

# 'No me olvides': fuentes y apuntes para una memoria del jazz en la Costa Vasca (c. 1917-1927)

Mario Lerena

(Conservatorio Profesional de Música de Barakaldo)

mariolarena@gmail.com

BIBLID [2605-2490 (2018), 1; 73-93]

---

## 'No me olvides': fuentes y apuntes para una memoria del jazz en la Costa Vasca (c. 1917-1927)

Durante las primeras décadas del siglo XX diversos enclaves de la Costa Vasca destacaron como animados focos de modernización social y cultural. En su peculiar microcosmos turístico y de ocio obtuvieron un eco favorable las incipientes sonoridades del jazz. Pese a haber quedado diluidas por el devenir histórico, fuentes dispersas permiten rastrear los primeros pasos de una moda ya centenaria<sup>1</sup>.

**Palabras clave:** Historia del jazz, Jazz en Europa, música vasca (s. XX), orquestas *tziganes*, foxtrot, Pablo Sorozábal, Fred Elizalde.

## 'Ez nazazu ahaztu': Euskal Kostaldeko jazzaren memoria batentzat iturriak eta oharra (c. 1917-1927)

XX. mendeko lehenengo hamarkadetan Euskal Kostaldeko hainbat kokaleku gizarte eta kultura modernizazioaren gune animatu modura gailendu ziren. Jazzaren sonoritate hasiberriek aldeko oihartzuna izan zuten gune horien turismo eta aisialdi mikrokosmos berezian. Historiaren bilakaeran indarra galdu duten arren, iturri sakabanatuek mendea bete duen modaren lehenengo urratsen aztarnari jarraitzeko aukera ematen dute.

**Gako-hitzak:** Jazzaren historia, Jazza Europan, euskal musika (XX. m), *tzigane* orkestrak, foxtrot, Pablo Sorozábal, Fred Elizalde.

## 'Don't forget me': sources and notes for a memory of jazz in the Basque Coast (c. 1917-1927)

During the first decades of the 20th Century, several spots along the Basque Coast emerged as lively centres of social and cultural modernization. Their distinctive leisure resorts proved soon to be a sympathetic scene for early jazz sonorities. Despite historical oblivion, some diffuse sources bear witness to the first steps of this centenarian vogue.

**Keywords:** Jazz History, Jazz in Europe, Basque music (20th Century), *Tzigane* orchestras, foxtrot, Pablo Sorozábal, Fred Elizalde.

---

1. Este trabajo se enmarca en las actuaciones del proyecto de I+D *Música en los márgenes. Diálogos y transferencias entre España y las Américas (siglos XIX y XX)* (HAR2015-64285-C2-2-P) de la Universidad Complutense de Madrid, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Agradezco a los anónimos revisores de este artículo sus valiosas puntualizaciones y aportaciones.

El año 1917 ha sido repetidamente señalado como un momento clave en el desarrollo y expansión de la música jazz<sup>2</sup>. Tras décadas de gestación en entornos eminentemente periféricos y marginales, el nuevo estilo experimentó entonces, si no su madurez ni mayoría de edad, al menos sí una puesta de largo ante públicos mucho más amplios y diversos. El propio término de jazz aplicado a la música se popularizó en esas fechas, tras escasas referencias previas. La comercialización, ese mismo año, de la primera grabación calificable como jazzística, a cargo de la Original Dixieland Jass Band, evidenciaba su ascendente realidad (Southern, 2001, pp. 383-385; MacDonough, 2017). Además, la entrada de EE.UU. en la I Guerra Mundial acarreó dos importantes consecuencias: de un lado, la clausura de Storyville, el barrio de alterne donde este estilo había germinado, precipitó la emigración de músicos de New Orleans a entornos más favorables; por otro, el desplazamiento de tropas norteamericanas propagó esos sonidos por el Viejo Continente.

En efecto, casi todas las historias al uso coinciden en señalar el desenlace de la Gran Guerra como el umbral de la fiebre europea del jazz en los años 20. A decir verdad, las novedades sonoras procedentes de América venían suscitando un creciente interés desde, al menos, comienzos de siglo, con la importación de aires como el *cakewalk* o, a partir de 1913, el tango argentino, que pronto serían asimilados por músicos locales —el mismo año de 1917 Satie incluía un *ragtime* en la partitura de su ballet *Parade*—. Con todo, no debe perderse de vista que esta aculturación se produjo en una coyuntura sustancialmente diferente a la estadounidense, y sobre la base de valores idiosincráticos también particulares. Aunque ciertas connotaciones transgresoras fueron comunes, todo apunta a que la primera recepción y consumo del jazz en Europa fue abriéndose paso desde ambientes sofisticados de la alta sociedad, frente a la espontaneidad suburbial que se supone a las primeras manifestaciones americanas. En ambos casos, no obstante, fueron recintos de ocio urbano los que sirvieron como catalizador de un mestizaje e hibridación que siempre caracterizó a los espacios y las gentes del jazz.

En ese flujo de corrientes sonoras y culturales, el País Vasco ocupó una posición de pequeña escala pero singular relieve, gracias a su posición inter-fronteriza y a su dinamismo económico y social durante aquel período. Concretamente, el potente desarrollo de distintos centros de veraneo aristocrático y burgués, con las ciudades de Biarritz y San Sebastián a la cabeza de una pléyade de estaciones

---

2. En enero de 2017, la portada de la histórica revista *Downbeat* proclamaba el año 1917 como “el año que cambió el curso de la historia del jazz” (“the year that changed the course of jazz history”). Recuperado de <http://downbeat.com/magazine/2017-01> (última consulta: 14-IX-2017).

balnearias, costeras y termales, constituyó un peculiar microcosmos permeable a todo tipo de modas recreativas y cosmopolitas, incluidos los nuevos ritmos norteamericanos (García, 2012, p. 21; Lerena, 2013). Lo cierto es que los pioneros ecos del jazz en ciernes ya resonaban balbucientes en las pistas de baile y diversión de la Costa Vasca al menos desde 1917, tal y como vamos a comprobar.

La efemérides centenaria resulta ocasión propicia para indagar y reivindicar la importancia de una revolución sonora que, en el caso vasco, ha quedado bastante difuminada en la memoria colectiva. En este olvido han influido los avatares y profundas transformaciones socioculturales propios del devenir histórico, pero también algunos factores más particulares. Sin duda, el menosprecio crítico de este tipo de expresiones desde instancias oficiales e intelectuales, junto al peso abrumador de la estética del Nacionalismo musical, hasta tiempos muy próximos, así como la carencia de una estructura académica que sustente con firmeza la investigación musicológica, aún en nuestros días, han contribuido a invisibilizar aquellas tempranas experiencias.

