LA DEL MANOJO DE ROSAS Voluntad innovadora de Sorozábal

«Quería demostrar que el sainete madrileño estaba

RESEÑA, 1991

NUM. 213, pp. 37- 38

LA DEL MANOJO DE ROSAS

Voluntad innovadora de Sorozábal

Esta versión de **Emilio Sagi** *causa impresión por la monumentalidad de la Escenogr*

Título:	*La del manojo de rosas.*
Autores:	*Feo. Ramos de Castro y Anselmo Carreño.*
Música:	*Pablo Sorozábal.*
Escenografía:	*Car-mina Burana.*
Vestuario:	*Alfonso Barajas.*
Coreografía:	*Goyo Montero.*
Coro	*del Teatro Lírico Nacional dirigido por Ignacio Rodrí-guez.*
Dirección de Escena:	*Emilio Sagi.*
Dirección musical:	*(Orquesta Sinfónica de Madrid, titular del Teatro Lírico Nacional) Miguel Roa.*
Intérpretes:	*Milagros Martín (Ascensión), Carlos Alvarez Ooaquín), Raúl Sénder (Espasa), I*
Estreno en Madrid:	*Teatro de La Zar-zuela, 2-XI-90.*

FOTO: JESÚS ALCÁNTARA

«Quería demostrar que el sainete madrileño estaba todavía ahí al alcance de la mano, en plena calle y que se podía hacer sainete en dos actos. ¡Qué osadía la mía!» (*Mi vida y mi obra*

,

Pablo Sorozábal

, 1986). Declaraciones similares las he venido escuchando desde que, allá por los años cincuenta, asistí por primera vez a

La del manojo de rosas

. Si en su época (1934) fue actual, en los 50 poseía la categoría de repertorio. Retomada y proyectar en ella modernidad, era peligroso. Nos tragamos mejor un libreto con trajes de época que con faldas cortas aunque reflejen los años 30. Hoy pocos (si es que hay alguno) piensan que el género pueda interesar argumentalmente. Puede ser graciosillo, ingenioso, pícaro, melodramático, épico, catequético a veces, pero narrativamente débil. La del manojo de rosas, en 1990, no es una excepción. La historia amorosa de los protagonistas con tintes (ligeros) de enfrentamiento social y la toma en solfa de los rituales espiritistas y psicoanalistas por parte de los cómicos, poco aportan a la actualidad.

Emilio Sagi

, el director, así lo ha comprendido y ha creado un bello espectáculo, casi una bella película de preguerra, tamizada por la pátina del tiempo en escenografía, vestuario, segundas historias de los vecinos y movimientos corales.

Carmina Burana

, diseñadores y ejecutores, realizan una escenografía realista de imponente belleza trabajada paralelamente a la batería. La

Plaza Delquevenga

(según reza el libreto), espacio muy socorrido para laterales, fondos y forillos (rascacielos en el fondo), se convierte en una calle, nido de transeúntes, vecinos, bicicletas ... que dejan su papel de figurantes y encarnan personajes mudos a cuyas vidas asistimos.

Emilio Sagi

crea un bonito y poético fresco humano del Madrid de entonces.

Y al ser calle, no olvida que un espacio así obliga a que los transeúntes deambulen durante los diálogos y números musicales de los protagonistas. Otras veces esta comedia humana en la sombra, participa de los estilizados bailes creando colectivos sociales: los señoritos y los obreros, que responden al enfrentamiento social apuntado en el texto con los amores de una florista y un señorito enmascarado de obrero. Los objetos tampoco son gratuitos, por ejemplo la camioneta que arreglan los mecánicos. Además de funcionar poéticamente en el tiempo, sirve de tablao a la parodia de farruca cantada y bailada brillantemente por el dueto cómico y el resto de los mecánicos. Huele a musical americano, pero aunque así sea funciona muy bien como recurso expresivo.

