Música (Universidad de La Rioja) y Doctor por la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea. Ha colaborado en congresos y publicaciones especializadas a cargo de la Universidad de Göttingen, SEDEM, ICCMU, Eusko Ikaskuntza, ABAO-OLBE o el Teatro de la Zarzuela de Madrid. Actualmente es docente en el Conservatorio Profesional de Barakaldo (Bizkaia).

Pianista i musicòleg. Professor superior de piano i música de cambra (Conservatori J. C. Arriaga, Bilbao), Llicenciat en H^a i CC. de la Música (Universidad de La Rioja) i Doctor per la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea. Ha col·laborat en congressos i publicacions especialitzades a càrrec de la Universitat de Göttingen, Sedem, ICCMU, Eusko Ikaskuntza, ABAO-OLBE o el Teatro de la Zarzuela de Madrid. Actualment és docent al Conservatori Professional de Barakaldo (Biscaia).

Graduate in piano and chamber music (Conservatory of Bilbao) as well as in History and Science of Music (University of La Rioja), he earned his PhD in Musicology at the University of the Basque Country (UPV/EHU). His academic contributions include conferences and editions issued by institutions such as the University of Göttingen, SEDEM, ICCMU, Eusko Ikaskuntza, ABAO-OLBE or Madrid's Teatro de la Zarzuela. He's currently teacher at the Professional Conservatory of Barakaldo (Basque Country).

Cita recomanada

Lerena, Mario (2015): «De la plaza de toros al teatro de ópera: idiosincrasia y (socio)semiosis del pasodoble escénico». *Quadrivium*, -*Revista Digital de Musicología* 6 [enllaç] [Consulta: dd/mm/aa].