Frente a tal descuido, los escasos y recientes acercamientos a dicho legado, realizados en paralelo al creciente interés que la materia suscita a nivel estatal y europeo, no han trascendido aún una esfera local o minoritaria, cuando no permanecen inéditos<sup>3</sup>. En este estado de cosas, es preciso acudir a fuentes menudas y dispersas como las crónicas periodísticas, anuncios en prensa, memorias individuales, escasas partituras, piezas teatrales y alguna referencia iconográfica, para tratar de reconstruir una imagen más o menos fidedigna de los primeros pasos del jazz en Euskadi. Recapitular algunas de estas fuentes y hacer un primer balance ponderado de las mismas es el modesto propósito de este trabajo.

## 1. La “cosmópolis” veraniega y el exotismo de la Belle Époque

Como ya hemos apuntado, el auge del turismo estival en el entorno del Golfo de Vizcaya propició la eclosión de una rica y muy característica cultura del ocio durante los años de la *Belle Époque*. Tras el estímulo de las estancias reales en enclaves del Cantábrico (Santander, Getxo, Lekeitio y, sobre todo, San Sebastián, al sur de los Pirineos), y de los emperadores Napoleón III y Eugenia de Montijo en

---

3. En el I Congreso Internacional *El jazz en España* (Universitat de València, noviembre-2013) fueron presentadas las comunicaciones “Orígenes de la música de jazz en San Sebastián (1919-1924)” (Patricio Goialde Palacios), “Contexto, dramaturgia y semiótica del jazz en la música teatral de Pablo Sorozábal” (Mario Lerena) y “El ‘piano loco’ de José Azarola y el jazz como espectáculo durante la posguerra” (Julio Arce), cuyas actas permanecen inéditas.

Biarritz, otras localidades costeras como San Juan de Luz, Hendaya, Fuenterrabía o Zarauz, además de algunas estaciones termales de interior (Cambo-les-Bains en Francia, o Cestona, en Guipúzcoa) se vieron favorecidas por esta pujante moda. En poco tiempo, una moderna red de casinos, balnearios, clubs, hoteles y cabarets fue tejiéndose a lo largo y ancho de la costa vasca, hasta alcanzar su cenit durante la década de 1920.

El carácter elitista y cosmopolita fue nota común en este tipo de establecimientos que, de acuerdo al gusto ecléctico y sofisticado de la época, se esforzaban por atraer a sus clientes con todo tipo de novedades exóticas y modernistas. Dentro de una larga lista de amenidades que incluía, además del juego, el baile, excursiones, galas y actuaciones escénicas, la música, en diversos formatos y estilos, era ingrediente imprescindible en estos lugares (Lerena, 2013). Además, su proximidad geográfica, sumada al auge del automóvil, favorecía un fluido intercambio de viajeros y espectáculos a ambos lados de la frontera, en un propicio caldo de cultivo artístico.

Esta efervescencia quedó retratada a la perfección en una pequeña comedia lírica escrita en San Sebastián en un momento inmediatamente anterior a la llegada del jazz, poco antes de la I Guerra Mundial. Se trata de *Bitz*, una pieza que responde a las características del “género ínfimo” más decadentista, con música del donostiarra José María Usandizaga y un desconocido W. K. Hamilton. El libreto, firmado por “Soraluce y Villanueva” (probablemente, con participación de Cándido Soraluce, escritor, músico y tío de Usandizaga) describe el ambiente mundano del Biarritz contemporáneo mediante una galería de tipos extravagantes: un español que se finge inglés y multimillonario, una cupletista criolla, un amante chino y otro negro, un vendedor de alfombras argelino, un faquir hindú, una quiromante, un “nazareno” vegetariano, un pastor protestante, un falso torero. En un lujoso restaurante, la orquesta de músicos *tziganes*, con su característico atuendo de chaleco y *smoking* rojos, interpreta un “vals modernista” hasta que la cupletista Laurita entona una canción “inglesa” y una *cocotte* “yankee”, Kitty, canta sus desafiantes *couplets*, de giros anglosajones y acompañamiento suavemente sincopado (Ilustración 1).

Como se ve, la tibia presencia de elementos “negros” y americanos aparece mezclada en un abigarrado mosaico de sincretismo exótico y pintoresco, muy propio del Modernismo de la época —el propio Usandizaga incluiría una danza de esclavos negros en su ópera *La llama* (1915) como mera nota orientalista, sin relación con el mundo afroamericano (Lerena, 2016, p. 72). Aunque nada sabemos del coautor Hamilton, que firmó los *couplets* mencionados, podemos suponer su origen estadounidense y deducir algún tipo de relación profesional o, al menos, vital con la ciudad de Biarritz, en virtud de la composición de diversos valsés a

ciudades norteamericanas —Yale, Seattle, Harvard— y de una *Marche du Casino de Biarritz*<sup>4</sup>. Su participación en *Bitz* junto al ya consagrado Usandizaga puede deberse a la prematura muerte del donostiarra, en 1915, o bien a que su aportación se considerase idónea para la composición de los aires ligeros y mundanos que la obra exigía.

Good night to - dos los pre - sentes

Cuerda *p*

Fl. Ob. *mf*

Ilustración 1. W. K. Hamilton: "Couplets de Ketty", de la comedia musical *Bitz* (c. 1914).

En cualquier caso, el curioso ambiente escapista que *Bitz* ubicaba en un Biarritz de opereta encontraría en la propia Donostia uno de sus feudos más representativos tras el estallido de la guerra. Fue entonces cuando la beneficiosa neutralidad española apuntaló de forma definitiva la proyección internacional de la ciudad, que acogió a multitud de artistas y personalidades extranjeras. Así, el novedoso *tabarin*<sup>5</sup> del Gran Café Lion d'Or, en los bajos del Teatro Victoria Eugenia, podía presumir en 1917 de la "selecta orquesta de 'Folies Bergères' de París, formada por señori-

4. Se conservan ejemplares de dichas obras en la Bibliothèque National de France (<http://catalogue.bnf.fr/index.do>) y la Biblioteca Nacional de España (<http://catalogo.bne.es/uhtbin/webcat>). La publicación en Biarritz de canciones sobre textos del poeta estadounidense Henry Wadsworth Longfellow (*Three Songs*), hacia 1913, parece confirmar nuestras hipótesis. Agradezco a Pello Leiñena y a Christopher Webber sus oportunas orientaciones al respecto.

5. El término *tabarin* como sinónimo de cabaret aludía al célebre Bal Tabarin que, desde 1904, rivalizaba con su vecino Moulin Rouge en la Place Pigalle de París. El hecho de que en 1918 se inaugurase una sala homónima en Nueva York (Slide, 2012, p. 313) nos obliga una vez más a reflexionar sobre las dependencias recíprocas entre las industrias culturales y de ocio a ambos lados del Atlántico.

tas francesas y americanas”<sup>6</sup> que amenizaba sus nocturnos *souper-tangos*; un año después de que los *Ballets Russes* de Diaghilev debutaran en dicho teatro. Todavía en 1924, un cronista describía este ambiente en todo su esplendor, definiendo a la capital guipuzcoana como una auténtica “Cosmópolis”:

Lo que nunca dejará de ser la Bella Easo es ciudad cosmopolita. Hay frecuencia en oír, al paso por el Boulevard o por la Avenida, en el decurso de un minuto, que hablan castellano, francés, inglés, euskera y..., como nos ocurrió a nosotros, en japonés.