Lo que extraña un poco en esta versión es la ausencia visual de la preguerra española (1936). El texto tampoco lo acusa y siempre me extrañó cómo al intentar en 1934 un texto sainetero que recogiese la actualidad, los libretistas no hubieran puesto un dato aquí y otro allá. **Emilio Sagi** tam poco lo hace. Hubiera completado más esa comedia humana madrileña.

Otro de los muchos aciertos es reflejar el deseo de **Sorozábal**, que escribía una partitura no solo «cantable» sino «bailable», a pesar de que el propio autor lo ponía difícil al no usar coros. En esta versión se lleva al máximo esta acotación. Esa comedia humana madrileña entra acertadamente con una serie de números bailables de brillante ejecución y con la discreción propia de quien sabe que no es protagonista sino soporte del desarrollo dramático.

Con todo, hay ciertos aspectos, opinables desde luego, pero que no sé por qué no se han llevado a cabo. Imagino que dependen del condicionamiento escenográfico. **Sorozábal** innovaba (se
ha dicho en varias ocasiones y veo que
el texto editado por la Zarzuela lo reproduce) una puesta en escena musical inspirada en el cine: la transición del cuadro primero al segundo y de éste al tercero. Pasamos del exterior al interior lujoso (la casa de Joaquín) y de éste al exterior otra vez. Tradicionalmente hay un oscuro muy breve (fundido a negro de la plaza y apertura de negro
a la casa), cubierto musicalmente por la orquesta. Y de ello se preciaba
Sorozábal
como innovación, porque los trabajaba como banda sonora. Es más, se atrevía a interrumpir una romanza. La protagonista la comienza en la casa de Joaquín, sobre el breve oscuro ataca la orquesta y cuando tenemos luz, la protagonista ya está en su puesto de flores

y continúa su romanza. Al mismo tiempo el conflicto dramático, escubrir que ***José*** - (Joaquín, error en el original) -
no es un obrero, queda patente narrativa y escenográficamente. El recurso de la época eran unos telones cortos, de bien trazada perspectiva pero de dudosa estética, que hoy rechinarían con la escenografía corpórea ideada para esta versión. Pero se pierde algo importante. Queda confuso el conflicto mencionado. Aquí a la madre de
Joaquín
se le hace ir a la floristería (al lado del garaje), Joaquín besa a su madre y cruza delante de
Ascensión
buscando el incógnito. Es poco creíble

y se pierde la comunicación visiva del estatus social. Los compases musicales de transición de la romanza ya no tienen mucha justificación. Se transforman en tiempos muertos dramáticamente que ni el cambio de iluminación consigue rellenar. Con todo, este recurso se recupera, en la segunda parte. Parte del decorado se levanta y vemos un descansillo de la escalera donde comienza el dúo. El fraseo musical les permite salir a la calle y se crea una bella escena nocturna muy poética acorde con el tema musical. La gran virtud de **Emilio Sagi**, en esta versión, es crear los ambientes escenográficos, lumínicos y dramáticos acordes con una versátil partitura que recorre melodías garbosas, modernistas, expresionistas y líricas.

Más información

Rosas. Tempo

José Ramón Díaz Sande

Copyright©diazsande

TEATRO DE LA ZARZUELA

Aforo:1.250 (1.140, visibilidad total,
108: Visibilidad media o nula)
C/ Jovellanos, 4
28024 – Madrid
Tf.: 91 480 03 00.
Metro: Banco de España y Sevilla.
Autobuses: 5-9-10-14-15-20-27-34-37-45-51-52-53-150
Parking: Las Cortes, Sevilla, Villa y Plaza del Rey
TF. 34 91 525 54 00
Fax.: 34 91 429 71 57/ 34 91 523 30 59
Entradas telefónica: Servicaixa: 902 33 22 11
Entradas Internet:
www.servicaixa.com
www.ticketcredit.com

e-mail:
comunicacion.tz@inaem.mcu.es
Internet:
http://teatrodelazarzuela.mcu.es (sin teclear www)