Cosmópolis la hemos llamado. El desfile de la caravana inmensa que proviene del Asia y de África, de la niebla de países escandinavos y de Inglaterra y de las rutilancias americanas, pasma y maravilla. Tres meses tiene de duración el desfile (Apuntes de un donostiarra: sucinta descripción de cómo es San Sebastián, 1924, p. 131).

## 2. Nuevas modas: foxtrots, *tziganes* y *jazz-bands*

Precisamente, este ascenso cosmopolita de San Sebastián durante los años de beligerancia internacional —del que también se beneficiarían otras urbes españolas como Madrid, Barcelona o Bilbao— vino acompañado de un creciente interés por el elemento americano, si bien no exento de mixtificaciones similares a las que encontrábamos en *Bitz*. Dicho americanismo quedaba de manifiesto en detalles tan anecdóticos como la instalación de un circo o atracción ferial denominado *American Park*, en el verano de 1915<sup>7</sup>, o la organización de un campeonato de boxeo a cargo del empresario norteamericano Richard Klegin, en 1916<sup>8</sup>.

Ya en 1915 el sexteto musical del balneario La Perla del Océano, sobre la playa de la Concha, alternaba la ejecución de *one-steps*, *two-steps*, *cake-walks* [sic], machichas y tangos entre fragmentos diversos de zarzuela y opereta<sup>9</sup>. Además, ese mismo verano la afamada orquesta de “violines cingaros” o *tziganes* del maestro Boldi introdujo en la ciudad el ritmo y baile del foxtrot, inmediatamente después de haberlo presentado “en los salones más aristocráticos de la corte” madrileña (Monte-Cristo, 1915). De ese modo, al inicio de la siguiente temporada ya se contaba con la animada presencia de jóvenes “devotos del fox-trot” entre la elegante concurrencia de los cotillones del Gran Casino donostiarra (Cyrano, 1916).

6. *La Voz de Guipúzcoa*, 29-VII-1917, p. 2.

7. *La Voz de Guipúzcoa*, 4-VIII-1915, p. 3.

8. *La Voz de Guipúzcoa*, 5-VII-1916, p. 3.

9. *Cfr. La Voz de Guipúzcoa*, 4-VIII-1915, p. 3, 5-VIII-1915, p. 4 y 18-VIII-1915, p. 3.

Resulta difícil documentar con precisión el ambiente sonoro que rodeaba tales cotillones, *souper-tangos*, *thés dansants* y sesiones más informales en los que los nuevos ritmos de importación comenzaron a prodigarse. En general, las fuentes se limitan a referir, como nota de sociedad, la presencia de "sextetos" o grupos *tziganes*, aludiendo a su repertorio sólo de forma ocasional. La crónica de un cotillón del verano de 1917 en el Gran Casino, por ejemplo, asegura que "la orquesta de cosmopolita [...] derrochó todos los fox-trots, one-steps y rag-times de su repertorio"<sup>10</sup>. Un año más tarde se nos habla de los "one-steps, valeses y 'fox-trots'" que bailaron sin descanso "las más lindas muchachas y los más correctos 'pollos' veraneantes e indígenas" en idéntico escenario<sup>11</sup>. En la temporada siguiente, sabemos que otra orquesta *tzigane* ambientaba los *thés dansants* del Casino con "los últimos bailables de moda"<sup>12</sup> de su "modernísimo repertorio"<sup>13</sup> y, en 1920, encontramos nueva referencia a la "larga cabalgata de 'one-steps' y 'fox-trots'" desplegada en una aristocrática fiesta del Hotel M<sup>a</sup> Cristina<sup>14</sup>. Para entonces, los *souper-tangos* de La Perla del Océano ya anunciaban, de forma explícita aunque poco precisa, la actuación de una "orquesta tzigana y Yazz Bands" [sic]<sup>15</sup>.

Merece la pena llamar la atención sobre el papel de estas características formaciones de músicos *tziganes*, cingáros o "húngaros" en la difusión de nuevos aires de moda (como el foxtrot) y la conformación del gusto musical, al amenizar los más selectos locales de la época (García, 2012, p. 21). Se trataba, sin duda, de un fenómeno a la vez sintomático y paradigmático de la estética ecléctica, sofisticada e indiscriminadamente xenófila del momento. Ya en 1914 el periodista gallego Julio Camba observaba en Berlín que "los directores del café hacen venir a sus directores de orquesta de Hungría, de Polonia, del Cáucaso. Cuanto más oscura tengan la tez y cuanto más lucientes los cabellos, más los pagan" (Camba, 2016, p. 172). Si, además, recordamos su percepción de que "estos hombres negros y de cabello aceitoso producen una música alegre y estrepitosa, acompañada de gritos estridentes" (*Ibid.*, p. 156), comprenderemos hasta qué punto sus actuaciones, con su alteridad étnica y sonora, pudieron dejar abonado el terreno a la inminente llegada de *jazz bands* afroamericanas.

---

10. *La Voz de Guipúzcoa*, 30-VII-1917, p. 2.

11. *La Voz de Guipúzcoa*, 12-VIII-1918, p. 2.

12. *La Voz de Guipúzcoa*, 6-VIII-1919, p. 5.

13. *La Voz de Guipúzcoa*, 3-VIII-1919, p. 15.

14. *La Voz de Guipúzcoa*, 25-VII-1920, pp. 2-3.

15. *La Voz de Guipúzcoa*, 1-VIII-1920, p. 6.

De hecho, el mismo Camba ironizaba sobre el discutible americanismo que pretendían encarnar los novedosos bares de las urbes europeas (“el bar americano es una invención parisiense que ha tenido gran éxito en Berlín. En el bar americano la orquesta es, generalmente, húngara” (Camba, 2016, p. 156)). Tras observar que, en realidad, muchos de aquellos músicos no procedían de Hungría sino “de Batignolles, de las Peñuelas o de San Feliú de Llobregat”, el periodista concluía que “los músicos húngaros le dan mucho carácter americano a los bares. Son todos más o menos negros y más o menos irresistibles” (*Ibid.*). Desde Bilbao, también el cronista Alejandro de la Sota dejaba constancia en 1917 de la importancia capital que para un establecimiento de renombre como el Real Club Marítimo del Abra, en Getxo, tenía la contratación de tan cotizadas orquestinas —concretamente, la del propio Boldi— (Sota, 1917, p. 495). De paso, de la Sota mencionaba el nuevo repertorio de “marchas americanas” y “ragtimes” que en pocos años había desplazado al viejo *schottisch* (*Ibid.*).

En la práctica, el foxtrot se convertiría en una danza vehicular para la introducción y desarrollo de las prácticas musicales jazzísticas (García, 1996, p. 23); sin embargo, constatamos como sus primeras manifestaciones en suelo europeo y vasco aparecen confundidas entre toda la amalgama de modas híbridas del momento, en lo que cabría considerar una temprana globalización musical. Así lo encontramos en 1920 en el Casino de Bilbao, donde Alejandro de la Sota aseguraba que “se baila el fox seguido del tango y todos los bailes de salón más mundanizantes que pueden dar de sí la escala vienesa y americana” (Sota, 1920, p. 51); un repertorio similar al de los mejores hoteles de cualquier gran ciudad (Larena, 2013, p. 909).

### 3. El “verdadero jazz”: euskaldunes con *swing*

Como se ve, la novedad del jazz se introdujo camuflada entre la parafernalia de usos y costumbres de la alta sociedad como una expresión más de sofisticación cosmopolita, en la estela aún del Modernismo de entre-siglos. Junto a ella, y en los mismos espacios, triunfaban todo tipo de variedades artísticas y musicales, desde el “género chico” a las danzas rusas, pasando por las más célebres cupletistas del momento. Significativamente, la primera referencia explícita al “jazz-band” documentada en Donostia se anunciaba en el Victoria Eugenia junto a un “sensacional potpourri árabe” de evidente gusto colonial, a finales de 1919<sup>16</sup>.

---

16. *La Voz de Guipúzcoa*, 10-XI-1919, p. 2. Citado en Goialde, 2013. Agradezco al autor su generosa información al respecto.



Aun así, la moda americanizante adquirió en menos de un lustro un inusitado vigor. En la temporada de 1922, tanto el Gran Casino como el nuevo Gran Kursaal donostiarras presumían de sus respectivas "orquestas de jazz-band" norteamericanas o "anglo-americanas" (que aún convivían con las ineludibles "orquestas tziganes"), así como de sus servicios de comidas y cenas "a la americana"<sup>17</sup>. Ni que decir tiene que, al otro lado de la frontera, casi todos los establecimientos de moda entre Hendaya y Biarritz contaban con bandas de jazz (de auténticos músicos estadounidenses, en muchos casos), con las que sólo algunas orquestas de tango podían rivalizar (Labruno, 2015); un mundo sonoro que pronto seduciría e inspiraría al vascofrancés Maurice Ravel<sup>18</sup>.

En lo que respecta al caso donostiarra, nos interesa destacar la temprana asimilación de las nuevas formas americanas por parte de músicos locales ligados a la industria de ocio que venimos describiendo. A comienzos de 1917, dos piezas bailables y lúdicas dieron el pistoletazo de salida a esta tendencia: el cinco de enero, víspera de Reyes, la orquesta "clásica" del Gran Casino programaba el "foxtrot japonés" *Ni-kita, Ni-pone* del vitoriano Francisco Cotarelo (1884-1943)<sup>19</sup>, pianista del mismo local y activo también en el Real Club de Regatas de Santander (Leñena, 1999). Como se ve, la nota americanizante quedaba cómicamente encuadrada dentro del exotismo orientalizante de la época (Ilustración 2), con un melodismo muy convencional. Más explícito y convincente resultaba el desenfadado americanismo del *one step* para piano *The Odoro*, firmado por el joven donostiarra Pablo Sorozábal (1897-1988) el 9 de enero de 1917<sup>20</sup>. La partitura, de hecho, demuestra un manejo claro y efectivo de estilemas muy característicos del incipiente jazz. Al margen de su jocoso título anglicanizante, son llamativos los continuos síncopas y acentos a contratiempo en la melodía, la imitación de bruscos golpes de batería en el bajo, la abundancia de cromatismos de paso y acordes de quinta aumentada y otros detalles como el gracioso *glissando* inicial o los tresillos de apariencia improvisatoria en la voz intermedia (Ilustración 3). Incluso su estructura, en su brevedad, parece seguir de cerca la forma canónica de los clásicos *ragtimes* de St. Louis (Goialde, 2009, p. 24-25), con un esquema de frases cuadradas AABA'CC' que incluye una sección de "trío" en el tono de la subdominante.

---

17. Cfr., a modo de ejemplo, los anuncios publicados en *La Voz de Guipúzcoa*, 3-IX-1922, pp. 1 y 2.

18. Sobre los veraneos de Ravel en la Côte Basque, cfr. Rousseau-Plotto, 2016, 159-256.

19. *La Voz de Guipúzcoa*, 5-I-1917, p. 2.

20. Se conserva una copia de la partitura autógrafa en el Archivo de la Música Vasca-Eresbil de Rentería (Guipúzcoa), con signatura E/SOR-05/C-02.



Ilustración 2. Arturo Ballester: Portada de *Ni-kita Ni-poné*, “fox-trot japonés” de Francisco Cotarelo. Valencia: Manuel Villar, 1917 (Eresbil - Archivo Vasco de la Música). Como puede apreciarse, los ritmos norteamericanos se mimetizaron con el imaginario exótico y escapista de la *Belle Époque* para acceder a recintos tan exclusivos como el Gran Casino de San Sebastián.



Ilustración 3. Pablo Sorozábal: *The Odoro, one step* para piano, op. 1 (1917).

El compositor, que ya tenía una considerable experiencia profesional como músico del Gran Casino, La Perla del Océano o el Cine Novedades, pudo haber compuesto esta pieza de circunstancias para su consumo inmediato en alguno de los locales donde trabajaba, o entre su círculo de amistades bohemias. Más o menos por estas fechas, según sus memorias, Sorozábal ambientaba sesiones cinematográficas en el Café del Norte y tocaba el violín en el pionero cabaret Maxim's (Sorozábal, 1986, pp. 56-59), que acababa de abrir sus puertas en 1916<sup>21</sup>. Es ahí, precisamente, donde el músico aseguraba haber adquirido sus primeras nociones sobre el jazz, hacia el final de la guerra (documento 1).

El "verdadero jazz" —o lo que Sorozábal entendía por tal— llegaría poco después, siempre según sus memorias, relegando de las orquestinas a los "románticos" violines en favor de trompetas y saxofones. Así y todo, ese temprano contacto resultaría al músico de gran utilidad para su supervivencia profesional en Alemania durante la década siguiente. Allí, sus habilidades para la improvisación fueron especialmente valoradas en cines y cafés, donde los ecos del jazz, sin duda, no dejaron de estar presentes. Con el tiempo, la introducción de números de fuerte impronta jazzística se convertiría en una de las señas de identidad de su exitosa música teatral, a partir de la década de 1930 (Lerena, 2009).

Como Sorozábal, otros músicos de aquella generación tuvieron que impregnarse y adaptarse con mayor o menor intensidad a las exigencias de las nuevas

21. *La Voz Guipúzcoa*, 2-VII-1916, p. 1. En su inauguración se describe como un *restaurant* con vocación parisina, "de aspecto 'chic' y elegante", y amenizado por "un notable sexteto".

modas de consumo musical que se abrían paso en aquella época. En ocasiones, estas experiencias fueron conjugadas con actividades más académicas, o bien cercanas a un folklore de signo más tradicional, que, por su mayor prestigio, han relegado a un segundo plano quehaceres como los que nos ocupan. Un caso peculiar y significativo es el de Juan Tellería (1895-1949), compañero de Sorozábal en el Cine Novedades de San Sebastián hacia 1913; quien, tras viajar por Francia y Alemania, publicó en Cegama un cuaderno de “danzas modernas” (1925), bajo el pseudónimo de “John Teller” (Suárez-Pajares, 1996, p. 38). El propio hermano de Pablo Sorozábal, Regino (1900-1971), tuvo que trabajar en un cabaret de Biarritz tras la Guerra Civil, después de acumular experiencia como chelista en el Cine Miramar y el Gran Casino donostiarra, y de ejercer la docencia en el conservatorio de Vitoria (Gorosabel, 2002).

Además, sabemos por tradición oral que buena parte de los profesores de la Orquesta Sinfónica de Bilbao completaban su jornada habitual actuando en todo tipo de locales de ocio (Nagore, 2003, pp. 114 y 121). El propio Jesús Arámbarrri (1902-1960) comenzó su andadura profesional en 1918 como pianista del sexteto del Cine Trueba, antes de dirigir la Orquesta y Banda de la villa (Bilbao, 1976, p. 7). Mención aparte merecen el enigmático compositor y director Federico (“Fred”) Elizalde (1907-1979), nacido en Manila, formado en Donostia y Madrid a partir de 1915 y muy activo en la escena jazzística británica de los años 20 junto a su hermano Manuel, saxofonista (Casares, 1999; Godbolt, 2005, pp. 68-73); o el trompetista portugalujo José “Joe” Moro (1910-1980), quien hacia 1928 iniciaría una larga carrera de proyección estatal<sup>22</sup>, tras debutar en la Banda Municipal de Portugalete y en el Casino de Artistas de Bilbao<sup>23</sup>.

#### 4. El jazz desnortado: polémica y recontextualización

A pesar de este aparente predicamento, la práctica del jazz quedó pronto ligada a entornos noctámbulos de dudosa moralidad, por muy lujosos que fueran. En concreto, el ambiente frívolo de los modernos cabarets (como el Maxim’s), se convirtió en uno de los reductos preferentes de esta música, al menos en el imaginario de la época (docs. 1 y 2). En 1924, un cronista donostiarra retrató con bastante precisión

22. José Moro Casas (1910-1980): un trompetista de fama internacional. *Cuadernos Portugalujos*, 20, noviembre-2015, pp. 18-19. [https://drive.google.com/file/d/0B\\_EhUholZejGWUNzTXFjSmNYMUE/view](https://drive.google.com/file/d/0B_EhUholZejGWUNzTXFjSmNYMUE/view) (última consulta: 3-II-2018).

23. Este Casino era un realidad un controvertido cabaret establecido en 1921 en dependencias del Teatro Campos Elíseos de la capital (Bacigalupe, 2004).

el perfil social y estilo de vida de la clientela que frecuentaba tales establecimientos, relacionando sin rodeos los sonidos del jazz con los desórdenes del alcohol, las drogas, el juego y la prostitución (doc. 2)<sup>24</sup>.

Como puede comprobarse, dicho cuadro no sólo apunta a una disolución moral de las costumbres, sino también a una pérdida de la tradición e identidad locales ("el tipo clásico del país") en favor de cierta globalización cosmopolita. El propio Sorozábal (hijo de un *bertsolari* euskaldún) ilustraría en su opereta *No me olvides* el conflicto espiritual e identitario que las nuevas modas y, en general, el nuevo orden internacional establecido tras la Gran Guerra suscitaban entre ciudadanos y artistas locales. Estrenada en Madrid en 1935, los libretistas Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw crearon en dicha obra una fábula de tintes autobiográficos a la medida del compositor, con su propio *alter ego* como protagonista: un violinista polaco, Pablo Newsky, que escribe románticos vales vieneses antes de la Guerra Mundial y que, al finalizar el conflicto, subsiste en un elegante casino de Ginebra —ciudad neutral, como Donostia<sup>25</sup>— donde debe interpretar foxtrots, machichas, tangos y un vals Boston. Allí descubre desmoralizado que su antigua amante canta en un coro de falsos rusos y sus amigos transilvanos se hacen pasar por bailarines norteamericanos:

¡Cosas chico! Americanos los de Transilvania que eran austro-húngaros y ahora son rumanos. Tú que eras del imperio de los Habsburgos eres como buen polaco el rey del fox-trot. ¿Creemos que estamos en Ginebra? Pues ¡quién sabe si estaremos en Chinchón! (Fernández-Shaw/Romero, 1935).

En la zarzuela *El Caserío*, de 1926, los mismos libretistas habían señalado ya una problemática hasta cierto punto similar y directamente referida al mundo euskaldún, aunque sin aludir al jazz de forma explícita: el protagonista, hijo de emigrantes vascos en México, pasa las noches en teatros y locales bilbaínos en compañía de "tanguistas", renegando de la tradición rural del caserío. De ahí que el autor de la partitura, Jesús Guridi, caracterizara su única romanza con un ambiguo exotismo cromático y sincopado, "en el estilo popular americano", que contrasta con el marcado folklorismo que envuelve la aldea de sus antepasados.

---

24. Sobre la aparente relación entre cabarets, americanismo y drogadicción en San Sebastián, *cfr.* Usó, 2014.

25. El paralelismo Ginebra/San Sebastián se hace más evidente si recordamos que la capital guipuzcoana había acogido en 1919 la reunión del consejo de la Sociedad de Naciones que precedió a su definitivo asentamiento en Ginebra.

En esa coyuntura, se comprende la aparición de voces contrarias a la exitosa propagación de los aires y danzas ultramarinos afines al jazz. Esta reacción se sustentaba tanto en argumentos morales como en consideraciones de tipo nacionalista. En líneas generales, su discurso xenófobo y antimoderno coincidía con el que también se dio en otras zonas caracterizadas hasta el momento por mantener una tradición conservadora<sup>26</sup>. El jesuita Nemesio Otaño —que llegaría a alcanzar un puesto de privilegiada influencia en la vida musical del primer franquismo— abanderó esta cruzada con particular virulencia, contraponiendo el jazz, de forma maníaca, a la supuesta ortodoxia vasquista de compositores como Usandizaga (doc. 4). Semejantes ataques moralistas se sumaron a la definitiva prohibición del juego por parte del gobierno dictatorial de Primo de Rivera, que supuso un golpe fatal para los pujantes establecimientos del País Vasco peninsular a partir de 1925 (Blasco, 2012) - “el año del charlestón y de los chóferes negros”, según se recordaba en San Sebastián (Arozamena, 1963, p. 186).

Frente a este rechazo, el donostiarra José Luis Ituarte<sup>27</sup> reivindicaba, también en 1925, los valores vitales y puramente artísticos del jazz; considerando, aún desde un prisma inevitablemente *naïf* y condescendiente, que “la música de ‘jazz’ no es una música inferior, sino un arte distinto de la alta música sinfónica” (doc. 3). Esta temprana defensa de la autonomía estética del jazz parece haber tomado fuerza en minoritarios círculos artísticos e intelectuales de la segunda mitad de la década de 1920. Un hecho muy revelador, en este sentido, es la inclusión de notas jazzísticas en un festival protagonizado por aficionados de la alta sociedad junto a la joven Orquesta Sinfónica de Bilbao en el Teatro Campos Elíseos de la capital vizcaína, en 1926. La representación, que emulaba de forma explícita, aunque amateur, el espíritu de los *Ballets* de Diaghilev, incluyó, junto a las *Danzas Polovtsianas* de Borodin, y otras páginas de Weber, Richard Strauss y Rimsky-Korsakov, un “melodrama chino” sobre el entonces popular “Limehouse Blues”, y un vals identificado como “Love You”<sup>28</sup>. De ese modo, el jazz se codeaba con el gran repertorio concertístico europeo, aunque sin escapar de su recurrente mixtificación con el viejo orientalismo. Pocos meses más tarde, en 1927, la Asociación de Artistas Vascos organizó en el moderno y lujoso Hotel Carlton de Bilbao un extraordinario festejo circense de ribetes dadaístas que incluyó entre sus atracciones el baile de un *cakewalk* y de un *black bottom*. A su lado, cupo también un pequeño homenaje cultista a la conmemoración del tercer centenario de Góngora (Mur, 1985, p. 124).

---

26. Para el caso ibérico, *cfr.* García, 1996, p. 52-54; Cravinho, 2016, p. 81-88.

27. Según Sada, 2002, p. 221, ésa es la personalidad que se oculta bajo la firma “Adán de Echealce”.

28. *El Liberal* [Bilbao], 10-XII-1926, p. 2.

Entre uno y otro evento, el pintor bilbaíno Antonio de Guezala nos legó el mejor documento iconográfico sobre el tipo de contexto en que el primer jazz vasco pudo desenvolverse (Lerena, 2013, pp. 915, 919): su cuadro *Noche de artistas en Ibaigane*, que retrata la fiesta celebrada el 26 de febrero de 1927 en la residencia del magnate nacionalista *sir* Manuel de la Sota en honor de la misma Asociación (Mur, 1991, pp. 114-116). En una atmósfera de desenfreno vanguardista, el lienzo retrata a un danzante de exótica indumentaria tribal bailando lo que parece un charlestón o *black bottom* junto a una muchacha vestida a la moda, al son de un sexteto conformado por saxofón, piano, violín, banjo, violoncello o contrabajo y otro instrumento de viento (clarinete o trompeta)<sup>29</sup>. En su novela documental *Elkarrekin esnatzeko ordua* (*La hora de despertarnos juntos*) el escritor Kirmen Uribe identifica dicho conjunto instrumental con la Orquesta Elola, formación local de músicos de la Orquesta Sinfónica que durante muchos años amenizó las veladas del Club Marítimo del Abra y del Hotel Carlton (Pinedo, 1994) y que, el mismo año de 1927, realizaría un viaje a Nueva York (Uribe, 2016, pp. 27-33).

Esta incipiente tendencia a dignificar la interpretación y presentación de músicas jazzísticas alcanzó mayor relieve en 1930, cuando Federico Elizalde presentó su ballet *Bataclán* en la Sociedad Filarmónica de Bilbao al frente de la Sinfónica, dentro de un programa de "música moderna española" (Nagore, 2003, pp. 140-141)<sup>30</sup>. Según la crítica, se trataba de una obra "de vanguardia" y "cierto empaque", "*aunque* trata de ocultarse en esas zonas del 'jazz' en las que pasó no pocos años de su adolescencia el joven Elizalde", cuyo "desparpajo" con la batuta fue "muy aplaudido" por el público<sup>31</sup>. Por esas mismas fechas el bilbaíno Coliseo de Albia ya proyectaba la película *El Rey del Jazz* (*The King of Jazz*, 1930), protagonizada por Paul Whiteman.

En realidad, la recontextualización del jazz no parece haberse producido únicamente en los espacios de arte, ensayo y diversión de una elite. Algunos indicios sugieren también una cierta permeabilización en medios mucho más populares y hasta rurales (Lerena, 2013). Por su parte, la aparición del cine sonoro y la generalización de nuevos medios de difusión como el disco y la radio pronto contribuirían a normalizar las sonoridades más comerciales del jazz entre el gran público<sup>32</sup>. La creación, en 1923, de la filial donostiarra de la Columbia Graphophone Company

---

29. Puede observarse dicha imagen en el catálogo online del Museo de Bellas Artes de Bilbao, <https://www.museobilbao.com/catalogo-online/noche-de-artistas-en-ibaigane-08249> (última consulta: 4-X-2017).

30. La pieza había sido estrenada poco antes en Londres, sin mucho éxito (Godbolt, 2005, p. 71).

31. *El Pueblo Vasco*, 19-XII-1930, p. 5. La cursiva es nuestra.

32. Sobre el incipiente desarrollo de la industria fonográfica en Euskadi y sus primeros repertorios, *cfr.* Bilbao Salsidua, 2013 y Landaberea Taberna, s.f.

facilitó, de hecho, la importación y distribución de “discos originales de Jazz-Band” registrados por algunas de las más célebres “orquestas de baile” británicas y norteamericanas del momento, tal y como anunciaban los catálogos de su sello Regal<sup>33</sup>. A ello cabe añadir la puntual presencia en San Sebastián de músicos como Sidney Bechet (1927) o Sam Wooding (1929), aún en contextos frívolos (García, 2012, pp. 26-27).

Así se entiende que en 1927 incluso un evento pretendidamente tradicionalista como las Fiestas Éuskaras de Irún convocara un concurso de *fox-trots* para banda, en el que los “ritmos y giros exóticos” debían conjugarse con “melodías originales de marcado sabor vasco” (Sánchez Ekiza, 2005, 192). *Vasconia en Nueva York*, de Ramón Méndez Orbegozo, fue el sugerente título ganador: pese al folklorismo militante en auge y las crecientes dificultades socioeconómicas de un país en crisis, la revolución sonora americana ya había dejado su indeleble impronta sobre el paisaje musical vasco en su primera década de expansión.

## Referencias

- Apuntes de un donostiarra: sucinta descripción de cómo es San Sebastián (1924). *Vida vasca: su industria, comercio y costumbres*, I, pp. 129-141.
- Arozamena, J. M. (1963). *San Sebastián: biografía sentimental de una ciudad*. Madrid: Samarán.
- Bacigalupe, C. (11/2004). Aquel cabaré llamado Casino de Artistas. *Bilbao*, 187, p. 39. Recuperado de <http://www.bilbao.eus/bld/bitstream/handle/123456789/14023/pag39.pdf?sequence=1> (última consulta: 3-II-2018).
- Bilbao Arístegui, P. (1976). *Jesús Arámbarri*. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína.
- Bilbao Salsidua, M. (2013). Discos Regal: aproximación a la historia de un sello discográfico pionero en España. *Musiker. Cuadernos de Música*, 20, pp. 143-160. Recuperado de <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/musiker/20/20143166.pdf> (última consulta: 3-II-2018).
- Blasco Olaetxea, C./Horcajo Calixto, L./Fernández Beobide, J. J. (2012). *Casinos donostiarras*. *Revista San Sebastián*, 2.
- Camba, J. (2016). *Tangos, jazz-bands y cupletistas: crónicas musicales, de Caruso a Cléo de Mérode*. P. I. López García (ed.). Madrid: Fórcola.
- Casares Rodicio, E. (1999). Elizalde, Federico. En E. Casares Rodicio (ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (vol. 4, pp. 656-657). Madrid: SGAE.

---

33. Se conservan sendos ejemplares en la Biblioteca Nacional de España: *Catálogo general de discos dobles marca Regal*. [San Sebastián]: Columbia Graphophone Company, oct.-1924, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000143262&page=1> (última consulta: 3-II-2018); *Discos dobles Regal: suplemento general*, 14-31. [San Sebastián]: Columbia Graphophone Company, oct.-1926 <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000143267&page=1> (última consulta: 3-II-2018).



- Catálogo general de discos dobles marca Regal (1924)*. San Sebastián: Columbia Graphophone Company. Recuperado de <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000143262&page=1> (última consulta: 3-II-2018).
- Cyrano. (16-VIII-1916). El día en San Sebastián. *ABC*, p. 10.
- Cravinho, P. (2016). Historical overview of the development of jazz in Portugal, in the first half of the twentieth century. *Jazz Research Journal*, 10, pp. 75-108.
- Discos dobles Regal: suplemento general, 14-31 (1926)*. [San Sebastián]: Columbia Graphophone Company. Recuperado de <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000143267&page=1> (última consulta: 3-II-2018).
- Echecalte, A. [Ituarte, J. L.]. (01/IX/1925). El jazz. *La Voz de Guipúzcoa*, p. 2.
- Fernández-Shaw, G., y Romero, F. (1935). *No me olvides* (inédito). Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración, Fondo (3-36), caja 21/5808.
- García, J. (2013). El trazo del jazz en España. En J. García (ed.), *El ruido alegre: jazz en la BNE*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, pp. 17-71.
- García Martínez, J. M. (1996). *Del fox-trot al jazz flamenco: el jazz en España (1919-1996)*. Madrid: Alianza.
- Godbolt, J. (2005). *A History of Jazz in Britain*. London: Northway.
- Goialde Palacios, P. (2009). *Historia de la música de jazz (I): de los orígenes a la era del swing*. Donostia-San Sebastián: Musikene.
- Goialde Palacios, P. (2013). Orígenes de la música de jazz en San Sebastián (1919-1924) (comunicación inédita). *I Congreso Internacional el Jazz en España*. Valencia: Universitat de València.
- Gorosabel, A. (2002). Sorozábal Mariezcurrena, Regino. En E. Casares Rodicio (ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (vol. 10, p. 29). Madrid: SGAE.
- Guridi, J., Romero, F., y Fernández-Shaw, G. (2013 [1926]). *El caserío*. M. Roa (ed.). Barcelona: Tritó.
- José Moro Casas (1910-1980): un trompetista de fama internacional. *Cuadernos Portugalujos*, 20, noviembre-2015, pp. 18-19.
- Labruné, É. (2015). *Côte Basque: Les années folles*. Urrugne: Pimientos.
- Landaberea Taberna, J. (s.f.). Los comienzos de la industria discográfica en Euskal Herria. Recuperado de <http://www.eresbil.com/web/tema-inddiseh/presentacion.aspx> (última consulta: 3/02/2018).
- Leñena Mendizábal, P. (1999). Cotarelo, Francisco. En E. Casares Rodicio (ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (vol. 3, p. 45). Madrid: SGAE.
- Lerena, M. (2009). De Berlín a Madrid, o la huella de teatro musical germánico en la obra temprana de Pablo Sorozábal Mariezcurrena (1897-1988). *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 18, pp. 37-62.
- Lerena, M. (2013). Nacionalismo vs. cosmopolitismo: modas foráneas y jazz en la música popular urbana del País Vasco durante las primeras décadas del siglo XX. En J. Marín López et alii (eds.), *Musicología global, musicología local*. Madrid: SEdeM.
- Lerena, M. (2016). 'Madrid brillante': modernismo y vanguardia de una década prodigiosa. En A. González Lapuente y A. Honrado Pinilla, *El teatro de arte: libro de las Jornadas de zarzuela 2015* (pp. 56-77). Madrid: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.

- MacDonough, J. (2017). 1917: The year that gave us Monk, Dizzy, Ella, Buddy & the first jazz records. *DownBeat*, 84/1, pp. 27-29.
- Monte-Cristo (14/02/1915). Crónicas madrileñas: el 'fox-trot'. *El Imparcial*, p. 3.
- Mur Pastor, P. (1985). *La Asociación de Artistas Vascos*. Bilbao: Museo de Bellas Artes.
- Mur Pastor, P. (1991). *Antonio de Guezalza (1889-1956)*. Bilbao: Museo de Bellas Artes.
- Nagore Ferrer, M. (2003). La Orquesta Sinfónica de Bilbao: origen, fundación y primera etapa. En C. Rodríguez Suso (ed.), *Orquesta Sinfónica de Bilbao: ochenta años de música urbana (1922-2001)* (vol. 1, pp. 99-149). Bilbao: Bilbao Bizkaia Kutxa.
- Otaño, N. (1926). José María Usandizaga. *Agere*, II/9, pp. 239-245.
- Pinedo Goiría, J. (1994). Juanito de Orúe: la memoria musical de Bilbao. *Bilbao*, 77, p. 24.
- Rousseau-Plotto, É. (2016). *Ravel: portraits basques*. Biarritz: Atlantica.
- Ray, J. de. (1924). San Sebastián - Cosmópolis. *Vida Vasca: su industria comercio y costumbres*, I, p. 143.
- Sada, J. M. (2002). *Historia de la ciudad de San Sebastián a través de sus personajes*. Irún: Alberdania.
- Sánchez Ekiza, K. (2005). *Txuntxuneroak: narrativas, identidades e ideologías en la historia de los txistularis*. Tafalla: Altaffaylla.
- Slide, A. (2012). *The Encyclopedia of Vaudeville*. University Press of Mississippi.
- Soraluce y Villanueva. [¿1914?]. *Bitz* (inédito). Rentería: Eresbil - Archivo Vasco de la Música, Fondo José M<sup>o</sup> Usandizaga, A50/289.
- Sorozábal, P. (1986). *Mi vida y mi obra*. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- Sota, A. de la. (1917). Del gran mundo: Bilbao. *Hermes: revista del País Vasco*, II/7. (Ed. facsímil: (1979). Bilbao: Fundación Orbegozo-Ed. Turner, vol. I, pp. 492-495).
- Sota, A. de la. (1920). *Divagaciones de un transeúnte*. Bilbao: Editorial Vasca.
- Southern, E. (2001). *Historia de la música negra norteamericana*. Madrid: Akal, 2001.
- Suárez-Pajares, J. (1996). El compositor vasco Juan Tellería y su tiempo: reflexiones después del centenario. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 1, pp. 25-62.
- Uribe, K. (2016). *Elkarrekin esnatzeko ordua*. Zarauz: Susa.
- Usó Arnal, J. C. (2014). San Sebastián (Donostia): la sobredosis que cambió la historia de las drogas en el estado español. *Norte de Salud Mental*, 50, pp. 101-115. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4893207.pdf> (última consulta: 3/02/2018).

Fecha de envío: 08/10/2017

Fecha de revisión: 22/01/2018

Fecha de aceptación: 14/02/2018

## Apéndices

### Documento 1

Estaba ya casi terminando la Guerra Europea. Mucha gente, sobre todo en Bilbao, se había enriquecido fácilmente. El cabaret venía a ser una válvula de escape para todas aquellas gentes pletóricas de dinero y de dinamismo que celebraban verdaderas orgías que acababan en batallas campales. Volaban las botellas de champán de una mesa a otra y en muchas ocasiones salían a relucir las pistolas. Nuestra misión durante las broncas consistía en tocar lo más fuerte posible. ¡Pero todavía no había llegado el *jazz* a España! Precisamente aquella temporada, por informes de algunos clientes que venían del extranjero, tuvimos las primeras vagas referencias de la nueva música estridente y sincopada.

—Ya no se toca así —nos decían— ahora las orquestas hacen mucho ruido con cencerros, golpes, tiros e instrumentos de púa.

Para ponernos al día, contratamos a un bandurrista, nos hicimos con unos cencerros y una pistola detonadora, y así amenizamos las juergas del Maxim, alternando nuestro repertorio antiguo con alguna marcha en la que procurábamos hacer sonar toda clase de estridencias...

No tardó mucho en presentarse el verdadero jazz, pero entonces todo cambió, incluso los componentes de la orquestina, y nuestros románticos violines fueron desplazados por trompetas y saxofones (Sorozábal, 1986, pp. 56-57).

### Documento 2

El Casino ha influido poderosamente sobre las nuevas generaciones. Veinte años de ambiente de lujo y de frívolo aturdimiento, de bebidas exóticas, de frecuentación de gentes extranjeras han bastado para matar en las altas clases al tipo clásico del país. Hoy el caballero de Donosty [sic] es un hermano espiritual de Europa y especialmente una figura gemela a la de todas las playas del mundo. Apenas si últimamente el "sport" ha vigorizado su cuerpo y han retardado su espíritu de una decadencia morbosa. En el Casino el caballero donostiarra se ha adiestrado en el "shimmy", ha saboreado el Whisky [sic] o el "manghatann" [sic] en el bar americano, ha triunfado en el combate del flirt sea con las damitas "bien" de las five o clock tea del daming azul y blanco con paneles dieciochescos, sea con la hetaira ¿rusa?, ¿yankee?, ¿baalkánica?, en la sala de ruleta que después de jugar al azar juega con su collar de perlas, que bebe encaramada a la silla

rascacielos del bar y fuma, fuma, fuma enervada retardando la inyección de morfina.

[...]

Las tres. — Cabaret, risas, fuegos de artificial ingenio, la lumbre del Whisky enciende llamas en las pupilas. Frigor de jazz-band. Carcajadas del negro en su jaula sonora. Trombón, saxofón, timbal. Cruzan el aire los proyectiles rosados. Batalla entre las mesas. Baile de java. El barman sinfoniza con su coctelera (Ray, 1924, p. 143).

### Documento 3

Un ilustre comediógrafo que me honra con su amistad, siente una afición desmedida por el baile y la música frívola moderna, que me alegra y me satisface íntimamente.

Hasta ahora, el entusiasmo por la música americana era un síntoma infalible de ligereza y frivolidad. Los varones graves y sesudos acogen con gesto desdeñoso las alegres y atronadoras notas de un “jazz-band”, como si un “fox” o un tango no mereciera la atención de sus oídos habituados a las sublimes melodías de los maestros clásicos. Pero un “shimmy” puede ser genial — “ça c’est mieux que Beethoven”, me decía el gran virtuoso Kopeikin cuando escuchaba un “fox” americano ejecutado por una orquesta de negros [...] Porque [...] la música de “jazz” no es una música inferior, sino un arte distinto de la música sinfónica.

[...]

Por eso la opinión de mi admirable y admirado amigo, que se siente arrastrado por las notas juguetonas y risueñas de los saxofones y los cornetes de pistón, me regocija y me anima a confesar mi entusiasmo sin límites por los redobles del “drummer” y por las carcajadas sincopadas de un trombón de vara que comunica su alegría bulliciosa de mozo fornido a los oyentes que han sabido conservar su ingenuidad juvenil a través de los reveses de la vida (Echecalte, 1925, p. 2).

### Documento 4

En las ciudades, en las villas, se percibe el estrépito de otra música, que, a juzgar por su insistente imposición, quiere adquirir carta de naturaleza en nuestro pueblo, tan distanciado de las tribus indias de entrambos continentes americanos. No se habla ya del zortziko y del Ariñ-Ariñ, pese a las magníficas colecciones de cantos vascos de don Resurrección M<sup>a</sup> de

Azkue y del P. José Antonio de San Sebastián, que han llegado, por lo visto, demasiado tarde a la distraída generación vasca de nuestros días. El Jazz-band indio es su encanto y diversión.

Pueden parecer de miseria nuestros orfeones populares. El paseo matinal callejero de nuestros chistularis no llegará a despertar a los dormidos, ni sus contradanzas moverán los pies de distraídas niñeras de los barrios clásicos. Necesitarían un diccionario para interpretar esos ritmos patriarcales los danzantes que aprenden a toda prisa las diabólicas contorsiones del charlestón, cuyo ritmo de crápula les entra por los ojos y por los oídos (Otaño, 1926, pp. 239-245).

